

Liisa Kupari

Mistä on hyvät tv-sarjat tehty?

Laatutelevision historia, teemat ja rakenteet

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

4.5.2015

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Liisa Kupari Mistä on hyvät tv-sarjat tehty? - Laatutelevision historia, teemat ja rakenteet 42 sivua 4.5.2015
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	Päätoiminen tuntiopettaja Hanna Maylett
<p>Opinnäytetyö tutkii tv-draamasarjojen sisältöjen ja kerronnallisten rakenteiden uudistumisista. Tavoitteena on selvittää, mitkä eri tekijät ovat johtaneet televisiodraaman muutokseen ja niin kutsuttujen laatusarjojen syntyyn Yhdysvalloissa, ja minkälaista tämä laatudraama on. Aihetta lähestytään käsikirjoittajan näkökulmasta.</p> <p>Työssä käsitellään aihetta television historian, käsikirjoittajien ja showrunnereiden omien mielipiteiden ja rakenne- ja sisältöanalyysin kautta. Aineistona on laatutelevisioksi kutsuttuja televisiosarjoja kuten <i>Breaking Bad</i> ja <i>The Wire</i>, rakenneoppaita ja laatutelevisiota käsittelevää kirjallisuutta ja lehtiartikkeleita.</p> <p>Työssä todetaan laatutelevision syntyneen kaapelikanavien riskinottoa seuranneesta suuremmasta toiminnanvapaudesta käsikirjoittaja-showrunnereille. Kanavat ovat uskaltaneet panostaa uudenlaisiin aiheisiin. Suuressa merkityksessä on showrunnerin näkemys sarjan toteutuksesta kokonaisuutena. Käsikirjoitustyössä tv-sarjan kirjoittajayhteisö parhaimmillaan tekee sarjasta moniulotteisemman kuin yhden henkilön kirjoittamana.</p> <p>Kerronnallisissa rakenteissa laatutelevisiossa on siirrytty valtavirtakerronnasta lähemmäs taide-elokuvan moodia, ja tarinoissa käsitellään muun muassa mielentiloja, yhteiskunnallisia epäkohtia ja moraalisesti harmaita alueita.</p> <p>Yhdysvaltojen televisiokulttuurin kehittymistä heijastetaan työssä suomalaisen televisiodraaman nykytilanteeseen ja todetaan, että suomalaisessa tv-kulttuurissa tarvittaisiin enemmän aikaa ja rahaa käsikirjoitusten tekemiseen, tuottajia ja rahoittajia jotka uskaltavat kokeilla jotain uutta, sekä käsikirjoittajille mahdollisuuksia oppimiseen ja erehtymiseen. Vain suomalla käsikirjoittajille luottamusta ja mahdollisuuksia tarttua haastaviin aiheisiin mahdollisesta epäonnistumisesta huolimatta, suomalainen televisiodraama voidaan nostaa uudelle tasolle.</p>	
Avainsanat	Käsikirjoittaminen, tv-draamasarjat, laatutelevisio, <i>Breaking Bad</i> , <i>The Wire</i>

Author Title Number of Pages Date	Liisa Kupari Where did the Quality TV come from? - History, Themes and Structure of Quality Television 42 pages 4 May 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation Option	Screenwriting
Supervisor	Hanna Maylett, Lecturer
<p>This thesis examines the reform of story contents and structures in television drama series. It identifies the factors that contributed to the recent change in TV drama and the birth of the so-called quality TV in the United States. The study defines the characteristics of quality from a screenwriter's point of view.</p> <p>The subject is studied through the history of television, literature on quality TV, screenwriting guides, opinions of screenwriters and showrunners, and structural and thematic analysis of a number of example series that are considered to represent quality TV, mainly <i>Breaking Bad</i> and <i>The Wire</i>.</p> <p>The thesis shows that quality TV was born when cable networks were re-defining their image and chose to take greater risks, give more creative freedom to screenwriter-showrunners and try new kinds of themes. A crucial aspect of quality TV is the way showrunners take care of the overall vision of the series. In the best case scenario, the collaboration of screenwriters can create more depth into the series than it would have, if written by only one person.</p> <p>The narrative structures of quality TV have shifted from mainstream TV towards art film, and the stories can deal with states of mind, social issues and morally grey areas.</p> <p>The thesis compares the evolvement of TV culture in the USA to the current state of Finnish TV drama and finds that there should be more time and money for writing the screenplays, producers and investors who would dare to try something new, and opportunities for screenwriters to learn and make mistakes. Only by trusting screenwriters to take on challenging subjects in spite of possible failure, can Finnish TV drama rise to a new level.</p>	
Keywords	Screenwriting, TV drama series, quality TV, <i>Breaking Bad</i> , <i>The Wire</i>

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Laatutelevision määritelmä	2
3	Televisiondraamasarjojen historia ja nykytilanne	4
3.1	Televisiondraama Yhdysvalloissa	4
3.2	Televisiondraaman asema Suomessa	6
4	Kerronnan teorit	8
4.1	Kolminäytöksinen rakenne	9
4.2	Sankarin matka	10
4.3	Blake Snyderin Beat Sheet	11
4.4	Vaihtoehdot klassiselle kerronnalle	13
4.5	Kolminäytöksinen rakenne televisiossa	14
4.6	Jatkuvajuoniset ja jaksojuoniset sarjat	15
5	Rakenneanalyysit	15
5.1	Breaking Bad	15
5.1.1	Jaksorakenne ja tarina	16
5.1.2	Kausirakenne ja tarina	19
5.1.3	Sarjan rakenne ja tarina	20
5.2	The Wire	22
5.2.1	Jaksorakenne ja tarina	23
5.2.2	Kausirakenne ja tarina	26
5.2.3	Sarjan rakenne ja tarina	28
6	Rakenteiden vertailua	32
7	Lopuksi	35
	Lähteet	39

