



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## **Suomalaisen ja tanskalaisen televisiodraaman käsikirjoittamisen ja tuottamisen vertailu julkisessa viestintäyhtiössä**

Wille Lehtovaara

Opinnäytetyö  
Joulukuu 2015  
Elokuva ja Televisio  
Käsikirjoittaminen



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuva ja Televisio  
Käsikirjoittaminen

LEHTOVAARA, WILLE:

Suomalaisen ja tanskalaisen käsikirjoittamisen ja tuottamisen vertailu julkisessa viestintäyhtiössä

Opinnäytetyö 48 sivua, joista liitteitä 6 sivua  
Joulukuu 2015

---

Tutkimuksen tarkoituksena on perehtyä tanskalaisen julkisen palvelun televisiodraaman käsikirjoitus- ja tuottamisprosesseihin, sekä kriteereihin joilla korkealaatuinen draama luodaan. Tutkimus peilaa näitä tanskalaisia strategisesti suunniteltuja työskentelyprosesseja Suomen Yleisradion draamaosaston toimintamalleihin ja etsii yhteneväisyyksiä sekä eroavuuksia. Pienen maan ja kielialueen tuotantokulttuurin tutkimisen tavoitteena on tunnistaa edes osa niistä rakenteista, strategioista, valinnoista ja yhteistyöstä, joiden pohjalta tanskalainen julkisen palvelun viestintäyhtiö on nauttinut kotimaista sekä kansainvälistä suosiota.

Kartoittamalla haastatteluiden kautta suomalaisen julkisen palvelun televisiodraaman työtapoja ja vertaamalla tanskalaisten draamastrategiaa suomalaiseen tuotantokulttuuriin, voidaan analysoida suomalaisen Yleisradion televisiodraaman työskentelymallien vahvuuksia ja heikkouksia sekä tulevaisuuden uhkia ja mahdollisuuksia.

Tutkimuksessa esille nousivat suomalaisen Yle Draaman ja tanskalaisen DR Fiktion erilaiset lähestymistavat draaman tuottamiseen ja käsikirjoittamiseen. Suurimmat eroavaisuudet olivat käsikirjoittajan arvostamisessa tuotannon tärkeimmäksi henkilöksi, talonsisäisen henkilöstön määrässä ja työnkuvassa sekä tuottajan mahdollisuudessa valita parhaat avainhenkilöt tuotantoihinsa maan media-alalta.

Tutkimuksen johtopäätöksenä on kolme ehdotusta, joilla on vaikutusta uuden laadukkaan draamasarjan luomisessa. Yhden näkemyksen –malli käsikirjoittamisessa ja tuottamisessa, julkisen viestintäyhtiön altistaminen kilpailulle draaman kehittelyprosessissa riippumattomia tuotantoyhtiöitä vastaan ja kauaskantoisen strategisen suunnittelun tärkeys draamaosastolla, sekä sen sidosryhmissä kuten oppilaitoksissa.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television  
Screenwriting

LEHTOVAARA, WILLE:

Comparison of Danish and Finnish Screenwriting and Production of Television Drama in Public Service Broadcasting Company

Bachelor's thesis 48 pages, appendices 6 pages  
December 2015

---

This thesis examines the screenwriting and production processes of the Danish Broadcasting Corporation (DR), focusing particularly on development of high quality television drama. These processes, which are the result of long-term strategic planning, are contrasted with the current practices of drama production at the Finnish Broadcasting Company (Yleisradio, YLE), in order to identify correspondences and differences.

By focusing on the culture of television drama production in Denmark, which constitutes a relatively small market both culturally and linguistically, this thesis explores the practices, strategies, choices and collaborations that have enabled Danish public broadcasting television drama to achieve commercial success in both domestic and international markets. In order to evaluate the strengths, weaknesses, opportunities and threats of drama production at YLE, the successful model developed at DR was contrasted with that of YLE by performing and analyzing YLE through a number of interviews.

The thesis identified several differences in the approach to screenwriting and producing drama at DR and YLE. Major differences included the role of the screenwriter, which is crucial for the production process, the number of employees working for the company, and the producer's ability to attract the most qualified personnel to work for the production.

Based on the results, the thesis puts forward three proposals for producing high quality television drama in the future: screenwriting and production should be considered a single process; public broadcasting should compete directly with private companies in developing television drama; and finally the importance of long-term strategic planning of drama production in co-operation with stakeholders such as educational institutions should be recognized.

---

Key words: television drama, showrunner, yle drama, dr fiction, screenwriting

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	7
2	JULKISEN VIESTINTÄYHTIÖN TOIMINNALLISET LÄHTÖKOHDAT .....	10
2.1	Tanskan ja Suomen Yleisradioiden draamaosastot .....	11
2.2	Julkisen palvelun viestintäyhtiön velvoitteet.....	13
2.3	Ohjelmistosuunnittelu osana viestintäyhtiön strategiaa.....	14
2.3.1	Ohjelmajohdanto johtamisen työkaluna.....	16
3	TANSKAN OPIT TELEVISIODRAAMAN LUOMISESSA.....	18
3.1	Yhden näkemyksen malli.....	18
3.1.1	Yhden formaatin fokus.....	22
3.2	Kaksoiskerronta .....	23
3.3	Tuottajan valinta .....	24
3.4	Elokuvan ja television yhteistyö .....	25
3.5	Synergia tekijöiden ja viestintäyhtiön välillä .....	26
3.6	Tuotanto viestiketjuna.....	28
3.7	Systeemin kasvattamat.....	29
4	SCREEN IDEA SYSTEM .....	32
5	POHDINTA.....	35
	LÄHTEET.....	39
	LIITTEET .....	43
	Liite 1. Kysymyspatteristo haastatteluihin .....	43
	Liite 2. DR Fiction – 15 dogmas to guide our productions .....	48

## ERITYISSANASTO

DK	Danske Radio
YLE	Yleisradio

**Digitalisaatio** viittaa tekniseen prosessiin tai tekniseen määrittelyyn kuvaillen miten mediaa nauhoitetaan ja/tai välitetään. Digitaalista mediaa on ne sisällöt, jotka välittävät median sisällön, oli sitten kyseessä kuva tai ääni, digitaalisiksi koodiksi, ykkösten ja nollien kieleksi. Digitaalisella kielellä on monia etuja; se käyttää tilaa hyvin tehokkaasti, ylläpitää sisällön laadun ja käyttää kieltä, joka mahdollistaa erilaisten koneiden vuoropuhelun. (Havens & Lotz 2012: 204).

**Kaksoiskerrontaan** liittyy vahva premissi, jonka pohjalle sarja rakentuu, sekä yhteiskunnallinen näkökulma joka velvoittaa julkisen palvelun kanavaa. Nämä ovat tärkeitä tekijöitä sarjan onnistuneessa myymisessä valtiolliselle yleisradioyhtiölle. (Novrup Redvall 2013.)

**Kausisarjalla** viitataan sarjaan jolla on sekä jaksokohtainen juoni että ja jatkuvat juonet. Kausisarja sisältää koko kauden kestävän jatkojuonen, 2 – 4 episodista kestävästä monijaksoisen juonen sekä jaksojuonen joka virittyy, kehittyy ja päättyy yhden osan aikana. (Nikkinen & Vacklin 2012, 15 – 16.)

**Ohjelmasuunnittelu** on tärkeä osa televisiotoimintaa ja tarkoittaa televisio-ohjelman tuotekehitystä, joka sisältää ideoinnin, esituotannon, tuotannon ja jälkituotannon aina ohjelman lopettamispäätökseen saakka. Ohjelmasuunnittelu viittaa englanninkieliseen termiin programming. (Mikkola 2009, 7.)

**Ohjelmaslotti** on tietty ohjelmapaikka, johon sisältö on sijoitettu ohjelmakaaviossa (Mikkola 2009, 8).

**Portinvartijalla** viitataan jonkin instituution päättävään henkilöön. Tilaaja on yleensä portinvartija, joka päättää, ostetaanko jokin ohjelma ja meneekö se tuotantoon. Toisin sanoen portinvartija päättää, ketä rahoitetaan ja mikä päättyy televisioon. (Nikkinen & Vacklin 2012, 369.)

**Rotaatiosarjalla** viitataan sarjaan, missä jokaisen uuden esityskauden alussa vanhat jaksot uusitaan. Yle Draaman rotaatiomallissa näytetään joka vuosi kuusi tai kaksitoista uutta jaksoa ja ennen niitä esitetään edellisten kausien jaksot. (Salo 17.12.2014).

## 1 JOHDANTO

2010-luvulla on ollut soveliaista sanoa kriitikon, katsojan tai tekijän suulla, että televisiodraama elää globaalia kultakauttaan elokuvan kustannuksella. On tärkeää tunnistaa näiden kahden ilmaisumuodon erot ja vertailtavuus. Perustellaanko tuomio television paremmuudesta eri välineiden parhaiden tuotosten perusteella, vai koko ohjelmakirjon pohjalta? On selvää, että televisiodraama voi tällä hetkellä hyvin, ja pitkään jatkunut kaupallinen määräysvalta televisioiteollisuudessa on jäänyt taiteellisten saavutusten varjoon. Uusi taiteellisesti suuntautunut televisio on luonut ennennäkemättömiä rakenteita ja malleja draamaan, jotka on ylistäen otettu vastaan niin kriitikoiden kuin katsojienkin toimesta. Kriitikoiden kiinnostus ja katsojien omistautuminen draamasarjoja kohtaan on antanut sarjojen luojille mahdollisuuden kehittää ideoitaan huolellisesti. Tällainen lähestymistapa on synnyttänyt lukuisia vakavasti otettavia sarjoja ympäri maailman.

Puhuttaessa televisiodraaman suosiosta ja yksittäisistä menestyssarjoista, suuren yleisön näkökulma kääntyy valtameren taakse Yhdysvaltoihin, missä esimerkiksi kaapelitelevisioverkko HBO ja kaapelitelevisiokanava AMC tuottavat palkittua ja katsojien keskuudessa ylistettyä laatudraamaa. AMC:n tuottamien *Breaking Bad* ja *Mad Men* -draamasarjojen jaksokohtainen budjetti on ollut noin 2,4 miljoonaa euroa (Smith 2011, 159).

Kansakunnan koko, ja sen myötä taloudelliset sekä tuotannolliset resurssit eivät kuitenkaan suoraan korreloi sarjojen laadun ja omaperaisuuden kanssa. Pohjoismaista löytyy asukasluvultaan lähes samankokoinen valtio kuin Suomi, jossa jo kahdenkymmenen vuoden ajan on systemaattisesti toteutettu, ja matkan varrella kehitetty malleja korkeatasoisen televisiodraaman tuottamiselle ja käsikirjoittamiselle. Panostus on tuottanut tulosta. Tanskassa, 5,5 miljoonan ihmisen valtiossa, on tehty pieteetillä draamaa julkisen palvelun yleisradioyhtiön, Danske Radion, toimesta. Siellä kotimaan katsojille on tarjottu parhaan katseluajan kriteerit täyttävää tarinankerrontaa, joka on oman maan suosion lisäksi saavuttanut tunnustusta ja kaupallista mielenkiintoa kansainvälisesti. Danske Radion, jatkossa DR, tuottaman *The Killing* rikosdraaman kolmannen tuotantokauden yhden jakson budjetti oli noin 600 000 euroa (Novrup Redvall 2013, 78).

Suomi on Tanskan tapaan asukasluvultaan pieni kansakunta ja kielialue. Suomen julkisen palvelun yleisradioyhtiö, jatkossa Yle, on luonut televisiodraamaa, joka on menes-

tynyt suhteellisen hyvin kotimaassa, mutta ei ole kiinnostanut kansainvälistä yleisöä tai ostajia, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Tällä hetkellä myös Suomessa on herännyt keskustelu julkisen viestintäyhtiön velvoitteista palvella suomalaista yleisöään laadukkaalla draamalla muun kulttuurisesti sivistävän sisällön lisäksi. Ylen talonsisäisen tuotannon, syksyllä 2014 esitetyn, kuusiosaisen rikosdraama Telluksen kokonaisbudjetti oli entisen Yle Draaman päällikön Tuire Lindströmin (15.12.2014) mukaan noin 1,7 – 1,8 miljoonaa euroa, jolloin yhden jakson hinnaksi tulee noin 280 000 – 300 000 euroa.

Monet tutkijat ovat tarkastelleet television roolia kulttuurillisen identiteetin luomisessa. Määrällinen ja laadullinen tutkimus on osoittanut, että ihmisiin vaikuttaa se, mitä he näkevät televisiossa. Televisuaaliset esitykset muovaavat ihmisen käsitystä itsestään ja heidän paikastaan maailmassa. Ihmisen ymmärrys omasta paikastaan yhteiskunnassa osana kokonaisuutta on perusta oman identiteetin luomiselle. Myös elektroniset, digitaalisuuden mahdollistamat yhteisöt muovaavat elämäämme ja sitä kuinka me ajattelemme itsestämme ja maailmasta missä elämme. (White & Hall Preston 2005: 254).

Tutkimuksen tarkoituksena on perehtyä tanskalaisen julkisen palvelun televisiodraaman käsikirjoitus- ja tuottamisprosesseihin, sekä kriteereihin joilla korkealaatuinen draama luodaan. Tutkimuksen tavoitteena on peilata näitä tanskalaisia strategisesti suunniteltuja työskentelyprosesseja Suomen Yleisradion draamaosaston toimintamalleihin ja etsiä yhteneväisyyksiä sekä eroavuuksia. Pienen maan ja kielialueen tuotantokulttuurin tutkimisen tavoitteena on tunnistaa edes osa niistä rakenteista, strategioista, valinnoista ja yhteistyöstä, joiden pohjalta tanskalainen julkisen palvelun viestintäyhtiö on nauttinut kotimaista sekä kansainvälistä suosiota. Kartoittamalla haastatteluiden kautta suomalaisen julkisen palvelun televisiodraaman työtapoja ja vertaamalla tanskalaisten draamastrategiaa suomalaiseen tuotantokulttuuriin, voidaan analysoida suomalaisen Yleisradion televisiodraaman työskentelymallien vahvuuksia ja heikkouksia sekä tulevaisuuden uhkia ja mahdollisuuksia.

Tutkimusta varten Yleltä on haastateltu luovaa johtajaa Ville Viléniä, vuonna 2014 draaman päällikkönä toiminutta Tuire Lindströmiä ja Yle Draaman kehitystuottajaa Hilikka Saloa. Perspektiivin lisäämiseksi on haastateltu myös riippumattomassa tuotantoyhtiössä, Yellow Film&TV:ssä, työskentelevää käsikirjoittajaa Petja Peltomaata, joka on luonut Ylen suosituksen sairaaladraaman, Sykkeen. Haastattelussa selvitetään tekijöiden näkemyksiä draaman tekemisestä julkisessa palveluyhtiössä ja tanskalaisten mallien



toimivuudesta Ylen kontekstissa. Tutkimus on rajattu tarkastelemaan fiktiivisen televisiodraaman tuottamista ja käsikirjoittamista. Ohjaajan roolia ja panosta tuotannossa sivutaan yhtenä prosessin toteuttajana.