1 Johdanto

David Lynch kuvasi jatkuvajuonisen televisiosarjan rakenteen olevan kuin ruumis ilman päätä, tarinassa mennään syvemmälle ja syvemmälle kuvitteelliseen maailmaan ja eksytään sinne (Lantos, 1999, 70, Sheenin 2004, 42 mukaan). Tämä syvä uppoaminen fiktiiviseen maailmaan on aina kiehtonut itseäni sekä katsojana että käsikirjoittamisen opiskelijana. Koen, että jatkuvajuonisten tv-sarjojen elokuvia pidempi muoto tarjoaa käsikirjoittajalle parhaat lähtökohdat kehittää syviä henkilöhahmoja ja luoda toinen todellisuus. Parhaat sarjat tarjoavat pelkän eskapismien sijaan syvempiä merkityksiä suorastaan terapeutisella tavalla ja avaavat uusia näkökulmia.

Tällaisia syvällisiä tarinoita löytyy sarjoista, joita kriitikot usein kutsuvat laatutelevisioksi, laatutarjoiksi tai laatudraamaksi. Tässä opinnäytetyössä keskitynkin tutkimaan, mitä käsite laatutelevisio (eng. *quality TV*) tarkoittaa, millaisessa ympäristössä näitä laatutarjoja on syntynyt, millaisia laatutelevision tarinat ovat ja millaisessa muodossa nämä tarinat kerrotaan. Lähestyn aihetta käsikirjoittajan näkökulmasta.

Keskityn tutkimaan aihetta amerikkalaisen tv-kulttuurin kautta verraten sitä suomalaisen television nykytilanteeseen. Selvitän lähdekirjallisuuden avulla, miten amerikkalainen käsikirjoittajakeskeinen showrunner-kulttuuri syntyi ja miten ensimmäiset nykyään laatutelevisioksi tituleeratut sarjat ovat siellä saaneet alkunsa. Esittelen erilaisia kerronnan teorioita, joiden kautta tutkin laatutelevisioksi kutsuttujen tv-sarjojen *Breaking Bad* (2008–2013) ja *The Wire* (2002–2008) kerronnallisia rakenteita ja tarinoita jaksoittain, kausittain ja koko sarjan aikana, sitä miten pienemmistä tarinoista muodostuu suuri tarina. Tarkoituksena ei ole ladella valmiiksi kirjoitettuja kaavoja siitä, miten katsoja saadaan pysymään koukussa. Keskityn aiheeseen erityisesti siitä näkökulmasta, miten rakenne suhteutuu tv-sarjan tarinaan ja teemaan. Työssä viitataan pienemmässä mitakaavassa myös muihin laatutarjoihin, joiden kerronnallisten ja tarinallisten ratkaisujen koken olevan mielenkiintoisia ja huomionarvoisia.

Mielestäni näissä valitsemisani amerikkalaisissa sarjoissa televisiosta on tehty viihteen lisäksi taidetta. Sarjojen kerronta on moniulotteista ja –tulkintaista, ja teemat ovat suuria. Uskon, että tällaisen lopputuloksen aikaansaamisessa olennaisessa roolissa ovat olleet showrunner-käsikirjoittajat, joille on annettu vapaus kertoa epätyypillisiä tarinoita. Käsikirjoittajien asemaa suomalaisissa televisiotuotannoissa ollaan tuotu esiin

mediassa viime vuosina muiden pohjoismaisten sarjojen menestyksen myötä, mutta käytännön toiminnassa ollaan yleisesti ottaen vielä kaukana niistä maista, joista myös vientituotteiksi kelpaavia laatusarjoja on noussut esiin. Tämän havainnollistaminen toivon mukaan auttaa kehittämään myös suomalaista televisiokerrontaa uudelle, syvällisemmälle tasolle.

2 Laatu television määritelmä

Christina Kallasin mukaan televisiodraama Yhdysvalloissa voidaan jakaa kolmeen näytökseen. Ensimmäinen näytös oli 1950-luvun television kultakausi, jolloin tunnettuja kirjoittajia olivat Paddy Chayfsky ja Rod Serling. Toinen näytös kulminoitui *Hill Street Bluesiin* ja *Twin Peaksiin* 1980- ja -90 -luvulla. Nämä kaksi sarjaa loivat pohjan kolmannelle näytökselle syvillä henkilöhahmoillaan ja lukuisilla päällekkäin kulkevilla kerronnallisilla langoilla. David Lynchin ohjaamassa *Twin Peaks*issa myös käytettiin kuvaa ja ääntä tunnelman luomiseen televisiolle uudella tavalla. Kolmannessa näytöksessä on sarjoja kuten *Oz*, *The Sopranos*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* ja *Mad Men*. Tämän näytöksen sarjoilla on yhteistä se, että ne on suunnattu suhteessa suppealle kohdeyleisölle ja niissä on kehitetty hienostunut kerronnallinen muoto, joka sekä lainaa että uudistaa elokuvallisesta kerrontaa. (Kallas 2014, 3.)

Keskityn tutkielmassani tähän televisiodraaman kolmanteen näytökseen. Näytös sisältää sarjoja, joita usein kutsutaan nimellä *quality television*, laatu televisio. Kallas huomauttaa asiaankuuluvasti, että termi viittaa siihen, että jotkut televisiosarjat ovat parempia ja laadukkaampia kuin toiset, ja termi on siten melko subjektiivinen ja jopa epätieteellinen. Hän liitti kuitenkin kirjaansa Robert J. Thompsonin määritelmän laatu televisioista. Tämä määritelmä on vuodelta 1997, siis ajalta ennen niitä sarjoja, joita nykyään kutsutaan laatu televisioiksi. Thompsonin mukaan laatu televisiosarjan täytyy rikkoa olemassa olevat television säännöt ja sen on oltava jotain ennennäkemätöntä. Laatu televisiota tekevät ihmiset ovat hankkineet esteettisesti laadukkaat taitonsa muilta aloilta, erityisesti elokuvia tekemällä. Laatu televisio houkuttaa puoleensa laatu yleisöä. Se menestyy todennäköisyyksiä vastaan alun vaikeuksien jälkeen. Sillä on laaja hahmogalleria, joka sallii useita juonilinjoja. Sillä on muisti, ja se viittaa aikaisempiin jaksoihin ja kausiin juonen kehittyessä. Se rikkoo genremääritelmät. Se on yleensä kirjallista. Se sisältää teräviä yhteiskunnallisia ja kulttuurillisia kritiikkejä ja kulttuuriviittauksia, sekä hakeutuu kohti kiistanalaisia aiheita. Se pyrkii kohti realismia. Laatu televisio on kriitikoiden tunnustamaa ja ylistämää. (Thompson 1997, Kallaksen 2014, 8 mukaan.)

Sarah Cardwell (2007, 19–34) taas vertaa määritelmää laatutelevisiosta määritelmään hyvästä televisiosta. Cardwellin mukaan laatutelevisio on määritelmä, jonka katsoja antaa enemmän ulkokohtaisten asioiden perusteella kuin oman katsomiskokemuksensa. Vaikka katsoja kokisi sarjan omasta mielestään esimerkiksi tylsäksi tai muuten epämiellyttäväksi katsoa, tämä saattaa silti määritellä sarjan laatutelevisioksi, koska se esimerkiksi käsittelee jollain tavalla tärkeää aihetta, on teknisesti hyvin toteutettu, sekä uskottavasti kirjoitettu ja näytelty. Jos katsoja taas saa sarjasta miellyttävän tunnekokemuksen, hän kutsuu sarjaa hyväksi. Käsitteeseen laatutelevisiosta liittyy Cardwellin mukaan myös ajatus, että niin kutsuttu laatutelevisio on katsojalle jollain tavalla hyväksi.

Cardwell (2007, 19–34) määrittelee laatutelevision yleisimmiksi piirteiksi korkean tuotantoarvon, luonnollisen tavan näytellä, tunnetut ja arvostetut näyttelijät, innovatiivisen kuvauksen, äänen ja leikkauksen, tyylin ja teemojen ilmaisullisen yhteenpunoutumisen, ”vakavat” teemat, jotka viittaavat siihen että katsoja palkitaan suurempien symbolisten tai emotionaalisten resonanssien etsimisestä yksityiskohdista. Amerikkalainen laatutelevisio useimmiten myös keskittyy nykyaikaan, tarjoten heijastuksia sen aikaisesta yhteiskunnasta ja kirkastaen nämä heijastukset pienemmillä esimerkeillä. ”Jokapäiväiset tapahtumat”, jotka ovat suoraviivaisempien, ei-laatutelevisioon kuuluvien saippuaoperaoiden ja tilannekomedioiden rakennusaineita, muuttuvat tässä yhteydessä, jossa niitä voi lukea symbolisella tasolla, reflektoiden tai epäsuorasti, ja löytää suurempia totuuksia elämästä tai yhteiskunnasta.

Näitä kahta määritelmää yhdistellen voisi sanoa, että niin kutsutut laatutelevisiosarjat ovat aikakaudesta riippumatta syvällisiä sisältöpainotteisia sarjoja, joissa luodaan televisiokerrontaan jotain uutta ja kommentoidaan tavalla tai toisella koko yhteiskuntaa tai elämää. Ne sisältävät metatasoja ja symboliikkaa, sekä antavat katsojalle tilaa tulkita tapahtumia. Kaikkea ei kerrota suoraan. Näiden asioiden saaminen mukaan sarjaan on ehdottomasti kirjoittajan tehtävä. Myös kuvan ja äänen käyttö kokonaisuuteen kuuluviina kerronnallisina elementteinä on laatutelevisiolle tyypillistä. Täten voidaankin pitää showrunner-käsikirjoittajien päätäntävällän kasvua sarjan kokonaisilmeen määrittelyssä merkittävänä tekijänä laatutelevision kehityksessä. Vaikka kuvan ja äänen kanssa tehdyt ratkaisut ovat olennainen osa laatutelevision kokonaisuutta, keskityn jatkossa aiheen rajaamisen takia enemmän itse käsikirjoituksen sisältämiin elementteihin.