Tutkimus koostuu kolmesta luvusta ja pohdinnasta. Ensimmäisessä luvussa esitellään julkisen palvelun viestintäyhtiön toimintaa ja velvoitteita sekä analysoidaan sen suhdetta kaupallisen viestintäyhtiön toimintatapoihin sekä ohjelmasuunnitteluun. Toisessa luvussa perehdytään DR:n draamasarjojen tuottamisen ja käsikirjoittamisen malleihin ja selvitetään haastatteluiden kautta Ylen suhtautumista Tanskan oppeihin ja vertailtavuutta työskentelymetodeissa. Kolmannessa luvussa tarkastellaan Screen Idea -teorian kautta eri toimijoiden mahdollisuutta luoda uutta draamasisältöä yhteiskunnallisessa kontekstissa. Päälähteinä tutkimuksessa on käytetty Eva Nordrup Redvallin teosta, *Writing and Producing Television Drama in Denmark – From The Kingdom to The Killing*, sekä suomen Yleisradion draamatekijöiden ja freelance-käsikirjoittajan haastatteluja. (katso liite 1.)

## 2 JULKISEN VIESTINTÄYHTIÖN TOIMINNALLISET LÄHTÖKOHDAT

Julkisen palvelun viestintäyhtiöllä on velvoite esittää televisiossa kirjo kansallisia tarinoita maan omalla äidinkielellä. Draamasarjoilla on tärkeä osa tämän velvoitteen toteutumisessa. (Novrup Redvall 2013, 39.) Tom Stempelin (1992) mukaan televisiokäsikirjoittajia voidaan kutsua kansakunnan tarinankertojiksi. Valtiollisella yleisradioyhtiöllä on mahdollisuus yhdistää eriytyneet ryhmät yhtenäiseksi kansalliseksi joukoksi (Debrett 2010). Havens (2012, 61) kritisoi tätä väitettä vetoamalla kaupallisen lähetystoiminnan aikakauteen ja digitaalisuuden aiheuttamaan katsojakunnan pirstaloitumiseen. Vuonna 2013 Ruotsin yleisradioyhtiön SVT:n esittämää Silta-sarjan toisen tuotantokauden ensimmäistä jaksoa seurasi sunnuntai-iltana kello 20 noin 1,3 miljoona ruotsalaista (MMS Veckorapport 38-2013).

Tanskassa julkisen palvelun viestintäyhtiön draamasarjat saavat noin 95% rahoituksestaan kansalaisten toimilupamaksuista (Novrup Redvall 2013, 53). Suomessa Yle on julkisrahoitteinen yleisradioyhtiö ja julkisen palvelun kustannukset on katettu vuoden 2013 alusta yleisradioverolla. Kokonaisuudessaan Yleisradion rahoitus oli vuonna 2013 noin 500 miljoonaa euroa. (LVM 2015.)

Kaupalliset viestintäyhtiöt saavat rahoituksensa mainostajilta. Kaupallinen media rajoittaa mielipiteiden ja ilmausten kirjoa yhteiskunnassa tukeutuen vallalla olevaan ideologiaan, johon vaikuttaa myös suurten yritysten omistajien näkemykset. Laaja joukko kulttuurillisia, ammatillisia, institutionaalisia ja henkilökohtaisia vallankäyttäjiä, jotka johtavat media-alan työntekijöitä ja jotka hallitsevat sisällöntuotantoa asettuen omistajien näkemysten tavoitteluun. Havensin ja Lotzin (2012, 23) mukaan tällaisella teoreettisella lähestymistavalla on ansionsa, vaikka sillä on taipumuksensa yksinkertaistaa asioita. Ensinnäkin kaupallisten arvojen vaikutus ja niiden toteuttaminen vaikuttaa tekijöiden ja toimittajien havainnointiin siitä, minkälaista mediaa luodaan ja miten sitä tuotetaan. Kuitenkaan tekijät, tai sen paremmin omistajatkaan, eivät välttämättä tiedä miten yksilön näkökulmat ja toimintatavat muodostuvat. Toiseksi kaikkien kaupallisten mediatuotteiden tavoitteena on löytää mahdollisimman paljon katsojia usean eri alustan ja jakelukanavan kautta, jolloin kaupallisten toimijoiden tulee valjastaa joukko esteettisiä ja kaupallisia arvoja käyttöönsä. Usein nämä arvot ovat ajan hengessä sosiaalisesti räjähdysherkkiä, sillä väittely ristiriitaisista asioista houkuttelee kuluttajia median ääreen. Kun ideologisesti räjähdysherkkää materiaalia puretaan kuluttajan toimesta populääri-

mediassa, sisällöllä on taipumus alkaa elää omaa elämäänsä, jolloin se ylittää ammattilaisten ja ammatinharjoittajien kyvyn kontrolloida sitä. (Haven & Lotz 2012, 23.)

## 2.1 Tanskan ja Suomen Yleisradioiden draamaosastot

DR Fiktio on ohjelmientuotantoyksikkö Tanskan Yleisradion sisällä, joka kaupittelee sarjoja DR Medialle. DR Fiktion ohjelmisto suunnitellaan yhdessä DR:n johdon kanssa neljäksi vuodeksi kerrallaan. DR Fiktio on kilpailuasemassa muihin kansallisiin tuotantoihin nähden, sekä myös kansainvälisessä mittakaavassa. DR Fiktion johdolla ei ole vaikutusvaltaa tuotettavien ohjelmien valintaan DR:ssa. DR Fiktion tehtävänä on tehdä tuote, jonka DR Media haluaa ostaa, muussa tapauksessa se ostetaan jostain muualta. DR Fiktio investoi sarjan kehittelyprosessiin ja kauppa sarjaa sitten DR Medialle saadakseen luvan lähteä tekemään sarjaa. Jotkut kehitellyistä sarjoista eivät koskaan näe päivänvaloa. Osana DR:ta myös DR Fiktio on rahoitettu toimilupamaksuilla. Budjetti voi vaihdella vuosittain. Vuonna 2012 se oli noin 16 miljoonaa euroa. DR Fiktion budjetilla tuotetaan vuodessa 20 tuntia korkealaatuista draamaa, 30 tuntia uutta radiodraamaa, sekä satiiria DR2:lle. (Novrup Redvall 2013, 76-77.)

Ylen organisaatiossa draamaosasto on osa luovat sisällöt -yksikköä. Yksikkö sisältää draaman lisäksi asiasisällön, kulttuurin ja viihteen sekä lasten ja nuorten ohjelmatarjonnan. Tutkimuksessa huomioidaan draamaosastoon liittyvänä kokonaisuutena tuotannot -yksikkö, joka vastaa ohjelmatuotannon toteutuksesta sekä tuotanto-osaamisen ja tuotantokumppanuuksien kehittamisestä ja hallinnasta. (Ylen tilinpäätös 2014.)

Yle Draama on jaettu kahteen toimipisteeseen. Helsingin Pasilassa toimii televisio- ja radiodraama. Tampereen Mediapoliksessa on televisiodraama sekä Uusi Päivä -päivittäissarja. Uutta Päivää toteuttaa riippumaton tuotantoyhtiö, mutta käsikirjoitustiimi on Ylen talon sisäinen. Draaman päälliköllä on henkilöstövastuu Pasilan osastoista ja talousvastuu kaikista näistä neljästä osastosta. Televisiodraama on edelleen jaettu kolmeen yksikköön, jotka koostuvat inhouse-, indie- ja yhteisrahoitteisista tuotannoista. (Lindström 15.12.2014.) Vuoden 2015 alusta alkaen draamapäällikkö on vastannut näistä kaikista kolmesta yksiköstä. Kehitystuottaja Hilka Salon mukaan draamaosaston uudistus oli paikallaan. Kun Yle Draama on yksissä käsissä, draamapäällikön alaisuus-

nessa, tiedetään paremmin mikä on käsikirjoituksellinen, tuotannollinen ja rahoituksellinen tilanne (Salo 17.12.2014).

Inhouse-yksikkö koostuu Yleisradion sisällä tehtävästä draamasta, joka loppuvuodesta 2014 määriteltiin ”koko kansan draamaksi”. Viimeisten vuosien esimerkkejä ovat olleet televisiosarjat Pirunpelto, Taivaan Tulet ja Kansan Mies. Näillä tuotannoilla pyritään tavoittamaan laaja asiakaskunta ja etenkin yli 45-vuotiaat katsojat. Talonsisäisen draaman esikarsinnasta, kehittelystä ja vaihtoehtojen tarjoamisesta Ylen johdolle on vastuussa draamapäällikkö. Tuotettavan inhouse-draaman valintaprosessiin vaikuttavat idean aihe, mitä asiakkuutta se palvelee, mikä on sarjan kesto, ja onko sillä kansainvälistä potentiaalia. Yle Draaman päälliköllä on velvollisuus hahmottaa draaman kokonaisuus siten, että se on asiakkuuksiltaan ja aiheiltaan koko kansan kattava, sekä tasapainoinen suhteessa muuhun ohjelmistoon. Ohjelmiston tulee sisältää kestoiltaan sekä pitkää että lyhyttä draamaa. Yle Draamalla on velvoite tarjota monipuolista ja kaikenkattavaa ohjelmistoa. Ikäprofiilit ja aiheet eivät saa olla päällekkäisiä. Tarjonnassa pitää huomioida lapset, nuoret ja myös yli 45-vuotiaat. Radiodraama kuuluu myös samaan julkisen palvelun velvoitteeseen tuottaa erilaista sisältöä eri kuuntelijaryhmille. Yle on ainoa yhtiö Suomessa, missä radiodraamaa tehdään. (Lindström 15.12.2014.)

Yle tekee tällä hetkellä inhouse-tuotantoina yhdestä kahteen 10 – 12 jaksoista kausisarjaa vuodessa. Indie-tuotantoja hankitaan noin 20 jaksoa vuodessa. Lindströmin (15.12.2014) mukaan sairaaladraama Syke täyttää tuon tarpeen yksin tällä hetkellä. Näköpiirissä on neljä tuotantokautta Syke -sarjaa. Monet ulkomaiset ostajat haluavat sarjoja, joissa sopimus on kaksi kymmenen jakson tuotantokautta. Tällöin tuotetaan ensin kymmenen jaksoa ja tehdään optio toisesta kaudesta. Lindströmin mukaan myös kuusi-osainen sarja, ja siihen lisäoptio toisesta tuotantokaudesta, riittää jos sisältö on kohdillaan. Hän antoi esimerkiksi Ylen draamasarjan Telluksen, jossa osatuottajaksi ja sarjan toisen tuotantokauden kehittäjäksi valikoitui Saksan kakkoskanavan myyntiyhtiö ZDF Enterprises. Uudempaa tietoa Telluksen mahdollisesta toisesta tuotantokaudesta ei ole saatavilla mediassa (Kotikatsomo: Tellus, 2014).

Yle Draaman entisen päällikön, Tuire Lindströmin (15.12.2014) mukaan, Ylen draamabudjetti oli vuonna 2014 noin 29 miljoonaa euroa. Se koostui kolmesta kokonaisuudesta: talon sisäiset draamatuotannot, radiodraama sekä Uusi Päivä -päivittäissarja (noin 14 miljoonaa euroa), elokuvasäätiörahoitteiset pitkät elokuvat, minisarjat ja dokumentit

(noin 5 miljoonaa euroa) ja talon ulkopuolelta riippumattomilta tuotantoyhtiöiltä ostettavat sarjat (noin 10 miljoonaa euroa). Talon ulkopuoliset tuotannot, indie-tuotannot, määritellään Ylen ulkopuolelta ostettavana riippumattoman tuotantoyhtiön suunnittelemana ja käsikirjoittamana sisältönä, käsittäen draaman ja komedian. Ylellä ei ole velvoitteita tarjota tiettyä tuntimäärää draamaa kansalaisille. Ylessä inhouse-tuotantoina tehdään yleensä kausi- ja rotaatiosarjoja. Mediapolis Tampereella on keskittynyt rotaatiosarjoihin. (Salo 17.12.2014).

DR:n tuotantojen rahoitusmalli koostuu pääasiassa valtion julkisen palvelun lupamaksuista. Jonkin verran rahaa tulee myös muilta pohjoismaisilta julkisen palvelun viestintäyhtiöiltä, Nordisk Film & TV -säätioältä, sekä Nordvisionilta. Rikossarjoilla osa rahoituksesta on tullut saksalaiselta ZDF-kanavalta, joka myös toimii levittäjänä myyden sarjoja eteenpäin. (Novrup Redvall 2013.) Ylen tuotantojen rahoitusmalli koostuu samoista osista kuin Tanskan. (Lindström 15.12.2014.)

## 2.2 Julkisen palvelun viestintäyhtiön velvoitteet

*Ylen tehtävässä on historian kerrostumia; meillä on paljon vaalittavaa kulttuurin, sivistyksen, riippumattoman tiedonvälityksen ja yhteisten kokemusten luojana ja tuojana. Tehtävämme ydin on edelleen palvella suomalaisia hyvin ja samalla luoda elinvoimaista uuden julkisen palvelun mediaa. Vastuumme on myös rakentaa vankkaa pohjaa seuraaville sukupolville.*

- *Gunilla Ohls, Ylen Strategiajohtaja.*

(Avoin-Yle Blogi 9.10.2014).

DR Fiktio on julkisen palvelun sopimuksen mukaan, vuosina 2011-2014, tuotettava 20 tuntia tanskalaista draamaa vuodessa. Mukaan ei lasketa teatterituotantoja tai lyhyt- tai kokoillanelokuvia. Vuoden 2011 sopimuksessa julkisen palvelun viestintäyhtiönä heillä on velvollisuus vahvistaa kansalaisten mahdollisuuksia toimia demokraattisessa yhteiskunnassa, yhdistää ja peilata Tanskaa kansakuntana, henkevoittää kulttuuria ja kieltä, sekä edistää tietämystä ja ymmärrystä. (Novrup Redvall 2013, 76.) Julkisen vallan valtuutus antaa erityisaseman tanskalaisille katsojille nauttia DR:n laatudraamasta, mutta

tulevaisuus tulee näyttämään, miten kansainvälinen kiinnostus tanskalaiseen draamaan tulee muuttamaan tuottamisen malleja (Novrup Redvall 2013, 79). DR Fiktio on velvolinen yhdistämään ”tanskalainen perhe” television ääreen ja kohdistamaan tuotantonsa laajalle yleisölle. On löydettävä tasapaino uuden luomisen, etulyöntiaseman säilyttämisen ja suuren katsojajoukon tarpeiden tyydyttämisen välillä. (Novrup Redvall 2013, 76.)

Amerikkalaisen kaapelikanavayhtiön HBO:n kiinnostus DR:sta heidän kansainvälisen menestyksensä myötä on lisännyt DR:n halua osallistua kansainvälisiin yhteistuotantoihin sekä yhteisrahoituksen hankkimiseen. Kuitenkin DR:n johto korostaa, että se ei lähde mukaan tuotantoihin, missä sillä ei ole mahdollisuutta valvoa luomisprosessia tai missä yhden vision ja tuottajan valinnan ajatusmalli vaarantuu. (Novrup Redvall 2013, 77.)