3 Televisiodraamasarjojen historia ja nykytilanne

3.1 Televisiodraama Yhdysvalloissa

50- ja 60-luvuilla Yhdysvalloissa televisiostudiot määräsivät kaikesta televisiosarjojen tuotannossa ja käsikirjoittajat olivat vain palkattua työvoimaa koneistossa, eivätkä osallistuneet sarjojen "vision" luomiseen. Vain johtohenkilöt saivat pitchata, eli pitää myyntipuheita uusista sarjoista, ja nämä johtohenkilöt usein jäivät päätuottajiksi sarjaan, eli esiintyivät lopputeksteissä nimikkeellä *chief producer*. 1970-luvun lopulla tähän käytäntöön tuli muutos sarjan *The Mary Tyler Moore Show* myötä. TV-tuottaja Jeff Melvoinin mukaan tämä oli ensimmäisiä sarjoja, joissa käsikirjoittajille annettiin oikeasti luovaa vapautta. Sarja sai katsojat odottamaan muiltakin sarjoilta voimakkaampia henkilö- hahmoja ja juonilinjoja. Jotta tarina pysyisi koherenttina, sarjat kuten *Hill Street Blues* alkoivatkin palkata käsikirjoittajia vakituisiin työsuhteisiin. Käsikirjoittajien tullessa oleelliseksi sarjan jatkuvuuden kannalta, heille annettiin myös enemmän tuotannollista vastuuta. Pian studiot jopa antoivat käsikirjoittajien luoda itse omia sarjaideoitaan ja jäädä pyörittämään niitä. Käsikirjoittaja-tuottaja –synty. Termiä *showrunner* alettiin käyttää erottamaan luovia päätöksiä tekevät tuottajat muista tuottajista. Termi on epävirallinen ja käsikirjoittaja-tuottaja onkin yleensä lopputeksteissä esimerkiksi nimikkeellä *chief executive producer*. (Hong 2011.)

Edellinen muutos tapahtui siis Kallasin jaoittelemien amerikkalaisen television ensimmäisen ja toisen näytöksen välillä. Kolmannessa näytöksessä showrunnerin valta kasvoi entisestään.

Perinteisesti showrunnerit ovat joutuneet tekemään sisällön suhteen lukuisia kompromisseja kanavapäälliköiden toiveiden mukaisesti. Tästä oli kärsinyt myöskin *The Sopranos* –sarjan luoja ja showrunner David Chase. Chase oli luonnostaan depressiivinen persoona, joka menestyi hyvin televisiosarjojen kirjoittajana. Vaikka hänen kirjoituksiinsa kehuttiin, hän sai kuulla kerrasta toiseen kommentteja, joissa hänen työstään haluttiin iloisempaa, optimistisempaa ja yksinkertaisempaa. Chase kirjoitti useita pilotteja eri kanaville, mutta sarjat eivät edenneet sen pidemmälle, eikä hän itse ollut tyytyväinen lopputuloksiin tuottajien vaatimien muutosten jälkeen. (Martin 2013, 61–62.)

Vuonna 1972 perustettiin maksullinen kaapeli-tv-kanava HBO, *Home Box Office*. Kanava profiloitui itseään urheilun ja elokuvien kautta. Myöhemmin tutkimani sarja *The Wire*

on HBO:n tuotantoa. Kanavan perustaja Charles Dolan kehitti myöhemmin myös muun muassa AMC-kanavan, jonka tuotoksia toinen tutkimani sarja *Breaking Bad* on. (Martin 2013, 47–48.)

Videonauhureiden yleistyttyä HBO joutui miettimään kanavastrategiaansa uusiksi, koska elokuvat tulivat jokaisen helposti saataville. HBO:n ohjelmistoissa kerta toisensa jälkeen pyörivät samat elokuvat olivat yleisenä vitsinaiheena. HBO oli myös todella riippuvainen Hollywoodin studioista, joten kanava alkoi kehittää omaa alkuperäisohjelmistoaan. Vuonna 1982 se muodosti yhdessä CBS:n ja *Columbia Studiosin* kanssa elokuvatuotantoyhtiön *Tri-Star Pictures*:in. HBO oli mukana elokuvatuotannoissa vuoteen 1987 asti, jonka jälkeen se tuotti lukuisia dokumenttielokuvia. Käsikirjoitettujen televisiosarjojen kilpailusta kanava pysyi kuitenkin enimmäkseen erossa. Ne harvat sarjat joita kanavalla tuotettiin, käyttivät hyväkseen kaapelitelevision vapautta verrattuna yleisen televisioverkon sensuurin riivaamiin kanaviin – eli seksiä, väkivaltaa ja kiro sanoja viljeltiin estotta. HBO:n tunnuslauseena oli ”*It’s not TV, it’s HBO*”. (Martin 2013, 49–50.) HBO siis ei lähtenyt kilpailemaan muiden kanavien sarjatarjonnan kanssa, vaan pyrki tarjoamaan katsojilleen jotain, mitä muilta kanavilta ei saanut.