### **2.3 Ohjelmistosuunnittelu osana viestintäyhtiön strategiaa**

Ohjelmistosuunnittelu on viestintäyhtiössä tapahtuvaa ohjelmistokokonaisuuksien suunnittelua. Ohjelmistosuunnittelussa tehdään ohjelmajohdattelua, tutkitaan ohjelmajohdattien toimivuutta ja reagoidaan katsojalukuihin. (Mikkola 2009, 7.) Julkiset viestintäyhtiöt laillistavat toimintansa ja suorituskykynsä sen pohjalta miten hyvin ne tyydyttävät katsojensa kiinnostuksenkohteet ja mieltymykset (Syvertsen 1999, 7). Vuonna 1999 Syvertsen kirjoitti, että julkisen viestintäyhtiön lähetystoiminta julkisena hyödykkeenä ja julkisen piirin palvelemisena on muuttumassa yleisön palveluksi. (Syvertsen 1999, 7.)

Nykypäivänä kilpailun, rahoituksen hankinnan ja poliittisten paineiden lisääntyessä katsojaluvut määrittävät strategista päätöksentekoa julkisten viestintäyhtiöiden organisaatioissa. Tuotanto- ja toimeksiantopäätökset tehdään katsojalukujen pohjalta ja ne määräävät miten viestintäyhtiöt palvelevat yleisöään. (Murray 2014, 199.) Ohjelmistosuunnitteluun ja katsojalukuihin keskittyvä tuotantokulttuuri on seurausta markkinavetoisten menettelytapojen omaksumisesta, mikä on muokannut uudelleen eurooppalaisen viestintäyhtiösektorin ja julkisen palvelun konseptin. Koska koko markkinasysteemi ja poliittinen kenttä mittaa suorituskykyä katsojaosuuksina, myös julkisen vallan viestintäyhtiöiden on priorisoitava katsojaluvut. (Murray 2014, 213.)

Ylellä peilataan draaman strategiaa ja ohjelmajoittelua kolmen vuoden perspektiivillä. Päätöksiä sarjan jatkamisesta tehdään esimerkiksi vuosittaisten asiakkuustutkimusten perusteella. Näin on toimittu esimerkiksi Ylen oman päivittäissarjan, Uuden Päivän, kohdalla. Salon mukaan on tärkeää tarkkailla koko ajan asiakkuustyytyväisyyttä. Uusi Päivä on ollut merkittävä panostus Yle Draamalle. On tärkeää tehdä juonirakenteeseen muutoksia mikäli katsojaluvut pienenevät Salo sanoo. (Salo 17.12.2014)

Viestintäyhtiöllä tulee olla eri kehitysvaiheissa olevia sisältöjä valmiina täyttämään ohjelmistosuunnitelman mukaisia ohjelmaklotteja. Ohjelmasisällöstä koostuu ohjelmistosuunnittelun kapasiteetti. Tähän ajatteluun perustuu niin sanottu ”junamalli”. Yksittäiset ohjelmasuunnitelmat viittaavat juniin ja niiden valmiusasteesta riippuen ne sijaitsevat eri asemilla. Junamallin hyväksytyt ohjelmasuunnitelmat päätyvät tuotantoon. Tuotantoon valittavat sarjat kertovat kyvystä hallita riskejä. Ylen talon sisällä kehitellyistä vaihtoehtoista on valittava kaksi sarjaideaa, saatava johdolta niille suostumus ja siirryttävä sitten kohti esituotantoa. Lindströmin mukaan näyttäviä sarjoja tehdään jo nykyisillä budjeteilla Suomessa. Kysymykseen kausisarjoista Lindström vastaa, että tahtotilana olisi tehdä pitempiäkin sarjoja, mutta pitäisi löytää tanskalaisten menestysarjojen tapaan seuraava ”Perilliset” tai ”Borgen” jos halutaan mennä riskillä. Pitkä kehitysprosessi on riski ”junamallissa”, jossa monipuolista sisältöä on kehiteltävä ja tuotettava säännöllisesti, että saadaan ohjelmaklotit täytettyä. (Lindström 15.12.2014.) Salon mielestä rotaatiomalli edesauttaa määrällisesti sisältöä, sillä joka vuosi pyöritetään uusintoja. (Salo 17.12.2014.)

Esimerkkinä Ylessä tuotantoon menneestä epäonnistuneesta sarjasta katsojalukujen perusteella voidaan nähdä ”Mun ainoot 30 minsaa” -komediasarja. Yle Draaman kehitystuottaja Salon mukaan se lähti raakileena tuotantoon. Käsikirjoitus oli syntynyt Ylen järjestämän komediakilpailun tuotoksena. Kilpailu tuotti paljon tekstejä, muutaman lähes valmiinkin. ”Sieltä on valittu tekstejä varastoon ja sen myötä vaihtoehtoja kehitte-lyyn”, Salo (17.12.2014) sanoo. Tuire Lindströmin mielestä ”Mun ainoot 30 minsaa” – sarjan epäonnistumiseen vaikutti kiire saada sisältöä komediaslottiin. Hänen mielestään olisi tarvittu kolmas käsikirjoituskierrös, mutta junamallin vuoksi siihen ei ollut aikaa. Salo tähdentää, että komedia on vaikea laji kirjoittaa, eikä Suomessa ole kovin montaa käsikirjoittajaa, jotka luontaisesti kirjoittaisivat komediaa. Vuonna 2014 on ollut haasteena löytää hyviä käsikirjoituksia. Sen vuoksi usein pyydetään tilaustöitä ansioituneilta kirjailijoilta tai käsikirjoittajilta (Salo 17.12.2014). Salo nostaa esiin Mediapoliksen

näkökulman. On tärkeää, että vastuuta jaetaan monipuolisen sisällön saavuttamiseksi. Tampereen Mediapoliksella on oltava oma vastuullinen paikkansa Yle Draaman sisälöntuottajana. Salo sanoo, että vuodeksi 2017, Suomen täyttäessä sata vuotta, valmistellaan kausisarjaa talon sisäiseen tuotantoon. Loppuvuodesta 2014 ei ollut tietoa kumpi Ylen draamakanavista saa toimeksiannon juhlavuoden sarjan kehittelylle ja tuottamiselle. Salon mielestä yrityksen ja organisaation kannalta on järkevää, että myös Mediapolista hyödynnettäisiin täysmittaisesti. Ohjelmasijoittelun vuoksi tarvitaan monta eri vaiheessa olevaa junaa eri asemille. Ylen organisaatiossa tulee olla perusajatuksena valmius tehdä jotakin tiettyyn aikaan. Kehittelyvaiheessa täytyy olla ainakin kaksi versiota tulevasta ohjelmasta, että voidaan verrata kumpi aihe vaikuttaa valmiimmalta ja paremmalta. (Salo 17.12.2014.)

### **2.3.1 Ohjelmasijoittelu johtamisen työkaluna**

Ohjelmasijoittelu on televisio-ohjelmien sijoittelua kanavan ohjelmakarttaan perustuen ohjelman rakenteeseen, sisältöön ja viestintäyhtiön ohjelmastrategiaan. Tavoitteena on muodostaa kestävä katsojasuhde ohjelmalle tietyssä ohjelmaslotissa. (Mikkola 2009, 8.) Ohjelmistosuunnitteluun perustuva johtaminen tarkoittaa sitä, että viestintäyhtiöt tuntevat yleisönsä katsojamäärien ja -osuuksien kautta ja ne palvelevat yleisöään katsojien vaatimusten mukaan. Vaikka julkisen vallan viestintäyhtiön täytyy palvella kaikkia yhteisön jäseniä, ohjelmasijoitteluun perustuva johtaminen suosii tiettyjä yhteiskunnan jäseniä enemmän kuin toisia. Siksi se voi toimia hajottavana voimana, ruokkien ja jopa aktiivisesti synnyttäen sosioekonomista eriarvoisuutta, sen sijaan, että se vahvistaisi yhteisön yhteistä sidettä. Ohjelmasijoittelukeskeinen ja katsojaosuusvetoinen tuotantosysteemi voi lopulta tuhota sen palvelukonseptin mitä varten julkinen lähetystoiminta on alun perin rakennettu. (Murray 2014, 214)

Ylen luovan johtaja Ville Vilénin (9.12.2014) mukaan Ylen draamatuotannoille tehdään kolmen vuoden suunnitelma kerrallaan. Hän on itse siitä vastuussa toimitusjohtajalle. Draamaosasto on jakautunut kolmeen yksikköön, joilla jokaisella on oma portinvartijansa, tilaaja, joka määrittelee kehityskelpoiset sarjaehdotukset ja trendit. Kolme yksikköä keräävät yhdessä riittävästi erilaisia aiheita eri kohderyhmille. Elokuvasäätiön kanssa yhteistyössä toimiva yksikkö yrittää muodostaa aiheiltaan temaattisen kokonaisuuden. Lisäksi tarvitaan riittävästi ensilähetyksiä ja uutuuksia sijoittamalla rikos- ja ihmis-



suhdesarjoja ohjelmakaavioon. Vilénin mukaan tavoitteena on luoda kolmen yksikön kesken elävä yhdistelmä, jossa kaikille katsojille on jotain tarjolla. (Vilén 9.12.2014.)

Tulevan vuoden ohjelmistosuunnittelu toimii viitekehyksenä johdolle, ja sen pohjalta he voivat suunnitella ja budjetoida tuotannot sekä hankinnat. Pitkäaikainen suunnittelu auttaa johtoa myös arvioimaan menneiden ohjelmajoihteluiden onnistumista. (Murray 2014, 203). Hujanen (2002, 79 – 80) väittää, että ohjelmajoihtelun arviointi on avaintekijä aikatauluttamisprosessissa, koska se yhdistää menneet ja tulevat näkökulmat strategisessa ohjelmiston suunnitteluprosessissa.

Monet kaupalliset ja myös julkiset viestintäyhtiöt perustelevat ohjelmisto- ja ohjelmasuunnitteluaan sillä, että tuotettu sisältö on juuri sitä mitä katsojat haluavat nähdä. Katsojien määrää ja katsojaosuuksia mitataan vastaanotinten mukaan kotitalouksittain, eikä yksilön mieltymyksen mukaan. Jollakin tietyllä ohjelmalla voi olla paljon katsojia, mutta varmuutta siitä, kokeeko yleisö ohjelman hyväksi, ei ole. Yleisö koostuu yksilöistä ja heille ohjelma tulisi suunnata. Silti katsojat on se instanssi mitä lähetystoimintateollisuus niin usein siteeraa tukeakseen ohjelmistoaan. (Skornia 1981, 212)

Ohjelmasuunnittelu ja ohjelmakaaviot voidaan heittää romukoppaan tilanteessa, jossa yleisöllä on oikeasti mahdollisuus valita mitä katsoo ja milloin. Tämä lisää kuluttajan vapautta kaupallisen ohjelmasuunnittelun vallalta. Digitaalisten ajankohdasta riippumattomien katselualustojen vallatessa markkinoita, on live-lähetysten lisääntyminen kotimaisilla kanavamarkkinoilla ollut selkeästi huomattavissa. Se on loogista, sillä se on ainoa tapa pysyä uskollisena television alkuperäiselle tarkoitukselle koota ihmiset saman ruudun ääreen tiettyinä kellon aikana. (Marghitu & Sanchez-Baro 2013, 2-3.) Digitaalisessa taloudessa tuotteen monistaminen on edullista ja kustannustehokasta. Tässä hetkessä ja tulevaisuudessa ideointi sekä ideoiden kehittäminen ovat ne avaintekijät, mitkä todella luovat tuotteelle arvon. (Apunen 2014.)

### 3 TANSKAN OPIT TELEVISIODRAAMAN LUOMISESSA

DR Fiktiolla on viisitoista dogmaa eli oppia, joiden pohjalta he toimivat tuotannoissaan (katso liite 2). Tässä tutkimuksessa tarkastellaan kuutta näistä opeista: Yhden näkemyksen malli, kaksoiskerronta, tuottajan valinta, elokuvan ja television yhteistyö, Synergia tekijöiden ja viestintäyhtiön välillä sekä tuotanto viestiketjuna. Tutkimuksessa analysoidaan näiden kuuden opin ilmenemistä suomalaisen draamatuotannon viitekehityksessä, näkökulman ollessa käsikirjoittajan ja tuottajan työnkuvassa.

Novrup Redvall (2013) tuo tutkimuksessaan esille kuinka DR Fiktion johto suhtautuu pääkäsikirjoittajan ja tuottajan johtamiseen. Lähtökohtaisesti DR Fiktion draamapäälikkö johtaa joukkoja enemmän kuin kontrolloi. Hänellä on suuret linjat hallussaan, ja kun idean kehittelystä siirrytään sarjan hyväksymisprosessin kautta esituotantovaiheeseen, projektien taiteellinen kontrolli pysyy pääkäsikirjoittajan ja tuottajan välisenä vastuuna. Draamapäälikkö toimii tuottajan valmentajana ja tuottaja taas omalta osaltaan valmentaa oman tuotantonsa avainhenkilöitä, eli eri osastojen päälliköitä. (Novrup Redvall 2013, 67.) Salon mukaan Ylessä johto valvoo tuottajaa, joka nauttii syvää johdon luottamusta. Tuottajalla taas on velvollisuus seurata prosessia sisällöllisesti ja tuotannollisesti. Jos on syytä, tuottaja raportoi draaman päällikölle. (Salo 17.12.2014.)

#### 3.1 Yhden näkemyksen malli

DR-Fiktion toimintakertomuksen mukaan yhden näkemyksen malli viittaa siihen, että pääkäsikirjoittaja valitaan tuotantoprosessin tärkeimmäksi henkilöksi. Tällöin aikomuksena on rakentaa hänen alkuperäisideansa pohjalta tuotanto, ja sallia hänelle luova kontrolli tuotannon alusta loppuun. (Novrup Redvall 2013, 107.) Tanskalainen tuottaja Sven Clausen korostaa, että pääkäsikirjoittajan malli tanskalaiseen tuotantotapaan syntyi 1990-luvulla opintomatalla Yhdysvaltoihin. Pääkäsikirjoittaja tulkittiin henkilöksi, jolla on visio sarjasta, ja joka tekee suurimmat päätökset sitä koskien. Tämä idea tuotiin Tanskaan yhden näkemyksen mallina, jossa pääkäsikirjoittaja asetettiin tuotannon keskiöön ja mukaan kaikkiin prosesseihin: kirjoittaminen, visuaalisen ilmeen luominen, roolijako ja jälkituotanto. Clausen kuvailee yhden näkemyksen mallia aikaa vieväksi ja kalliiksi. Samalla se kuitenkin on toimivin tapa tuottaa parhaan katseluajan laadukkaita draamasarjoja. (Novrup Redvall 2013, 66.)