HBO:n ensimmäinen menestynyt tv-draamasarja oli *Oz* (1997–2003). 56-jaksoinen sarja kertoi kuvitteellisen Oswald State Penitentiary:n vangeista ja vankilan työntekijöistä keskittyen kokeelliseen Oz-yksikköön. Sarjan tyyli oli teatterimaisen dramaattinen ja samaan aikaan realistinen. Se oli äärimmäisen väkivaltainen ja sisälsi muun muassa miesten välistä seksiä. Samalla se kuitenkin käsitteli suuria humaaneja aiheita. Sarjan luoja Tom Fontana oli ennen tätä sarjaa työskennellyt *Homicide: Life on the Streets* –sarjassa (1993–1999), joka pohjautui David Simonin, *The Wire*n luojan, kirjaan. (Jarvis 2013, 155.)

Ozin menestys varmasti siloitti tietä *The Sopranos*lle, jota Chase oli ennen HBO:ta tarjonnut useille televisioverkon kanaville saaden kieltävää vastausta – masentunut väkivaltainen rikollinen päähenkilönä oli kanaville liikaa. Myös HBO:lla mietittiin pitkään Tony Sopranon soveltuvuutta päähenkilöksi, mutta enemmän mietittiin David Chasen halua ohjata pilottijakso. Tästä seuraisi huomattavasti lisää päätösvaltaa showrunner-käsikirjoittajalle. Lopulta kanavan päättäjät vakuutuivat ja Chase sai ohjata jakson. Chasella oli sarjan suhteen ennenkuulumattoman vapaat kädet muutenkin; hän sai HBO:lta käsikirjoituksiinsa koko sarjan aikana vain 2 muutosehdotusta. (Martin 2013, 62, 92.)

HBO oli pitkään jokaisen käsikirjoittaja-showrunnerin unelmatyöpaikka juuri showrunnerin siellä saaman vapauden vuoksi. Toinen toistaan menestyneemmät sarjat alkoivat kuitenkin luoda myös HBO:lle paineita menestymisestä, mikä johti entistä tarkempaan seulaan siinä mitä sarjoja kanava halusi tuottaa. Esimerkiksi tässä työssä käsiteltyä *Breaking Badia* tarjottiin alun perin myös HBO:lle. Kanava kuitenkin torjui sarjan, ja *Breaking Bad* päätyi AMC:lle (*American Movie Classics*), kaapelikanavalle jolla oli samankaltainen historia elokuvakanavana kuin HBO:lla, ja joka kaipasi samanlaista uudistusta. Niin kutsuttuja laatusarjoja on syntynyt siis lähestulkoon umpikujaan päätyneiltä kanavilta, joilla on niin suuri tarve uudistua, että ne ovat valmiita kokeilemaan jotain ennennäkemätöntä. (Martin 2013, 229, 245–246, 270.)

Amerikkalaisen televisiodraaman kehittyminen sille tasolle missä se nyt on, vaati ehdottomasti suurta rohkeutta ja uudistushalua kanavapäälliköiltä. Suurimmat mullistukset tapahtuivat kaapelikanavilla, joilla ei ollut juuri mitään menetettävää, mutta riskien ottamista tapahtui jo ennen tätä. Verkkokanava NBC:n sarja *Hill Street Blues* loi pohjan, jonka päälle kaikki tässäkin työssä analysoidut sarjat ovat rakentaneet, eikä sen pysyminen ohjelmistossa ollut mikään itsestäänselvyys. NBC:n sisäisessä muistiossa toukokuussa 1980 kauhisteltiin testiryhmän kommentteja, jossa sarja todettiin masentavaksi, väkivaltaiseksi ja hämmentäväksi, tarinaan oli tungettu liikaa elementtejä ja päähenkilöt koettiin epäpäteviksi ja viallisiksi persoonallisuuksiksi, jotka eivät olleet menestyviä töissään ja joiden kotielämä oli sekaisin. Yleisö koki lopun epätydyttävänä liian monien aukijääneiden kysymysten vuoksi. Nämä kommentit voisivat hyvin kuvata kolmannen näytöksen sarjoja, tarinoita antisankareista. (Martin 2013, 29.) Tosin useimmat nykyaikaisten laatusarjojen epätäydellisistä keski-ikäisistä antisankareista ovat kuitenkin erittäin hyviä ja menestyviä työssään: esimerkkeinä *Walter White* *Breaking Badista* (kemistinä, ei opettajana), *Jimmy McNulty* *The Wiresta*, *Tony Soprano* *The Sopranosista*, *Don Draper* *Mad Menistä* (2007–2015).

3.2 Televisiodraaman asema Suomessa

Suomessa perinteisen televisiokatselun asema on parempi verrattuna Yhdysvaltoihin, jossa etenkin nuoriso on siirtynyt nopeasti television katselusta nettiin erilaisten suoratoistopalveluiden pariin. Helsingin yliopiston televisiotutkimuksen dosentti Jukka Kortin mielestä yksi syy siihen, että täällä television katselun romahdus on ollut pienimuotoisempaa, johtuu suomalaisten televisiokanavien tarjonnan monipuolisuudesta ja laadusta. Tämä monipuolisuus johtaa juurensa suomalaiseen yleisradio- ja viestintäpolitiikkaan.

kaan. Koko suomalainen televisiotoiminta alkoi kaupallisista yksityisistä yhtiöistä, joiden toiminta on määritelty yleisradiohanteen mukaan: tavoitteena on informoida, valistaa ja viihdyttää. (Kortti 2015.)