Keskustelu yhdysvaltalaisesta laatudraamasta on 1980-luvulta saakka keskittynyt siihen, kuinka tietyistä sarjoista on välittynyt vahva tunne sarjan luojan kädenjäljestä – huolimatta teollistuneesta tuotantoympäristöstä (Caldwell 1995). Termiä showrunner on yleisesti käytetty kuvaamaan henkilöä, jolla on kaikenkattava vastuu ohjelmasta. Kasvanut kiinnostus showrunnerin työnkuvaa kohtaan yhdysvaltalaisen tuotantojen viitekehyydessä on suunnannut huomion kulissien takaisten prosessien ymmärtämiselle. (Novrup Redvall 2013, 104-105.) Showrunner on määritelty televisiosarjan luovan vision pääasialliseksi haltijaksi. Hänen ensisijainen tehtävänsä on tuoda esille tämä luova visio työryhmälle aina pilotista sarjan loppuun saakka. Kriitikko Matt Zoller Seitz kuvailee useimpien showrunnereiden olevan taustaltaan käsikirjoittajia, ja he käyttävät veto-oikeuttaan laaja-alaisesti aina juonenkäänteistä lavastukseen. He eivät kuitenkaan hallinnoi kaikkia päivittäisiä asioita, sillä heillä ei ole siihen aikaa. Useimmat Zoller Seitzin tapaamista showrunnereista sallivat yksittäisille ohjaajille, näyttelijöille, valaisijoille ja säveltäjille paljon pelivaraa vision toteuttamisessa, koska he luottavat ammattilaisten arvostelukykyyn. (Rapfogel 2014, 34-35).

Elokuvan puolelta voidaan etsiä yhtäläisyyksiä yhden näkemyksen malliin auteur-ajattelusta, missä useimmiten ohjaajan voimakas visio valjastaa työn tekijänsä näköiseksi ilman kompromisseja. Riittävän kontrollin strategia tulee myös elokuva-alan tutkimuksesta. Sen keskeinen ajatus korostaa sitä, että taitelijan ei tarvitse olla se, jolla on täysi valvonta kaikesta vaan ainoastaan riittävä kontrolli taideteoksesta. Riittävä kontrolli ilmenee taiteilijan omana suorana persoonallisena panoksena työhönsä ja taidosta hallita kyvykkyyksiään ympärillään kietoen heidät omaan työhönsä. (Gaut 2010, 112.)

Käsikirjoittaja Petja Peltomaan mukaan yhden näkemyksen malli toteutuu huonosti Suomessa. Suomen ollessa pieni maa, ja alalla on tekijöitä suhteellisen vähän, samat ihmiset tekevät töitä sekä elokuvan että tv-sarjojen parissa. Siksi tv-tuotannoissa noudatetaan samaa ohjaajavetoista työtapaa kuin elokuvatuotannoissa. Elokuvat ovat perinteisesti ohjaajavetoisia. Peltomaan mielestä ohjaajalla ei aina ole riittävästi aikaa ottaa haltuun 10 tai 12 jaksoa tv-sarjaa, jossa käsikirjoituksen sivuja on moninkertaisesti elokuvaan verran. Siksi visio ei aina ehdi siirtyä riittävän hyvin kirjoittajalta ohjaajalle. Ohjaajan näkemys jää pintapuoliseksi, pahimmillaan lopputuloksessa on nähtävissä ohjaajan ja kirjoittajan näkemysten kohtaamattomuus. Peltomaa toivoisi, että Suomessa alettaisiin ymmärtämään paremmin eheyden merkitys. Hän näkee käsikirjoittajan aisaparina tuottajan ja toivoo, että tuottajat näkevät muutoksen ja voivat sen toteut-

taa. Toteuttajina voisivat toimia sisältöä ymmärtävät tuottajat, jotka valitsevat aiheet ja tekijät. Asia on hänen mielestään tuottajien käsissä. (Peltomaa 16.12.2014.)

Peltomaa näkee, että ymmärrys käsikirjoittamisen tärkeydestä on lisääntymässä ja muutos tapahtumassa. Hän toivoo, että muutaman vuoden aikana nähdään tuloksia niissä määrin kun Yle on antanut käsikirjoittamiselle ja kehittälylle rahaa. ”Käsikirjoittamisen taso ei nouse ilman rahaa.”, sanoo Peltomaa (16.12.2014). Vilénin (9.12.2014) mukaan Yleisradiossa draaman kehittälyyn on varattu yhteensä 1,5 miljoonaa euroa. Yle Draaman kehitystuottaja Hilikka Salo (17.12.2014) peräänkuuluttaa, että tämä kehittälyraha jakaantuu kaikkien kolmen Yle Draaman yksikön tilaajan käyttöön ja lisäksi radiodraamaan.

*Yle on jo nyt Suomen suurin ja monipuolisin draaman tuottaja. Jatkossa kehittälyyn ja erityisesti käsikirjoittamiseen panostetaan vielä enemmän.*

- *Ville Vilén*

(Ylen lehdistötiedote 2013).

Kysymykseen, kenellä on Ylessä yksittäisen draamasarjan visio ja kuka hallitsee kehitettävän sarjan konseptia, Yle Draaman entinen päällikkö Tuire Lindström vastaa, että ”sillä kuka elää ja hengittää sarjaa”. Lindströmin mukaan vision hallitseminen on tuotantokohtaista. Alalla on kolmenlaista näkemystä. Käsikirjoittajien killan mukaan käsikirjoittajilla on visio. Osa sysää vastuun ja vision tuottajille. Osa pitää ohjaajaa vastuun kantajana. Lindströmin mielestä toiminnallisella osa-alueella monelta käsikirjoittajalta puuttuu kompetenssi toimia showrunnerina tai vision haltijana. Hänen mukaansa kukaan ei voi nimetä itseään showrunneriksi, jos hänellä ei ole ymmärrystä projektinhallinnasta ja rahasta. Suomalaisten käsikirjoittajien kompetenssi ei ole sillä tasolla, että pystyttäisiin yksin kantamaan vision tuomat vastuut. Nykyään on trendinä ja tahtotilana olla showrunner, mutta jos visiotaan ei voi pukea rahaksi, ei voi olla showrunner. Ratkaisuksi Lindström mainitsee työparit: käsikirjoittaja ja tuottaja, ohjaaja ja käsikirjoittaja. Ylessä tuottaja kantaa vision, toiminnallisen vastuun ja budjetillisen vastuun. Draamassa he ovat vastaavia tuottajia. Tuottajat vastaavat Pasilassa yksittäisistä tuotannoista draamapäällikölle. (Lindström 15.12.2014.)

DR Fiktiossa pääkäsikirjoittajat ovat Yleisradion palkkalistoilla (Novrup Redvall 2013). Ylellä draamansarjojen käsikirjoittajat ovat freelancereita (Lindström 15.12.2014). Salon mukaan Yleisradion palkkalistoilla voisi olla edes yksi tai kaksi tuotannollisesti osaavaa käsikirjoittajaa, jotka kokoaisivat ympärilleen freelancereita. Näkemykselliseltä käsikirjoittajalta vaaditaan auktoriteettia ja kompetenssia. (Salo 17.12.2014.) Freelancer-käsikirjoittajat tarjoavat oma-aloitteisesti ideoitaan Ylelle. Ylen palkkalistoilla olevat dramaturgit yhdessä tuottajien kanssa tekevät esikarsinnan tarinoille tarjoten ne eteenpäin draamapäällikölle. Draamapäällikkö ehdottaa kehittämissä olleita muutamaa sarjaideaa luovalle johtajalle. (Lindström 15.12.2014.) Lopulta luova johtaja tekee johdon hyväksynnällä päätöksen tuotannoista (Vilén 9.12.2014). Salon mukaan Ylessä tuottajalla ei ole aina selkeää tietoa siitä mikä on draamaosaston visio. ”Tähän saakka on menty vanhaa traditiota viilaamalla”, sanoo Salo. Vanhassa traditiossa dramaturgi kehittää tekstejä ja lukee romaaneja yhdessä tuottajien kanssa. Tämän pohjalta mietitään ja ideoidaan aihioita. Vanhaa traditiota ovat myös suomalaisista kantaesityksistä tilatut käsikirjoitukset suomalaisilta kirjailijoilta ja käsikirjoittajilta eripituisille sarjoille. Salon mielestä vanhassa traditiossa ongelmana on, ettei se luo tarpeeksi uusia avauksia. Tarviin avoin kenttä uusien ideoiden löytämiseksi. Salo muistuttaa, että tuottajatradiot Suomessa on lyhyt. ”Tuottaja on rahakirstun vartija” –ajattelusta on menty enemmän siihen suuntaan, että tuottajalta vaaditaan yhä enemmän sisältöosaamista. (Salo 17.12.2014.)

Showrunnerin käytöllä on järkiperusteita silloin, kun tuotetaan useita tunteja fiktiota isoissa projekteissa. Usein suhteellisen pienet tuotannot Euroopassa eivät tarvitse showrunneria sisällölliseen ja taiteelliseen johtoon. Eurooppalainen työskentelykulttuuri on perinteisesti nojannut yksittäisen käsikirjoittajan omakohtaiseen kirjoitustyöhön, jota ovat prosessin edetessä kommentoineet dramaturgit. (Novrup Redvall 2013, 107.) Tällainen työskentelytapa on kuitenkin muuttumassa monissa eurooppalaisissa tuotantokulttuureissa, kuten tanskalaisessa mallissa, jossa on siirrytty enemmän yhteistyöhön perustuvaan toimintatapaan. Jo 1990-luvun puolivälissä kirjoitustyötä alettiin tehdä tiimissä, jossa pääkirjoittajan kanssa useat jaksokohtaiset kirjoittajat loivat tunnin mittaista päähenkilökeskeistä draamasarjaa, joka perustui alkuperäiseen sisältöön ja jota määritteli yhden kirjoittajan, pääkäsikirjoittajan, visio. (Novrup Redvall 2013, 107.)

Kun Tanskassa sarjaa luotaessa puhutaan yhden näkemyksen työskentelymallin käyttämisestä vailla viitekehystä, voidaan helposti ajatella, että riskit onnistua tuotannossa

ylittävät mahdollisuudet. Yhden näkemyksen mallin taustalla on kuitenkin pitkäaikainen työ, jotta se kehittyy mahdolliseksi työskentelymalliksi fiktiivistä televisiodraamaa luottaessa. Nuorille käsikirjoittajille opetetaan jo koulussa, kuinka toimia yhteistyössä muiden kirjoittajien tai kirjoittajaparin kanssa, ja mitä läheinen työskentely tuottajan kanssa vaatii. Toimintatavan soveltaminen käytäntöön tapahtuu televisiojaksolla, missä käsikirjoittajaopiskelijat kauppaavat itse kehittämiään sarjaideoita DR Fiktiolle. Eva Novrup Redvallin tutkimuksessa tuodaan ilmi kuinka opiskelijoiden on tärkeää päästä selville siitä, miten saada oma ideansa läpi, milloin on syytä tehdä myönnytyksiä ideansa suhteen ja milloin ei, sekä mitä uhrauksia tulee tehdä päämääränsä toteuttamiseksi. Tärkeimpänä oppina koulutusjaksolla voidaan kuitenkin nähdä yhteistyö muiden luovien ihmisten kanssa käytännön prosessin eri vaiheissa. (Novrup Redvall 2013, 95.)

Tanskalaiset elokuvaohjaajat ja Tanskan filmi-instituutti ovat huolestuneita siitä, että televisiodraaman kasvu vetää Tanskan elokuvateollisuuden lahjakkuudet, erityisesti käsikirjoittajat, televisiosarjoihin. Elokuvatuottajat toimivat markkinoiden ehdoilla, kun taas televisiolupamaksuilla rahoitettu julkinen viestintäyhtiö DR pystyy maksamaan parempia palkkoja käsikirjoittajille. DR pystyy tarjoamaan myös pitempiä sopimuksia ja enemmän vastuuta. (Vallentin, 2009.)

### **3.1.1 Yhden formaatin fokus**

Kansainvälisillä televisio-ohjelmamarkkinoilla pienet viestintäyhtiöt tarjoavat omaa itsenäistä ohjelmistoaan kotimarkkinoiltaan. Tuossa tapauksessa kansainväliset myynnit auttavat yhä vähemmän kattamaan jo tuotetun sarjan tuotantokustannuksia, tai varmistamaan yhteistyötahoja yhtiön tulevaisuuden projekteihin. Läsnaolo kansainvälisillä markkinoilla auttaa itsenäisiä tuottajia löytämään yhtiön ulkopuolista rahoitusta ulkomailta. Tämä osaltaan ruokkii tuotantosektorin kehittymistä ja tältä osin täyttää julkisen viestintäyhtiön vastuualuetta auttamalla monipuolistamaan alueen kulttuuritarjontaa. (Havens 2006, 61). Ei-kaupalliset viestintäyhtiöt ja levittäjät eivät ole kovin innokkaita laajentamaan myymäänsä ohjelmistoa kattamaan useita eri lajityyppisiä, koska he rakentavat brändiään erityisesti ei-kaupallisen ohjelmiston ympärille. Nämä levittäjät ovat monessa suhteessa riippuvaisia globaaleista myyntimarkkinoista ja siellä solmittavista suhteista, hallinnoidakseen paremmin useita ei-myytäviä liiketoimintoja. (Havens 2006, 62).

Tärkeä syy tanskalaisen draaman menestykseen on se, että toisin kuin Norjassa ja Ruotsissa, joissa on keskitytty viime vuosien aikana draaman tekoon monissa erilaisissa genreissä ja formaateissa, tanskalaisissa tuotannoissa on keskitytty hiomaan tarinankerronta täydellisyyteen kymmenessä tunninmittaisessa jaksossa. Tämä suunnitelmallinen foku-soituminen tiettyyn formaattiin on tuottanut tulosta. (Bondebjerg & Redvall 2011, 104.) Ville Vilén liputtaa Norjan ja Ruotsin mallin mukaisesti monimuotoisen draamasisällön tuottamisen puolesta. Sen vuoksi draaman valikoimassa pyritään pitämään laaja kirjo erilaisia lajityyppejä. ”Ei lähdetä niin suppealle linjalle mitä Tanska harjoittaa”, Vilén kertoo. Yksi syy Tanskan menestykseen on se, että tehdään riskillä jotain suppeaa mutta merkittävää. Sarjan luominen on pitkä kehitysprosessi. Vilénin mukaan ruotsalaiset kehittivät Silta sarjaa noin viisi vuotta ennen kuin ensimmäinen tuotantokausi tehtiin. (Vilén 9.12.2014.)

### 3.2 Kaksoiskerronta

DR Fiktion dogma numero kaksi alleviivaa tarinan kerroksellisuutta (katso liite 2). Julkisin verovaroin rahoitettavan yleisradioyhtiön ominaisuudessa DR:llä on velvollisuus hyvän tarinan lisäksi ilmentää eettisiä ja yhteiskunnallisia merkityksiä tarinassa. Tämä merkitys voidaan ajatella juonivetoisen tarinan pohjatekstinä joka on kätkeyty, mutta kuitenkin katsojan havaittavissa. Eva Novrup Redvall viittaa tutkimuksessaan kerroksellisen kerronnan oppiin nimellä kaksoiskerronta. Myös termit ”filosofinen kerros” ja ”julkisen palvelun kerros” viittaavat yhteiskunnalliseen pohjatekstiin. (Novrup Redvall 2013, 68)

Televisio- ja elokuva-alan ammattilaisille on selvää, että hyvän tarinan tulisi aina olla, ilman julkisen palvelun mandaattiakin, kerroksellinen ja yhteiskuntaa heijastava. DR Fiktion päällikkö Nadia Klovedal Reich kuvailee tuplakerrontaa elintärkeäksi elementiksi sellaisten sarjojen luomisessa, jotka voivat yllyttää väittelyyn, heijastaa aikamme oleellisia pulmia ja luoda näkökulmia erilaisiin arvoihin, kulttuureihin ja elämäntapoihin. Klovedal Reichin mukaan kaksoiskerronnan lisäksi vahva premissi on yksi tärkeimmistä kriteereistä luotaessa sarjoja DR Fiktiossa. (Novrup Redvall 2013, 68-70.)