Tästä televisiokanavien monipuolisesta tarjonnasta niin kutsutun laatudraaman paikan vievät silti usein ulkomaiset sarjat. Vastaavasti suomalaisia sarjoja ei juurikaan ulkomaille myydä. Taideteollisen korkeakoulun käsikirjoittamisen lehtori Iiro Küttner toteaa suomalaisen tv- ja elokuvatarjonnan olevan keskimääräisesti liian tylsää ollakseen viihdettä ja liian tyhmää ollakseen taidetta. Hänen mukaansa suomalaiset tekijät ovat liian huolissaan siitä, että yleisö putoaisi kärryiltä. Tämän vuoksi Suomi ei vielä pysty kilpailemaan sarjojen tasossa muun maailman kanssa. Käsikirjoittaja Petja Peltomaan mielestä taas nykyään Suomessa ymmärretään jo paremmin käsikirjoittamiseen käytetyn ajan korreloivan laadun kanssa, ja fiksit tuottajat ovat valmiita maksamaan siitä. (Käkelä 2015.)

Ongelma Suomessa on perinteisesti ollut tuottajien vähäinen ymmärrys siitä, miten paljon aikaa käsikirjoituksen kehittäminen todella vie. Johanna Vuoksenmaan mukaan tv-sarjojen kehittäminen jää usein täysin käsikirjoittajan omalla riskillä tekemäksi palkattomaksi työksi, ja jos idea satutaan ostamaan eteenpäin, onkin tuotantomenolla jo niin kiire, että muutoksia ei juurikaan enää ehditä tekemään. (Yle uutiset 2012.)

Jaksojen kirjoittaminen on yleensä aikaa vievä usean ihmisen yhteistyön tulos. Esimerkiksi yhden jakson kirjoittamiseen tanskalaisessa *Vallan linnake* –sarjassa (2010–2013) käytettiin kahden ensimmäisen käsikirjoitusversion kirjoittamiseen yhteensä 8 viikkoa, jonka jälkeen sarjan pääkäsikirjoittaja Adam Price vielä kirjoitti 3-4 versiota lisää ennen lopullista versiota. Hyvä tarina vaatii paitsi ammattitaitoa, myös paljon aikaa. Tanskan DR:llä ollaan hyvin lähellä Yhdysvaltojen showrunner-mallia, ja sarjan luonut käsikirjoittaja on tuotannon keskipisteenä, joskin siellä showrunnerin rooli on jaettu pääkäsikirjoittajan ja tuottajan kesken. (Hammerich 2013.)

Edellä mainittu *Vallan linnake* ja muut myös viime vuosina ulkomailla menestyneet pohjoismaiset tv-sarjat ovatkin varmasti herätelleet suomalaisia tuottajia miettimään, mikä suomalaisissa sarjoissa oikein menee pieleen. Koska *Vallan linnake* ja muut Tanskan onnistuneet tv-draamat ovat maan Yleisradiota vastaavan DR:n tuotoksia, on tämä kasannut paineita suomalaisen Ylen niskaan. Vuosikymmenen vaihteessa Ylen draamarahoituksen kuviot menivät pahasti sekaisin, ja tekijöiden näkökulmasta tilanne on ollut byrokraattinen ja hidas ja lopputulokset sekavia kompromisseja. Ylellä on haaveil-

tu pohjoismaisesta yhteistyöstä *Silta*-sarjan tyyliin, yhteistyöprojektilla olisi mahdollista nostaa budjettia tuntuvasti ja panostaa myös käsikirjoitusprosessiin. (Virtanen 2014) Ylen uusi draamapäällikkö Jarmo Lampela aloittaa työnsä juuri tämän opinnäyteprosessin loppuessa, joten nähtäväksi jää, millaisia muutoksia tämä saa aikaan Ylen draamatuotannoissa. Uuden draamapäällikön palkkaamisen tavoitteena kuitenkin on juuri kotimaisen draaman tason nostaminen. (Virtanen 2015.)

Peltomaan mukaan yksi ongelma suomalaisessa tuotantokulttuurissa on ollut myös se asenne, että jos käsikirjoittaja mokaa, hän ei saa uutta tilaisuutta. Tästä seuraa Peltomaan mukana se, että käsikirjoittajien ammattitaito ei pääse kasvamaan. Peltomaa korostaa myös sitä, että pelkästään käsikirjoittajien ammattitaidon kehittyminen ei riitä, vaan myös tuottajien ja tilaajien on pystyttävä tunnistamaan hyvä käsikirjoitus. (Virtanen 2014.) Tämän käsikirjoittajien mahdollinen sivuunsysääminen erehdyksen jälkeen voisi ajatella johtavan paitsi siihen, että käsikirjoittaja ei pysty oppimaan, myös siihen, että käsikirjoittaja ei uskalla kokeilla asioita joita ei ole ennen tehty. Tämä estää draaman kehittymisen uudelle tasolle.

On myös otettava huomioon, että kaikki Yhdysvalloissa niin kutsuttuja laatuserjoja kehittäneet showrunnerit ovat oppineet käsikirjoittamista käytännössä työskentelemällä ensin toisten käsikirjoittajien alaisuudessa. Useimmat ovat myös kirjoittaneet flopanneita pilotteja ennen onnistumistaan. Tämä pätee juuri edellisessä kappaleessa mainittuun David Chaseen, jonka *The Sopranosta* pidetään merkkipaaluna television kolmannen näytöksen alulle.