Lindströmin (15.12.2014) mukaan suomalaisella mediakentällä ongelmana on se, että löytyykö käsikirjoituksellista kompetenssia tehdä monikerroksisia sarjoja. Kaksoisker-

ronta lähtee kirjoittajasta. Kirjoittaja luo aihion, maailman ja näkökulman. Jos yhteiskunnallinen pohjavire puuttuu tarinasta on sitä vaikea liittää jälkeensä tekstiin. (Lindström 15.12.2014.) Salolle tuplakerronta merkitsee pyrkimystä valita tarinoita, missä eettinen ja sosiaalinen aspekti taustalla on otettu huomioon. Julkisen palvelun viestintäyhtiön velvoittamana ja kehitystuottajana hän osaa sitä vaatia. Hyvään käsikirjoitukseen kuuluu aina eettinen aspekti, ja lähtökohtana tulisi olla eettinen teesi. (Salo 17.12.2014.) Peltomaa sanoo Syke-sarjan sisältävän yhteiskunnallisia teemoja, mitä myös Yle on painottanut (Peltomaa 16.12.2014).

### **3.3 Tuottajan valinta**

DR:n oppina tuottajan valinta -malli tekee poikkeuksen perinteeseen, jossa sama vakinaistettu henkilöstö työskentelee tuotannosta toiseen. Tavoitteena on antaa tuottajalle vapaus valita henkilökohtaisesti hänen mielestään parhaat työntekijät tuotannon eri työnkuviin, tai ainakin avainhenkilöt eri osastojen johtoon, mieluummin kuin työskennellä vakinaistetun julkisen palvelun henkilöstön kanssa. DR-Fiktiolla työskentelee vain 35 henkilöä vakinaistettuna ja esimerkiksi dramaturgeja ei ole palkkalistoilla, koska yhden näkemyksen mallin toteutuminen olisi tällöin haastavaa. Dramaturgin poissaolo on lisännyt DR:n konseptissa tarvetta luovan tuottajan taidoille ja tämä on otettu huomioon ammattitaitoisten tuottajien palkkaamisessa. (Novrup Redvall 2013, 71.) DR Fiktiolla on Pohjoismaiden suurin talonsisäinen televisiodraamaosasto. Kun tuotannot ovat käynnissä, siellä voi työskennellä jopa 300 ihmistä. DR fiktiota kritisoidaan ulkopuolisten tuotantoyhtiöiden toimesta, koska ne ulkoistavat vain vähän sarjojen tekoa yksityisille tuotantoyhtiöille. Kuitenkin DR:lla on elokuva- ja televisio alaa työllistävä vaikutus, sillä yksittäisiin tuotantoihin palkataan paljon freelancereita. Tuottajan valinta -malli ulottuu talonsisäisesti myös muihin osastoihin, eikä pelkästään fiktio-osastolle. Tuottajan valinta -mallia on kritisoitu työntekijöiden toimesta. Yleisesti on kuitenkin hyväksytty se tosiasia, että malli on paras taiteellinen valinta tuotannon kannalta. (Novrup Redvall 2013, 75.)

Lindströmin mukaan Ylellä on velvoite käyttää inhouse-tuotannoissa talon omaa henkilökuntaa. Tuotannot järjestetään pääasiassa niin, että Ylen tuotannot –yksiköstä saadaan paras mahdollinen ryhmä yksittäiseen tuotantoon. Tiettyjä avainhenkilöitä palkataan myös talon ulkopuolelta. Ylellä on omat ohjaajat ja he ovat etusijalla valintaprosessissa.



Lindströmin sanoo, että Tellus-sarjassa näin ei toimittu, koska talon oman henkilökunnan kapasiteetti oli ylimitoitettu. (Lindström 15.12.2014.) Salon mielestä osaaminen talon sisältä saattaa hävitä sitä mukaan kun työtä annetaan ulkopuolisille. Suomen media-ala on murroksessa. Ylen tuotannot –yksikkö on ongelmissa, jos talon ulkopuolelta otetaan ihmisiä, vaikka henkilökuntaa on omasta takaa. Pieni osa tuotantotiimiä voi tulla ulkopuolelta. Työryhmän tärkein voimavara on hyvä yhteishenki. Salon mukaan Tanskassa oli 1980-luvulla, Rumle Hammerichin draamapäällikkyyden aikana, kaikki osaaminen talon sisällä. 1990-luvun ison organisaatiomuutoksen myötä DR muuttui ulospäin suuntautuneeksi. (Salo 17.12.2014.)

Viitaten käsikirjoittajien palkkaamiseen DR:n vakinaisiksi työntekijöiksi käsikirjoittaja Peltomaa kokee taiteilijatyön ja vakituisen viran sopivan huonosti yhteen. Kun käsikirjoittaja toimii freelancerina, niin jokainen työ voi olla viimeinen työ. Tällöin täytyy antaa kaikkensa ja näyttämisen tarve on koko ajan olemassa. Peltomaa näkee mahdollisuuden leipiintymiseen, jos henkilöllä on eläkevirka käsikirjoittajana. Toisaalta se kuitenkin luo taloudellista turvaa ja mahdollistaa riskinottoja sisällön suhteen. Sykkeen kohdalla voidaan toteuttaa tuottajan valintaa, koska se on Ylen ulkopuolelta tilattu tuotanto ja työvoima voidaan palkata vapailta markkinoilta. Myös tuottaja ja idea tulevat talon ulkopuolelta. (Peltomaa 16.12.2014.)

### **3.4 Elokuvan ja television yhteistyö**

Elokuvan ja television yhteistyö on vapaa suomennos yhdestä DR Fiktion dogmasta. Sen tarkoituksena on ohjata tuotantoja parhaaseen lopputulokseen. Englanniksi termi on *crossover* ja se viittaa sekoitukseen, risteytykseen. Tämä konsepti on tuottajan valinnan kanssa samantapainen malli, joka hyödyntää alan parhaita freelancer-osaajia. Mallissa elokuva-alan ammattilaisia palkataan televisiosarjoihin. Jo vuonna 1994 Rumle Hammerich, DR Draaman entinen päällikkö, halusi tuotantoihin mukaan elokuva-alan lahjakkuuksia antamaan DR:n sarjoille enemmän elokuvallisuutta ja visuaalista ilmettä. Tämä konsepti on ollut hyvin hedelmällinen sekä elokuva- että televisioalalle. Nuoret elokuva-alan ammattilaiset ovat saaneet arvokasta kokemusta työnteosta omilla osamisarjoillaan sekä säännöllisempää palkkaa olleessaan mukana televisiosarjojen teossa. Yhteistyö kahden eri median välillä lisää DR:n dogman mukaan niin ohjaajien ja käsi-

kirjoittajien kuin myös eri tuotanto-osastojen työntekijöiden vaihtuvuutta. (Novrup Redvall 2013, 72 – 73.)

Elokuvan ja television yhteistyö –malli ei toteudu Ylen inhouse-tuotannoissa, kuten Lindström mainitsi ”tuottajan valinnan” yhteydessä. Kuitenkin yhteistyö toteutuu freelancereiden keskuudessa suomalaisen audiovisuaalisen alan pienuuden vuoksi. Monet freelancerit joutuvat työskentelemään niin elokuva-, televisio-, mainos- ja realitytuotannoissa ansaitakseen elantonsa ympärivuotisesti audiovisuaalisella alalla.

### **3.5 Synergia tekijöiden ja viestintäyhtiön välillä**

Fiktiivisen televisiodraaman tuottaminen on kompleksinen prosessi, jossa matkan varrella tarvitaan usean ihmisen panosta. Yhteistyöhön perustuva tapa työskennellä on yleisesti tunnustettu ja tutkittu uusien draamasarjojen luomisen viitekehyksessä. Televisiotutkimuksessa taka-alalle ovat kuitenkin jääneet yksittäisten ihmisten työpanokset tiettyissä tuotannoissa, ja tutkijat ovat keskittyneet enemmän elokuvan tekijöihin, mikä on perinteisesti nähty enemmän yksilöllisen, taiteellisen ilmaisun mediana. (Novrup Redvall 2013: 77.) Televisiokäsikirjoittajan yhteistyö monen eri kirjoittajan kanssa mahdollistaa pitkän juonikaaren luomisen sarjassa. Televisiodraaman käsikirjoittamista tarkastellaan kollektiivisena prosessina, vaikka yksi henkilö kantaa vastuun kokonaisuudesta. DR:n tuotantomallissa pääkäsikirjoittajaksi valitaan henkilö, jolla on visio siitä, mitä tuotetaan alusta loppuun saakka. Tämä ei tarkoita sitä, että pääkäsikirjoittajan tulee kirjoittaa kaikkea yksin, vaan että hänen visionsa läpäisee kaikki tuotannon näkökulmat. (Novrup Redvall 2013: 103.)

Keskustelut eurooppalaisessa televisiodraaman työpajassa, TV Drama Lab, tämän hetken haasteista eurooppalaisessa televisioiteollisuudessa keskittyi siihen, että edelleenkin sarjojen kirjoittajat, tuottajat ja viestintäyhtiöt, jotka ohjelman tilaavat, eivät puhu samaa kieltä, kun keskustellaan ideoista ja tarinoista. DR:ssa asian laita ei näytä olevan tämä. Suuri syy tälle voi Novrup Redvallin mielestä olla yksinkertaisesti se, että kaikki jotka työskentelevät tuotannossa ovat töissä samassa talossa, vaikka avainhenkilöt työryhmineen on eritelty valmisteleviin ja tuotannollisiin osastoihin. Tällaisen toimintamallin tarkoituksena on luoda tuotannolle yhteinen kieli. Yhden vision sarja ja kaksoiskerronnan merkitys voidaan helposti tulkita monella eri tapaa. Visio yhdessä tekemis-

tä ja samassa tuotantohotellissa työskentely yhteisen päämäärän eteen ovat ne konkreettiset asiat mitkä luonnehtivat sarjojen tekemistä DR:ssa. (Novrup Redvall 2013, 79-80.) Tuotantohotellien perimmäinen tarkoitus on tuoda kaikki tuotannossa työskentelevät ihmiset samaan tilaan, mieluummin kuin pitää työntekijät eri tiloissa riippuen heidän työnkuvastaan. Suunnittelu- ja toteuttamisvaiheen eriytyminen lähti liikkeelle amerikkalaisesta studiosysteemistä. (Novrup Redvall 2013, 63-64.)

DR toteuttaa synergiaa tuotantohotelleissa mahdollistamalla kommunikaation eri ammattikuntien kesken tuotantoprosessin eri vaiheissa. Tanskalaisille tämä fyysisen yhteistyön malli edustaa strategista näkökulmaa ja on selkeästi tuotannon johtamisen kannalta olennaista niin toteuttamis- kuin myös suunnitteluvaiheessa. (Novrup Redvall 2013: 63-64.) Yksi keskeisistä toimijoista pohjoismaisella televisioalalla, entinen draaman päällikkö Norjan yleisradioyhtiössä, Hans Rossine, on sanonut, että tanskalaisen draaman kansainvälinen tyyli ja siihen liittyen omien studioiden olemassaolo talonsisäisiä tuotantoja varten ovat merkittäviä syitä tanskalaisten televisiosarjojen menestykselle (Bondebjerg&Redvall 2011, 103).

Talonsisäisten dramaturgien poissaolo on nähty byrokratiaa vähentävänä ja synergiaa lisäävänä tekijänä käsikirjoitusprosessissa pohjoismaisessa televisioiteollisuuden keskustelussa (Rosenlund 2012). Peltomaa sanoo olevansa hyvin onnekas, että on saanut tehdä yhteistyötä suoraan Ylen tilaajan kanssa ilman, että kommentteja on tullut monesta eri suunnasta. Ylen ulkopuolisten tuotantojen tilaajana Olli Tola on toiminut dramaturgina Sykkeen ensimmäisellä kaudella. Jos Ylen sisällä on ollut muita näkemyksiä käsikirjoituksesta, tai jos dramaturgia on käytetty, niin näkemykset ovat tulleet Tolan kautta suodatettuna. Peltomaan mielestä kommenttien tuleminen yhdeltä taholta on prosessia nopeuttava ja selkeyttävä asia. (Peltomaa 16.12.2014.)

Salon mukaan Suomessa käytetään edelleen dramaturgeja siksi, että meillä on nuori tuottajakulttuuri. Aikaisemmin oli vain draaman päällikkö ja dramaturgi. He seuloivat jyvät akanoista. Salon mielestä dramaturgin tehtävä on toimia kuin kustannustoimittaja. Kehittää romaania tai novellia, jotta siitä voidaan tehdä julkaisukelpoinen. Tällöin dramaturgilla tulisi olla hyvät yhteydet käsikirjoittajiin ja toimeksianto organisaatiolta, että minkälaisia aiheita halutaan. Tuottajilla ei ole ollut kovin hyvää sisältöosaamista aikaisemmin. Hänen mukaansa nyt aletaan olla siinä pisteessä, että sisältöosaamista löytyy tästä sukupolvesta. (Salo 17.12.2014.)

### 3.6. Tuotanto viestiketjuna

Tämä työskentelytapa on opittu amerikkalaisesta tuotantokulttuurista tehdä televisiodraamaa. Useaan otteeseen Emmy-palkittu tanskalainen tuottaja Sven Clausen tutustui 1990-luvulla uusiin työskentelytapoihin erilaisissa tuotantokulttuureissa löytääkseen uutta inspiraatiota Tanskan sisältö- sekä tuotantostrategioihin. Tutustumisen pohjalta DR implementoi omaan strategiaansa ideat tuotannon organisoimisesta usean ohjaajan viestiketjaksi ja pääkirjoittajan hallitsemasta sarjan kokonaisvisiosta. Näitä oppeja on käytetty DR:n draamatuotannoissa jo vuodesta 1997 alkaen. (Novrup Redvall 2013, 65-66.)

Ohjaajien nopea vaihtuvuus sarjan kuvaustilanteessa mahdollistaa heidän käyttönsä tuotantoprosessin eri vaiheissa samanaikaisesti. Sarjan kuvaukset on ryhmitelty jakso- ja lokaatiokohtaisiin blokkeihin. Jokaisen blokin, kaksi - kolme jaksoa, ohjaa tietty ohjaaja siirtyen sitten jälkituotantoon kuvattujen materiaalin kanssa. Myös tiettyjen lokaatioiden kuvaaminen usean eri jakson osalta samassa yhteydessä säästää tuotannollisesti aikaa ja rahaa. DR:n tuotantokulttuuri erottautuu perinteisestä ohjaajavetoisesta elokuvallisesta lähestymistavasta, jossa ohjaajalla on veto-oikeus jokaiseen taiteelliseen päätökseen. DR nostaa käsikirjoittajan vastuuseen sarjan visuaalisesta ilmeestä ja taiteellisista päätöksistä. Ohjaajat tulevat ja menevät tuotannon sisällä jaksokohtaisina työntekijöinä.