Suomen parhaiten menestynyt kotimainen draamasarja viime vuosilta on Nelosella esitetty *Mustat lesket* (2014–), joka on suunnattu 15-45 –vuotiaille naisille. Formaatti on myös myyty lukuisiin maihin, mukaan lukien Yhdysvallat. (Helsingin Sanomat 2014.) Sarjaa on tehty showrunner-mallin mukaisesti käsikirjoitustiimiä hyödyntäen. Sarjan tuotantoyhtiö Moskito Television onkin käsikirjoituslähtöisen tuotantomallin edelläkävijä Suomessa. (Pöllä 2013.) Tämä myös näkyy siinä miten yhtenäisiksi sarjan maailma on saatu luotua, henkilöhahmot tuntuvat puhuvan samaa yhtenevää kieltä.

4 Kerronnan teoriat

Seuraavaksi esittelen erilaisia rakenneteorioita, joita sovellan valitsemieni tv-sarjojen rakenteiden analysoimiseen. Teoriat ovat lähtökohtaisesti elokuvakerronnan teorioita,

mutta koen niiden olevan hyödyllisiä pitkään muotoon kirjoitettujen sarjojen analysoimisessa.

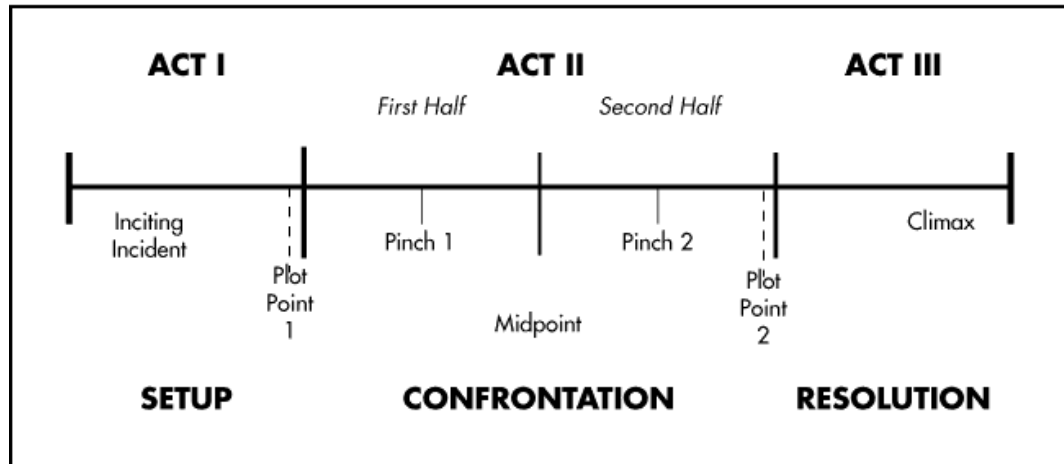
4.1 Kolminäytöksinen rakenne

Kolminäytöksinen rakenne on alun perin Aristoteleen esittelemä malli, joka tarkoittaa yksinkertaisimmin sitä, että tarinalla on alku, keskikohta ja loppu. Robert McKee (1998, 113–114) muistuttaa tarinankerronnan olevan retoriikkaa. Ensimmäisessä näytöksessä väitetään jotain maailmasta, toisessa näytöksessä se kyseenalaistetaan kaikin mahdollisin tavoin, ja kolmannessa näytöksessä kriisissä ja klimaksissa väitteet törmäävät yhteen paljastaen totuuden.

McKee (1998, 122–129) määrittelee klassisen tarinankaaren mukaiselle tarinalle kolme erilaista mahdollista lopetusta; idealistisen, pessimistisen ja ironisen. Idealistisessa lopetuksessa päähenkilö saa sen mitä tavoittelee ja siitä seuraa hyviä asioita. Pessimistisessä lopetuksessa päähenkilö epäonnistuu ja tästä seuraa huonoja asioita. Ironisessa lopetuksessa päähenkilö joko onnistuu tavoitteissaan, mutta tavoittelikin vääriä asioita ja päättyy huonoon tilanteeseen, tai epäonnistuu, mutta saakin tilalle jotain parempaa.

Syd Field (2008, 203) huomasi, että useimmissa tarinoissa tapahtui jotain merkittävää toisen näytöksen puolivälissä, jotain mikä sai päähenkilön muuttamaan toimintaansa. Hän jakoi toisen näytöksen kahteen osaan midpointilla, tehden kolminäytöksisestä mallista oikeastaan nelinäytöksisen. Field (2008, 222) toi esiin myös Plot Pointit, kohtaukset, jotka muuttavat toiminnan suuntaa ja johtavat siten näytöksen vaihtumiseen ja Pinchit, kohtaukset, jotka aikaansaavat Midpointin ja Plot Point 2:sen, samaan tapaan kuin Inciting Incident aikaansaa Plot Point 1:sen. Tätä rakennetta havainnollistetaan kuviossa yksi.

The Syd Field "Paradigm"



Kuvio 1. Syd Fieldin kolminäytöksinen malli plot pointeineen. Toinen näytös on jaettu kahteen osaan midpointilla. (Kuva: Huntley 2007.)