Peltomaa näkee tuotannon viestiketjussa pääkäsikirjoittajan työksi pitää huolta sarjan eheydestä. Hänen mielestään Tanskassa eheys toteutuu. Sen takana on käsikirjoittaja-tuottaja pari tai pelkkä käsikirjoittaja. Ohjaaja ei voi vastata eheydestä, sillä aikataulut ovat niin tiukkoja. Tanskassa 20 jakson sarjassa voi olla jopa kuusi ohjaajaa. Suomessa esimerkiksi Sykettä tehdään 20 jaksoa vuodessa. Tämä tarkoittaa kahta tuotantokautta, joissa molemmissa on oma ohjaajansa. Studio on koko ajan pystyssä, eikä kuvauksissa pidetä taukoa. Kuvausten jälkeen ohjaaja siirtyy jälkitöihin ja uusi ohjaaja aloittaa seuraavan tuotantokauden kuvaukset saman työryhmän kanssa. Peltomaan mukaan tuollaisella aikataululla ei ole mahdollista, että joku ohjaajista seuraisi kokonaisuutta. Jonkun täytyy vastata näyttelijöiden kysymyksiin, pitää huolta kokonaisuudesta ja sen eheydestä. Silloin kokonaisuuden hahmottaminen jää käsikirjoittaja-tuottaja kaksikon vastuulle. Peltomaan mukaan Suomessa ei ole täysin ymmärretty eheyden merkitystä. Eheys toteutuu itse asiassa parhaiten kun ohjaaja ja käsikirjoittaja on sama ihminen. Se on kuitenkin harvoin sisällöllisesti tai aikataulullisesti mahdollista, tai edes järkevää jos jakso-

ja on paljon. Esimerkiksi eheydestä hän antaa Johanna Vuoksenmaan Klikkaa Mua -sarjan tai Kari Väänäsen Taivaan Tulet. Näissä sarjoissa maailma on yhden henkilön luoma, jolloin se myös esittäytyy katsojalle mielenkiintoisena ja ehyenä kokonaisuutena. (Peltomaa 16.12.2014.)

Lindström kertoo esimerkin tuotannon viestiketjusta Ylen Toisen kanssa -draamasarjan kehittelyprosessissa. Lindströmin mukaan ohjaaja pyrittiin kiinnittämään tuotantoon mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, jotta kirjoittaja välttyisi valmiiseen tekstiin tulevilta muutoksilta. Kirjoittaja ja ohjaaja kävivät yhdessä läpi käsikirjoitusprosessin ja keskustelivat siitä kuinka molempien visio voidaan tuoda esiin tekstissä ja sen toteutuksessa. Molemmat toivat ammattitaidollaan oman panoksen lopulliseen työhön. Tuottajan osuus tässä prosessissa oli olla kätilö ja vahtia rahavirtoja. (Lindström 15.12.2014.)

Salon mukaan Tehdas -draamasarjan kohdalla viestiketjun käyttö oli erittäin hyvä kokemus. Rotaatiomallilla toteutetun sarjan kohdalla käytettiin kolmea eri ohjaaja-kuvaaja paria jokaisella tuotantokaudella. Näin ollen jokainen pari teki yhdellä jaksolla kuvattua kuudesta jaksosta kaksi. Yhteensä jaksoja tehtiin rotaatiosarjaan kahdeksantoista. Salon mukaan hyvää prosessissa oli se, että ohjaaja ja kuvaaja saatiin sitoutettua ennakkosuunnitteluun sekä jälkitöihin. (Salo 17.12.2014.)

### **3.7 Systemin kasvattamat**

Uusien lahjakkuuksien työllistäminen korkeatasoisen draaman luomiseen sisältää aina riskinsä. Tanskassa DR:n laatudraamaa esitetään televisiossa sunnuntaisin parhaaseen katselu-aikaan – kello kahdeksan. Sitä pääsevät luomaan parhaat tanskalaiset käsikirjoittajat. Lahjakkuuksien kouluttamiselle tulisi löytää myös erilaisia ympäristöjä ja formaatteja, joissa taitoja voitaisiin testata ja ideoita kokeilla. Toistaiseksi yhteistyö DR:n ja Tanskan kansallisen filmikoulun välillä on ollut hedelmällistä.

Tärkein yhteistyön muoto on lukukauden mittainen projekti, jossa luodaan ja kaupataan sarjaidea DR:lle. Yleisradioyhtiö antaa opiskelijoille toimeksiannon, jonka pohjalta käsikirjoittaja-tuottaja parit luovat sarjaidean DR:lle. Lukukauden aikana ideaa käydään esittelemässä ja kaupittelemassa DR:lle. Palautteen jälkeen ideaa kehitellään edelleen ja lopputuloksena syntyy sarjan pilottijakson käsikirjoitus. DR valitsee opiskelijoiden sar-

jaehdotuksista parhaan, ja se pääsee tuotantoon. Yhteistyön käyttäminen opetusmetodinä ja verkostoitumistyökaluna on poikanut useita työsuhteita valmistuneille käsikirjoittajille ja tuottajille DR:ssä. Tanskassa voidaan nähdä sama ilmiö kuin mikä tällä hetkellä vallitsee Yhdysvaltain viihdeteollisuudessa: televisio on varastanut elokuvateollisuudelta parhaat käsikirjoittajat. (Bondebjerg&Redvall 2011, 104-105.)

Lindströmin (15.12.2014) mukaan Ylellä on valitettavan vähän yhteistyötä koulujen kanssa. Volyymin ollessa vähäinen, on vaikea tarjota kouluille toimeksiantoja. Radiodraaman puolella on yhteistyötä kuunnelmien käsikirjoittamisessa Aalto yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun kanssa. Lindströmin mukaan tarkkaa visiota ei ole siitä, minkälaista yhteistyö opiskelijoiden kanssa voisi tulevaisuudessa olla ja mikä olisi koulutuksellinen elementti. Lindströmin mukaan Tanskan mallin tapainen lukukauden kestävä kehittäelyprojekti voisi sopia myös Suomeen. Tulevaisuuden tekijät oppisivat tuntemaan Ylen toimintatavat. Ylelle tulee paljon käsikirjoituksia, joissa näkyy jo tehtyjen sarjojen maailmoja. Kirjoittajat olettavat, että Yle haluaa jatkossakin jo valmiiden sarjojen kaltaisia ideoita ja, että uutuuudet eivät läpäise portinvartijoita. (Lindström 15.12.2014.)

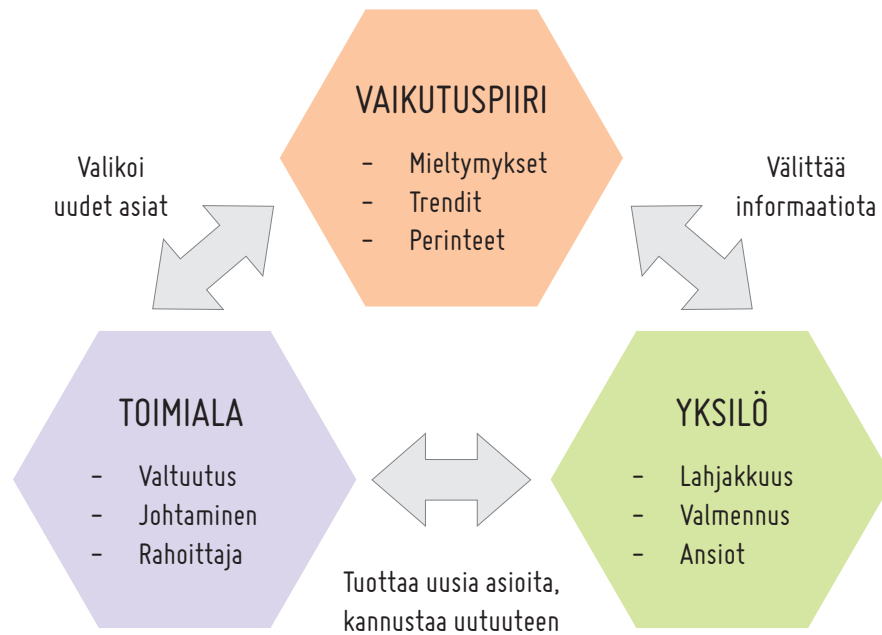
Peltomaa kertoo omakohtaisesti Taideteollisen korkeakoulun entisenä opiskelijana, että Yleltä käytiin pitämässä luentoja ja lisäksi oppilailta tilattiin lyhytelokuvia. Omalta osaltaan Peltomaa pitää huolta uusien lahjakkuuksien pääsystä työelämään ottamalla työharjoittelijoita mukaan omiin projekteihinsa. (Peltomaa 16.12.2014.)

DR:ssa työskentelevillä käsikirjoittajilla on talon sisällä pitkä oppimisprosessi ennen kuin heillä on mahdollisuus toteuttaa yhden näkemyksen mallia. Monet pääkäsikirjoittajista ovat käyneet läpi jaksokäsikirjoittajan työnkuvan useammassa eri sarjassa tai yhden sarjan useammalla eri tuotantokaudella. Kun pääkäsikirjoittaja on opettanut heille yhden näkemyksen työskentelymallin, uuden roolin omaksuminen tulevaisuuden pääkäsikirjoittajana voi olla mahdollista. Tanskassa suosittu sunnuntai-illan ohjelmaslotti tunnin mittaiselle laatudraamalle on vastuullinen, mutta myös haluttu paikka luoda jotain uutta koko kansakunnalle. Pääkäsikirjoittajalla on mahdollisuus puhutella kansaa, ja samalla tehdä kannanotto yhteiskunnalliseen keskusteluun henkilökohtaisella tasolla. (Novrup Redvall 2013, 112-117.)

Peltomaa alleviivaa, että käsikirjoittamaan ei opi kirjoittamalla vaan näkemällä tekstinsä ruudulla. Hänen mielestään käsikirjoittamisen tasoa voisi nostaa Suomessa se, että päätetään tietoisesti satsata harvoihin valittuihin kirjoittajiin, mutta sitten myös annetaan heille mahdollisuus harjoitella ja oppia. Näkemällä tekstinsä valmiissa tuotteessa jäisivät karkeat virheet pois. Peltomaa korostaa, että tarvitaan rahaa ja satsauksia ihmisiin, jos halutaan päästä kansainväliselle tasolle. ”Pöytälaatikkokirjoittelulla se ei onnistu”, sanoo Peltomaa. Siihen miten kirjoittajat valittaisiin, Peltomaa ei ota kantaa. Hän kuitenkin mainitsee, että koska yhteiskunta satsaa merkittäviä summia käsikirjoituskoulutukseen, järkevintä olisi ”kalastella sieltä laarista”. (Peltomaa 16.12.2014.)

Lindströmin mukaan Ylellä pyritään antamaan mahdollisuus monille eri käsikirjoittajille. Radiokuunnelmien kohdalla tämä pitää paikkansa, ja sen myötä myös opiskelijat saavat arvokasta työelämäkokemusta. (Lindström 15.12.2014.) Salon mukaan Yleisradion sarjojen tulisi olla minimissään kymmenen jakson pituisia. Kausisarja-ajattelun myötä tulee paineita resurssien riittävydestä, ja pakostakin tarvitaan uusia tekijöitä sisällöntuotantoon sekä tuottajiksi. Uudet käsikirjoittajalahjakkuudet löytyvät jo tehtyjen töiden perusteella. Salo korostaa ryhmätyöskentelyä, ja sitä miten lahjakkaat yksilöt toimivat ryhmässä. Hänen mielestään olisi hyvä lähteä Tanskan mallin mukaiseen luku-kausiprojektiin Aalto yliopiston ja Ylen välillä. (Salo 17.12.2014.)

#### 4 SCREEN IDEA SYSTEM



**Kuvio 1.** Screen Idea System (Novrup Redvall 2013, 31).

Screen Idea System pitää sisällään kolme elementtiä joiden kaikkien on toimittava suhteessa toisiinsa, jotta malli hyödyttää kulttuuritoimintaa. Sen taustalla on Mihaly Csikszentmihalyin systeemimalli vuodelta 1988, joka on saanut myöhemmässä tutkimuksessa nimen DIFI- viitekehys. DIFI tulee sanoista 'Domain Individual Field Interaction'. Tämä vaikutuspiirin, yksilön ja toimialan välinen vuorovaikutus perustuu Csikszentmihalyin havaintoihin, että luovuus ei koskaan ole pelkästään yksilön tekojen tulosta vaan näiden kolmen systeemin tuote. Yhteiskunnan instituutiot tai toimiala valitsevat yksilöiden luomien ideoiden joukosta ne, jotka ovat säilyttämisen arvoisia. Tasapainoinen kulttuurinen vaikutuspiiri säilyttää ja välittää eteenpäin valitut uudet ideat seuraaville sukupolville. Yksilöä, joka tuo muutosta toimialalle, voidaan tässä kontekstissa pitää luovana. (Csikszentmihalyi 1988, 325.)

Televisiadraaman tuottaminen ja kirjoittaminen Tanskassa on systeemi, missä yksittäiset lahjakkaat kirjoittajat, joilla on jo näyttöä alalta, ehdottavat ideoita potentiaalisesta televisiosarjasta. Nämä ideat ovat rakentuneet vaikutuspiirin mieltymysten, trendien ja perinteiden ympärille. Ideoiden on läpäistävä toimialan portinvartioiden seula. Projektit siis hyväksytään toimialan valtuutuksen, johdon ja rahoituksen suhteen. Sarjaideat eh-



dotetaan instituutiolle, joka on tässä yhteydessä ei-kaupallinen toimija ja jolla on julkisen palvelun valtuutus toimia alalla. Instituution johdolla on tietyt opit joiden viitekehksessä projektit tuotetaan. Instituutiolla on budjettia vain muutaman korkea-profiilisen sarjan luomiselle joka vuosi. (Novrup Redvall 2013, 31.)

Screen Idea -mallissa vaikutuspiirin ja yksilön välillä vaihtuu informaatiota molempiin suuntiin. Yksilö, draaman luoja, tarkkailee yhteiskuntaa, sekä sen ominaispiirteitä ja miettii mistä näkökulmasta ja millä tavoin voisi kirjoittaa draamasarjan kansalle. Kivi-jalka kaikelle luovalle työlle on ammattitaito. Se sisältää faktisen tiedon, maailmankatsomuksen, esteettisen kriteerin, teknisen pätevyyden sekä tietyn aluepiirin erityistaitojen hallitsemisen ja muistamisen. (Amabile 1997.) Televisioalan johdolla ja portinvartijoilla on mahdollisuus stimuloida ja yllyttää yksilöitä luomaan uutta. Jos alan johto uskoo yksilöön hänen aikaisempien ansioidensa ja lahjakkuutensa pohjalta, annetaan hänelle mahdollisuus luoda uusia sisältöjä. Tuotettu uusi televisiodraama valikoituu alan kentän kautta kansalliseen vaikutuspiiriin. Yleisö määrittää onko uusi televisiosarja onnistunut vai ei.

Portinvartijoina Ylen kohdalla toimivat tilaajat. Heillä on valta ja vastuu löytää kiinnostavat uutuudet. Yle saa käsikirjoitusideoita tilaustöinä, riippumattomilta tuotantoyhtiöiltä ja freelancer-käsikirjoittajilta. Käsikirjoituksia saadaan myös kirjoituskilpailuiden kautta. Ylen palkkalistoilla olevat dramaturgit ja tuottajat tekevät esikarsinnan ideoista. Draaman päällikkö valitsee kehitellyistä aihioista toimivimmat ja tekee päätöksen ideoiden esittelystä Ylen luovalle johtajalle. Salon (17.12.2014) mukaan Screen Idea -malli edellyttää, että portinvartijana on henkilö, joka syvällisesti ymmärtää mistä televisiodraamassa on kyse. Portinvartijalla tulee olla näkemys ja strateginen suuntautuminen tulevaisuuteen, sekä siihen millä tavalla sarjaideat sopivat ohjelmistosuunnitelmaan ja junamalliin. (Salo 17.12.2014.)

Petja Peltomaan mukaan riippumaton tuotantoyhtiö tekee avauksen Ylen suuntaan tarjoamalla ideoita heille. Yle vastaa tarjoukseen pyytämällä lisäkehittelyä tai hylkäämällä tarjouksen. Indie-tuotantojen käsikirjoittaja asioi useimmiten vain tilaajan eli portinvartijan kanssa. Peltomaalla ei ole tarkkaa käsitystä siitä, mitä tapahtuu valintaprosessissa Ylen sisällä. Indie-tuotantojen jouhevuteen tilausprosessissa vaikuttaa varmasti käsikirjoittajan pätevyys. Ylen dramaturgi ei osallistu prosessiin vaan kommunikaatio on aina kahdenvälistä. Yleensä ideoita tarjotaan Ylelle lähettämällä tarinasta lyhyt synop-

sis. Tilaaja kommentoi muutamalla sanalla synopsista, jonka jälkeen riippumattoman tuotantoyhtiön käsikirjoittaja lähettää konseptin tilaajalle. Konseptissa sivuja on noin 5-20. Siinä esitellään muun muassa päähenkilöt, miljöö, tapahtumien kulku ja koko sarjan kaari. Kun konsepti on toimitettu Ylelle, kommentoi tilaaja sitä. Kommenttien pohjalta konseptia muokataan eteenpäin. Tämän jälkeen Yle voi kieltäytyä sarjan tilaamisesta tai sitten prosessissa edetään tilaamalla ensimmäisen jakson käsikirjoitus. Koko tämä prosessi on välitöntä kanssakäymistä Ylen kanssa. (Peltomaa 16.12.2014.)

Lindströmin (15.12.2014) mukaan Ylelle voi tulla jopa sata käsikirjoitusta vuodessa, joista karsitaan parhaat. Ylen indie-tuotantojen yksikkö voi ottaa noin 5-10 käsikirjoitusta jatkokehittelyyn. Ylen talon sisäinen osasto voi ottaa kehittelyyn noin seitsemän käsikirjoitusta. Tuotantoon näistä menee indie-puolella noin 2 – 3, talon sisällä 1 – 2 ja elokuvasäätiörahoitteisia tuotantoja useampia. Uudet käsikirjoitukset kentältä tulevat esikarsinnan jälkeen draamapäällikölle, ja hän tekee päätöksen ideoiden esittelystä Ylen luovalle johtajalle. (Lindström 15.12.2014.)

Lindströmin mukaan riippumattomat tuotantoyhtiöt turhautuvat usein, kun ideat eivät saa hyväksyntää tilaajalta, tai vain tietyn kaltaiset käsikirjoitukset hyväksytään. Freelancer-käsikirjoittajat yrittävät liikaa luoda sellaisia aihioita mitä Ylen oletetaan haluavan. Tällöin draaman kolmeen yksikköön tulee liian samankaltaista sisältöä. Lindström painottaa, että Ylen tehtävä on tarjota kaikille jotakin. Talon ulkopuoliset ostot ovat kohdistuneet viime vuosina Yellow Filmin tuottamiin sarjoihin, kuten sairaalasarja Sykkeeseen ja draamakomedia Kimmoon. Ylen inhouse-yksikön tulisi täydentää tarjonnasta puuttuva sisältö. Lindströmin mukaan Ylellä on havaittavissa tietynlaista passiivisuutta. Käsikirjoituksia tulee talon ulkopuolelta, eikä niitä itse haeta kirjoittajilta. Toki eturivin kirjoittajia on kutsuttu Ylelle tekemään sarjoja ja kuunnelmia. (Lindström 15.12.2014.)

## 5 POHDINTA

Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet asukasluvultaan Suomen kokoisen maan, Tanskan, nousuun televisiodraaman suunnannäyttäjäksi Euroopassa ja miten Suomen Yleisradion draamantekomallit eroavat Tanskan vastaavista. Tutkimus kartoitti ensin Tanskan työskentelytapoja draamassa ja sen jälkeen selvitettiin Yle Draaman vastaavia malleja haastatteluiden kautta. Lopuksi tutkimuksessa avattiin taustoja käsikirjoittajavetoisen draaman luomisen edellytyksille. Tutkimuksen idea lähti liikkeelle pohdinnasta, miten kahden pienen kielialueen maan draamasisällöntuotanto julkisessa viestintäyhtiössä voi olla niin eri aallonpituudella.

Kuten tutkimuksen toisessa luvussa tuodaan ilmi, niin taloudelliset resurssit eivät pelkästään sanele sisällön laadun eroavaisuutta. Ylen ja DR:n draamabudjetit ovat lähellä toisiaan ja eroavaisuuksia on lähinnä sisältöjen määrässä Tanskan suosissa yhden formaatin fokusta. Tutkimuksessa esiin nousseista kahden viestintäyhtiön välisistä eroavaisuuksista tärkeimmiksi voisi nostaa kolme asiaa.

Ensinnäkin Tanskassa DR Fiktio on kilpailuasemassa muihin kansallisiin tuotantoihin nähden kun he suunnittelevat inhouse-tuotantoja. Ylessä inhouse-tuotannot eivät kilpaille minkään riippumattoman tuotantoyhtiön ideoiden kanssa, sillä indie-tuotannoille on oma itsenäinen yksikkönsä. DR Fiktio luo oman sarjaehdotuksen talon sisäisestä tuotannosta ja johto, DR Media, tekee päätöksen vertailtuaan muita riippumattomia sarjaehdotuksia.

Tuore kotimaisia mediamarkkinoita arvioiva ”Pätevät pärjäävät” -raportti peräänkuuluttaa Yleisradion asettamista alttiiksi kilpailulle. Professori Anssi Vanjoen vetämä työryhmä teki liikenne- ja viestintäministeri Anne Bernerin pyynnöstä selvityksen suomalaisista mediamarkkinoista ja osana sitä oli Yleisradio. Työryhmän mukaan suomalaisen median kehityksen kannalta on tärkeää, että Yleisradio toimii enemmän ostoorganisaationa. Tämä edellyttää kilpailullisempaa toimintatapaa. Työryhmän mukaan tuotantojen ulkoistusta, riippumattomien tuotantojen ostoa, sekä kilpailutusta tulee lisätä. Tähän liittyen työryhmä ehdottaa julkisen palvelun tehtävien tarkempaa määrittelyä. Työryhmä ehdottaa myös, että Yleisradio voisi kilpailuttaa parhaiden tuottajien sisältöä omiensa sijaan. (LVM 7.12.2015.)

Vanjoen johtaman ryhmän selvitys vaikuttaa voimakkaasti ajavan kaupallisia toimijoita Yleisradion reviirille. Työryhmän mukaan parhaat tekijät ovat kaupallisella puolella ja heidän pitää saada osuutensa julkisin verovaroin toimivan Yleisradion budjetista. Kuten tutkimuksessa on tullut ilmi niin Tanskassa parhaat tekijät ovat DR:ssa ja kaupalliset toimijat eivät näytä pärjäävän julkiselle viestintäyhtiölle sisältöosaamisessa.

Toinen tutkimuksessa esille tullut eroavaisuus DR:n ja Ylen välillä on edelliseen liikenne- ja viestintäministeriön selvitykseen liittyvä parhaan tekijän arvostaminen. Tämän tutkimuksen kontekstissa parasta tekijää kutsutaan luovaksi yksilöksi. DR on nostanut luovan yksilön strategiansa keskiöön. Yhden näkemyksen malli houkuttelee alan parhaat käsikirjoittajat ja tuottajat töihin DR:on. DR Fiktiossa talon palkkalistoilla ovat käsikirjoittajat ja tuottajat. Ylellä talon palkkalistoilla ovat dramaturgit ja tuottajat. Tanskassa, Ruotsissa ja Norjassa dramaturgi nähdään byrokratiaa lisäävänä asiana. Tuottaja on pohjoismaisen televisiodraaman kentällä sisältöosaaja, joka toimii käsikirjoittajan työparina ja dramaturgina. Käsikirjoittaja, joka on televisiodraaman vision haltija on Ylessä freelancer. Käsikirjoittajan nostaminen tuotannon tärkeimmäksi henkilökseksi ja resurssien kohdistaminen pätevien käsikirjoittajien palkkaamiseksi Yleisradioon on lääke Vanjoen työryhmän visioon ajaa alas Yle Draaman inhouse-yksikkö.

Kolmas tärkeä eroavaisuus tutkittujen maiden välillä on strateginen ajattelu. Tanskassa 1990-luvulla toteutettu julkisen viestintäyhtiön henkilöstön vähentäminen ja uusien vaikutteiden ottaminen maailmalta, erityisesti Yhdysvalloista, mahdollisti uuden alun DR:lle. Vuonna 1997 alullepantua strategiaa noudatetaan edelleen DR Fiktiossa. Strategiaan liittyy vahvasti DR Fiktion 15 dogmaa, joita noudatetaan draamatuotannoissa. Lisäksi DR:n tiivis yhteistyö Tanskan elokuvakoulun opiskelijoiden kanssa on osoitus pitkäkestoisesta strategisesta ajattelusta. Haastattelujen perusteella oli vaikea muodostaa kuvaa Ylen strategiasta. Yle Draaman organisaatiomuutokset tulivat esille haastatteluisa, mutta tarkempi visio tulevaisuudesta jäi puuttumaan.

Yle Draaman uusi päällikkö toukokuun 2015 alusta on Jarmo Lampela. Hän haluaa edistää kansainvälisiä yhteistuotantoja ja nostaa esiin uusia nuoria tekijöitä. Ylen luovan johtajan Ville Vilénin mukaan Lampelan johdolla päästään kehittämään alaa yhteistyössä tuotantoyhtiöiden ja erityisesti oppilaitosten kanssa. (Yleisradio 5.11.2015.) Lampelan mukaan uusia avauksia draamaosastolla on genrekarttaan perustuva suunnittelu,

jolla pidetään tarjonta monipuolisena sekä parannetaan mahdollisuuksia reagoida asioihin ja ilmiöihin nopeasti (Yle Draama 5.11.2015).

Yle Draaman vahvuuksia ovat monipuolinen tarjonta ja julkisen palvelun valtuutus tuottaa erilaisille yleisöille sisältöä kolmessa draamayksikössä. Vahvuus on kahden toimipisteen draamaosastot. Ohjelmistosuunnittelun ja junamallin aiheuttamaa painetta sisällön määrällisessä luomisessa voidaan vähentää jakamalla sisällöntuotantoa kahdelle eri toimipisteen draamaosastolle.

Yle Draaman heikkouksina voidaan nähdä kilpailun puutteen aiheuttama uudistumattomuus ja selkeän kauaskantoisen strategian puuttuminen. Isot uudistukset ovat kipeitä toteuttaa, mutta ilman niitä toiminta kankeutuu. Professori Vanjoen työryhmän raportti vaatii julkisten palveluiden tuottamista kaupallisten toimijoiden kautta. Lisäksi riippumattomien tuotantojen kiintiötä pitää kasvattaa kolmeen kymmeneen prosenttiin Yleisradion kaikista kuluista. Perusteluina muutoksiin työryhmä korostaa riippumattomien tuottajien ja suomalaisen media-alan tukemista. (LVM 7.12.2015.) Yleisradion tasekirjasta (2014) voidaan nähdä, että suurin yksittäinen kuluerä Yleisradiolle ovat työntekijöiden palkat ja palkkiot. Noin neljäkymmentä prosenttia liikevaihdosta menee henkilöstökustannuksiin. (Tasekirja 2014.) Yhteiskunnallisesti on suuri paine työllistää koko suomalaista mediakenttää.

Tanskan oppien mukaisesti esimerkiksi tuottajan valinta -malli antaa tuottajalle valtuutuksen valita parhaat kyvykkyudet alalta työskentelemään DR Fiktion inhouse-tuotannoissa. DR:n strateginen päätös vähentää talon sisäistä henkilökuntaa, ja antaa tuottajille vastuun palkata henkilöstö Tanskan media-alalta, on vankistanut julkisen palvelun draaman asemaa.

Tulevaisuuden mahdollisuutena Ylellä on suuret strategiset muutokset draaman tuottamisen ja käsikirjoittamisen malleissa sekä henkilöstön määrässä. Koko ajan lisääntyvä yhteistyö eri oppilaitosten kanssa voidaan nähdä myös mahdollisuutena löytää ja rekrytoida tulevaisuuden lahjakkuuksia töihin Yle Draamaan. Uhkana voidaan pitää julkisen palvelun velvoitteiden supistumista kaupallisten toimijoiden vallatessa jalansijaa Yleisradiossa.

Tutkimuksen tavoitteena oli vertailla Tanskan ja Suomen televisiodraaman käsikirjoittamista ja tuottamista julkisen palvelun viestintäyhtiössä. Kattavan tanskalaisen lähdemateriaalin ja hyvien Yle Draaman työntekijöiden, sekä draamakäsikirjoittajan haastatteluiden ansiosta tutkimus sai paljon informaatiota tuekseen. On huomioitava, että haastattelut tutkimusta varten tehtiin vuotta ennen työn valmistumista. Työn kannalta olisi ollut ensiarvoisen tärkeää saada myös nykyisen Yle Draaman päällikön haastattelu osaksi lähdemateriaali. Tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista tutkimuksen tekijän tiukan aikataulun vuoksi. Suuren lähdemateriaalin myötä tutkimus vaikeutui ja etenkin rajauksen sekä myös näkökulman löytäminen aiheutti ongelmia. Intohimoinen suhtautuminen käsiteltävään asiaan sekä pitkä kirjoitusprosessi aiheuttivat tutkimuksen fokuksen kaotamisen useampaan otteeseen, mikä myös näkyy lopputuloksessa. Opinnäytetyö on kuitenkin tekijänsä näköinen ja ennen kaikkea ajankohtainen.

Noin vuoden kestäneen tutkimusprosessin aikana suomalaisessa mediassa on puhuttu showrunner –mallin puolesta ja vastaan sekä sen tarpeellisuudesta suomalaisella mediakentällä. Vielä enemmän keskusteluissa on ollut Yle Draama ja sen tuottama sisältö. Viimeisen vuoden aikana Yleisradiolle on luotu yhä enemmän paineita tehdä julkisilla verovarjoilla laadukasta draamaa. Uunituore liikenne- ja viestintäministeriön raportti ei helpota tilannetta.

## LÄHTEET

Amabile, T. M. 1997. Motivating creativity in organizations: On doing what you love and loving what you do. *California Management Review*, 40, 39–58.

Bondebjerg, I. & Novrup Redvall, E. 2011. A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and Media Culture. CEMES Working Papers. No. 1, 2011.

Caldwell, J. T. 1995. *Televisuality Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Csikszentmihalyi, M. 1988. Society, Culture and Person: A System's View of Creativity. Teoksessa Sternberg, Robert J. (ed.) *In the Nature of Creativity*, 325-339. Cambridge: Cambridge University Press.

Debrett, M. 2010. *Reinventing the Public Service Television for the Digital Future*. Intellect Bristol, UK.

Gaut, B. 2010. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Havens, T. J. & Lotz, A. D. 2012. *Understanding Media Industries*. Oxford University Press, Inc.

Havens, T. J. 2006. *Global Television Marketplace*. British Film Institute.

Hujanen, T. 2002. *The Power of the Schedule*. Tampere: University of Tampere Press.

Marghitu, S. & Sanchez-Baro, R. 2013. Making Television in the 21st Century conference report," *Nordicom Information*(Refereed), May 2014.

Murray, Ann-Marie. (2014) Commercial Logics in Irish Public Television. Teoksessa Bourdon, Jerome & Meadel, Cecile. (ed.) *Television Audiences Across the World – Deconstructing the Ratings Machine*. Palgrave Macmillan. London.

Nikkinen A. & Vacklin A. 2012. Television runousoppia. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin. Like Kustannus Oy.

Novrup Redvall, E. 2013. Writing and Producing Television Drama in Denmark – From The Kingdom to The Killing. *Palgrave Studies in Screenwriting*.

Rapfogel, J. 2014. Rethinking Television – A Critical Symposium on the New Age of Episodic Narrative Storytelling. *Featuring commentary by Michele Hilmes, Christoph Huber, Deborah Jaramillo, Adrian Martin, David Milch, Adam Nayman, Matt Zoller Seitz, Christopher Sharret, Amy Taubin and Beau Willimon*. Cineaste, Fall 2014. 26-38.

Skornia, H. 1981. Don't Give the Public What It Wants. Teoksessa Cole, Barry. (ed.) *Television Today*. Oxford University Press.

Smith, A. N. 2011. Putting the Premium into Basic: Slow-Burn Narratives and the Loss-Leader Function of AMC's Original Drama Series. *Television New Media* 2013 (14). 150-166.

Stempel, T. 1996. Storytellers to the Nation: A History of American Television Writing. New York: Continuum.

Syvertsen, T. 1999. The Many Uses of the Public Service Concept. *Nordicom Review* 20 (1), 7.

White, C. & Hall Preston, E. 2005. The Spaces of Children's Programming. *Critical Studies in Media Communication* 22 (2005): 239-255.

### **Opinnäytetyö:**

Mikkola, E. 2009. Menestystarinoita Massoille – Televisio-ohjelmien tuotekehitys. TAMK, Taide ja viestintä, opinnäytetyö.



**Internet-Lähteet:**

Liikenne- ja viestintäministeriö. 2015. Pätevät pärjäävät. Kotimaisia mediamarkkinoita arvioivan työryhmän raportti. Luettu 7.12.2015.

[http://www.lvm.fi/c/document\\_library/get\\_file?folderId=4050024&name=DLFE-28399.pdf&title=Raportit%20ja%20selvitykset%202-2015](http://www.lvm.fi/c/document_library/get_file?folderId=4050024&name=DLFE-28399.pdf&title=Raportit%20ja%20selvitykset%202-2015)

Liikenne- ja viestintäministeriö. 2015. Yle-Vero. Luettu 7.12.2015.

<http://www.lvm.fi/web/hanke/yle-vero>

MMS Veckorapport. 2013. Veckan 38. Luettu 1.12.2015.

[http://mms.se/wp-content/uploads/\\_dokument/rapporter/tvtittande/vecka/2013/VeTvTitt1338.pdf](http://mms.se/wp-content/uploads/_dokument/rapporter/tvtittande/vecka/2013/VeTvTitt1338.pdf)

Ohls, G. 2014. Blogi – Avoin Yle – Ylen kolme ongelmaa. Luettu 1.12.2015.

<http://blogit.yle.fi/avoin-yle/ylen-kolme-ongelmaa#comments-area>

Rosenlund, P. (2012). Forfatteren i sentrum. Rushprint, 5 November.

<http://rushprint.no/2012/11/forfatteren-i-sentrum/>

Vallentin, J. 2009. Berlingske Kultur. Luettu 14.10.2014.

<http://www.b.dk/film/filmfolk-slaar-alarm-tv-opsluger-de-bedste-folk>

YLEISRADIO OY. 2014. Tasekirja. Luettu 10.12.2015.

<https://drive.google.com/file/d/0B-v6fV6ewetZVTBxNGJZQTFDNE0/view>

YLE TV1 Kotikatsomo: Tellus. 2014. Luettu 14.10.2015.

<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/26/kotikatsomo-tellus>

YLE Lehdistötiedote. 2013. Yleltä luvassa huippudraamaa – Pirunpelto sai ennätysyleisöt. Luettu 25.9.2015.

[http://yle.multiedition.fi/1Yle\\_ilman\\_alatekstia/ uutiskirje/2013/Laatudraamaa\\_Pirunpelto\\_tiedote.php?\\_nlid=667797](http://yle.multiedition.fi/1Yle_ilman_alatekstia/ uutiskirje/2013/Laatudraamaa_Pirunpelto_tiedote.php?_nlid=667797)

Yle Draama. 2015. Yle draaman päällikkö Jarmo Lampela avaa tekemisen linjauksia. Luettu 4.12.2015.

<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/05/yle-draaman-paallikko-jarmo-lampela-avaa-tekemisen-linjauksia>

Yleisradio. 2015. Jarmo Lampela Yle Draaman päälliköksi. Luettu 29.11.2015.

<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/02/09/jarmo-lampela-yle-draaman-paallikoksi>

Yle Puhe. 2014. Matti Apunen. Yle Puhe, klo 9.35. Kuunneltu 4.11.2014.

<http://areena.yle.fi/1-2228107>

### **Haastattelut:**

Lindström, T. kansainvälisten tuotantojen ja kumppanuuksien päällikkö, Yle. 2014. Haastattelu 15.12.2014, Haastatteluhetkellä toimi Yle Draaman päällikkönä. Haastattelija Lehtovaara, W. Litteroitu. Helsinki.

Peltomaa, P. käsikirjoittaja. 2014. Haastattelu 16.12.2014. Haastattelija Lehtovaara, W. Litteroitu. Helsinki.

Salo, H. sparrausryhmän jäsen, Yle Draama. 2014. Haastattelu 17.12.2014. , Haastatteluhetkellä toimi Yle Draaman kehitystuottajana. Haastattelija Lehtovaara, W. Litteroitu. Tampere.

Vilén, V. luova johtaja, Yle. 2014. Haastattelu 9.12.2014. Haastattelija Lehtovaara, W. Litteroitu. Helsinki.

## **LIITTEET:**

Liite 1. Kysymyspatteristo haastatteluihin – Joulukuu 2014.

### **Budjetti**

Mikä oli YLE Draaman budjetti esimerkiksi vuonna 2014 (tai 2013)?

Minkälaisia eri lajityyppejä (esim. draama, draamakomedia, satiiri) Yle Draama tuottaa budjettinsa rajoissa?

Onko Ylellä velvollisuutta julkisen palvelun viestintäyhtiönä tuottaa tietty tuntimäärä vakavaa televisiodraamaa vuodessa vai onko lajityypin valinta Ylen päätettävissä?

Onko Uusi Päivä Yle Draaman alaisuudessa?

Mikä on jaksokohtainen budjetti Ylen draamasarjassa (kesto 45-60min) esim. Tellus?

Budjetti talon sisäisessä vs. ulkopuolelta ostetussa tuotannossa (esim. Syke vs. Kansan Mies)?

### **Tuotanto**

Tellus voidaan nähdä Ylen uutena lippulaiva-draamana:

- Mitä käsikirjoituksellisesti ja tuotannollisesti siinä tehtiin eri lailla? Kyseessä oli inhouse-tuotanto.
- Oliko idean ja käsikirjoituksen kehittelyjakso pidempi?
- Montako ihmistä työskentelee vakituisena Yle Draamassa? Montako kun tuotanto käynnissä ja freelancerit mukana kuvioissa?

**Tuottajan valinta:** Suomalaisessa draamassa, joka tehdään yhteistuotantona Ylen kanssa (Yle siis tilaaja) ja tekijänä on yksityinen tuotantoyhtiö, käytetään media-alan työntekijöitä niin elokuvan kuin televisionkin puolelta. Toisin sanoen tuottaja tai linjatuottaja valitsee parhaat päältä tai toimivan ryhmän, kuinka sen nyt haluaa ilmaista. Miten Yle

toimii kun kootaan ryhmää talon sisäisen draamasarjan tekoon? Toteutuuko tuottajan valinta vai tuleeeko talon omat työntekijät mukaan tuotantoon?

**Elokuvallinen yhteistyö ja Tuottajan valinta** käytännössä tarkoittavat tuottajan mahdollisuutta valita parhaat mahdolliset avainhenkilöt tuotantoon television ja elokuvan toimialalta. Miten Yle Draaman tuotannoissa työskennellään esituotantovaiheessa? Onko kaikki tuotannon eri osastot samoissa tiloissa? Lavastus, valaisu, kuvaus, puvustus? Onko tuottaja ja käsikirjoittaja samassa tilassa? Miten kommunikaatio toimii ja ideat vaihtuu?

### **Studiot (tuottaja)**

Onko YLE Draamalla omaa studiota talonsisäisille tuotannoille?

Miten paljon sisältöä toteutetaan lokaatio -kuvauksina?

Onko Yle Draamalla omaa studiotilaa käytössään ja missä määrin sinne voidaan rakentaa sisätiloja?

### **Draaman johto**

Mitkä tekijät määrittävät strategista päätöksentekoa julkisen palvelun viestintäyhtiön organisaatiossa televisiodraaman näkökulmasta?

Onko katsojaluvut tärkein kriteeri?

Kyselläänkö katsojien mielipidettä sisällöstä?

Mistä osista Ylen draamasarjan rahoitusmalli koostuu?

Onko mukana muita pohjoismaisia julkisen palvelun viestintäyhtiöitä, Nordvision tai Nordisk Film & TV –säätio? ZDF Saksasta? ZDF mukana usein rikossarjoissa, myös Telluksessa.

Puhuin Tuire Lindströmin kanssa puhelimessa, että Yle Draamalla ei ole talossa vakinaisina työntekijöinä käsikirjoittajia (ainoastaan ohjaajia, tuottajia ja dramaturgeja).

- Miten uudet sarjaideat luodaan tällaisessa konseptissa, missä talon palkkalistoilla ei ole käsikirjoittajia vaan he ovat freelancereita?
- Mistä ideat tulevat ja kenellä on vastuu niiden kehittelystä?

Miten luonnehdit Ylen kehittelyprosessia televisiosarjan ideasta valmiiksi käsikirjoitukseksi?

Miten Yle Draama kaupittelee ideoitaan saadakseen sarjalle kehittelytukea ja keneltä he saavat hyväksynnän uusien draamasarjojen tuottamiseen Ylen sisällä?

Minkä toimijoiden kautta hyväksymisprosessi uuden sarjan kehittämiseksi (originaalin idean pohjalta) ja tuotannon aloittamiselle kulkee Ylen organisaatiossa? Toisin sanoen, voitteko kertoa televisiodraaman tuotantoprosessin idean synnystä, kehittelyvaiheen kautta, käsikirjoittamiseen ja vihreän valon saamiselle johdolta tuotannon aloittamiseen.

Annetaanko kehitellyille sarjoille vihreää valoa automaattisesti kehittelyprosessin jälkeen vai voidaanko hanke perua jos toivottuun tulokseen kehittelyprosessissa ei päädytä?

Kilpailevatko inhouse-tuotannot ulkopuolisten sarja-ideoiden ja tuotantojen kanssa?

Kuinka pitkäkestoisia sisältösuunnitelmia Yle Draama tekee koko Yleisradion toimintastrategian kontekstissa?

- Onko draaman budjetti vuosikohtainen?
- Kuinka pitkälle aikavälille tehdään Draaman ohjelmistosuunnittelu ja kuka sisälöstä päättää?
- Kuinka paljon draaman budjetista menee käsikirjoitusten kehittelyprosessiin?

Mikä on Yle Draaman johdon suhtautuminen yksittäisen tuotannon jokapäiväiseen johtamiseen? Kenellä on vastuu ohjelman tuottamisesta?

Miten aktiivisesti Yle Draaman johto on etsinyt eri tuotantokulttuureista vaikutteita sisältö- ja tuotantostrategioihin?

Minkälaista yhteistyötä Yle Draamalla on Taideteollisen korkeakoulun käsikirjoitusopiskelijoiden tai tuottajien kanssa? Entäs Mediapoliksen medianomi-opiskelijoiden kanssa?

Järjestääkö Yle Draama tilaisuuksia opiskelijoille tai vastavalmistuneille, joissa he voivat kaupata sarjaideaansa Ylelle?

Onko Yle Draamalla mahdollisuutta saada Suomen elokuvasäätiöltä tukea televisiodraaman kehittelyyn tai tuotantoon?

### **Käsikirjoittaminen**

Millainen on Yle Draaman talonsisäinen käsikirjoitusprosessi (ilmeisesti freelancer)? Kuinka kauan kehitellään ja kirjoitetaan draamasarjaa?

Miten Yle draama suhtautuu monijaksoiseen ja useamman tuotantokauden mittaiseen televisiodraamaan, kausisarjaan?

**YKSI VISIO:** Miten käsikirjoittajana/tuottajana/päällikkönä koet yhden vision toteutumisen suomalaisessa TV-draaman luomisessa? Kenellä tämä visio on? Uskotko yhden vision oppiin?

**KAKSOISKERRONTA:** Alleviivaako Yle Draama kaksoiskerronnan merkitystä? Tarkastellaanko käsikirjoitusprosessissa juonen lisäksi yhteiskunnallisesta näkökulmasta?

Millä tavoin dramaturgit ovat mukana käsikirjoitusprosessissa ja ovatko nämä talonsisäisiä työntekijöitä?

**Kysymys tuottajalle/käsikirjoittajalle:**

Kirjoitetaanko suomalaisessa draamatuotannossa sarjaa tuotannon ollessa käynnissä?

Kuinka paljon käsikirjoittaja ja näyttelijät keskustelevat tekstin dialogista ja dramaturgiasta tuotannon ollessa käynnissä? Haluaako/hyväksyykö käsikirjoittaja korjausehdotuksia näyttelijöiltä?

Onko teillä yleisesti täydellinen luottamus käsikirjoittajan/tuottajan kanssa toisiinne tuotannossa?

Kenellä on ollut tuotannoissa luova vastuu lopputuloksesta? Onko siihen henkilöön luotettu vaikka muut ovat epäilleet jotain tiettyä taiteellista päätöstä?

## Liite 2.

## DR Fiction – 15 dogmas to guide our productions (Novrup Redvall 2013, 69).