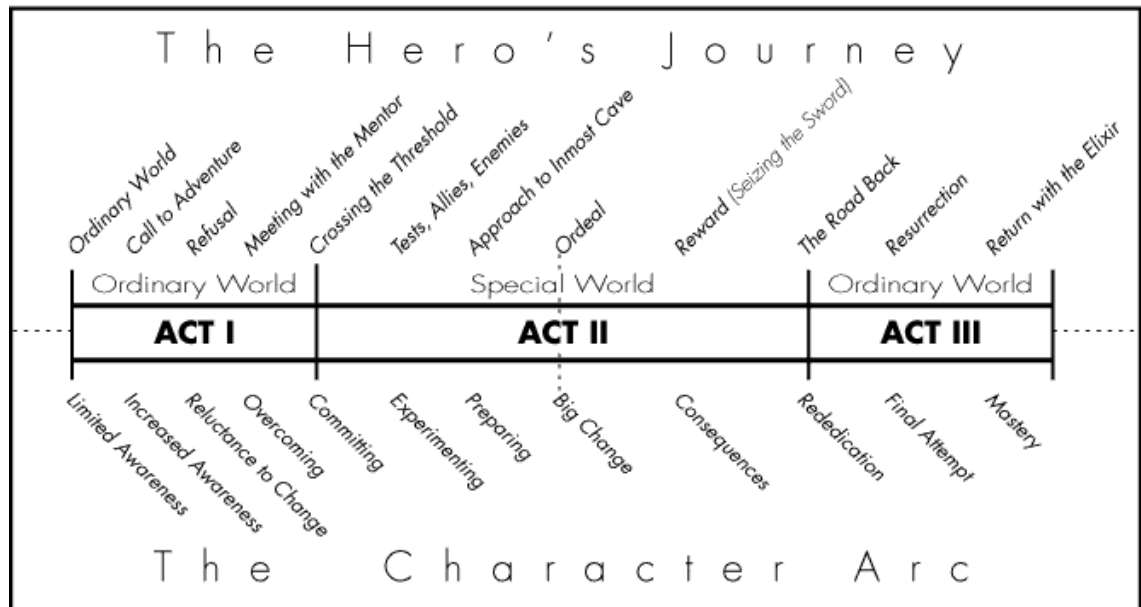
4.2 Sankarin matka

George Lucas löysi *Star Warsin* (1977) käsikirjoitusta tehdessään antropologi Joseph Campbellin myyttitutkimuksen, ja huomasi tämän tarinan tulkinnaissa yhtäläisyyksiä omaan kirjoitukseensa. Hän muokkasi tekstiä Campbellin kirjoitusten pohjalta, ja *Star Warsista* tuli hitti. Kun Hollywoodin tuottajat saivat kuulla, että tämä hittielokuva perustui jonkinlaiseen kaavaan, studiot menivät sekaisin. Tämän innoittamana Christopher Vogler tiivisti 70-luvun lopulla Campbellin eepisen rakenteen tutkimuksen *The Hero With a Thousand Faces* seitsemänsivuiseen muistioon *The Hero's Journey*. Tästä tuli monille puritisteille ainoa kartta käsikirjoitusten tekemiseen, ja käsikirjoittajat saivat huomata, että jos elokuva ei sopinut muottiin, sitä todennäköisesti ei tuotettaisi. (Yorke 2013, 52–55.)

Sankarin matka jakaantuu ulkoiseen ja sisäiseen matkaan. Ensimmäisessä näytöksessä sankari on tavallisessa maailmassa (rajoitetussa ymmärryksessä), kuulee kutsun seikkailuun (ymmärtää jotain uutta), kieltäytyy kutsusta (vastustaa omaa muutostaan) ja tapaa mentorin (pääsee yli vastahakoisuudestaan). Näytöksen vaihtuessa sankari ylittää kynnyksen uuteen maailmaan (sitoutuu uuteen päämääräänsä) ja toisen näytöksen alussa joutuu koitoksiin, saa liittolaisia ja vihollisia (kokeilee uutta maailmaa), lähestyy syvintä luolaa (valmistautuu koitokseen). Näytöksen puolivälissä sankari joutuu koitokseen (kokee suuren muutoksen), ja sen jälkeen saa palkinnon (muutoksen seuraukset). Näytöksen vaihtuessa kolmanteen sankari lähtee takaisin normaaliin maail-

maan (omistautuu asialleen uudestaan) ja kolmannessa näytöksessä kokee ylösnousemuksen (yrittää viimeisen kerran) ja palaa eliksiirin kanssa (hallitsee uuden tilanteen.) (Vogler.) Tämä rakenne näkyy kuviosta 2.

Christopher Vogler "The Hero's Journey"



Kuvio 2. Christopher Voglerin sankarin matka. (Kuva: Huntley 2007.)

4.3 Blake Snyderin Beat Sheet

Blake Snyderin (2005, 72–90) *Beat Sheet* jaottelee kolminäytöksisen mallin viiteentoista eri beat:iin. *Beat*, isku, tarkoittaa tässä yhteydessä koko tarinaa eteenpäin vievää tapahtumaa, jonkinlaista muutosta toiminnassa tai ymmärryksessä. Snyder myös määritteli millä sivulla minkäkin iskun olisi oltava 110-sivuisessa käsikirjoituksessa:

1. *The Opening Image* (sivu. 1): Tämä on ensivaikutelma siitä millainen elokuva on, määrittäen elokuvan tunnelman. Alkukuvan ja loppukuvan pitäisi olla toisistaan vastakkaisia, visualisoiden dramaattisen muutoksen, joka elokuvan aikana on tapahtunut.
2. *Theme Stated* (sivu 5): Hyvin rakennetun käsikirjoituksen ensimmäisen viiden minuutin aikana joku esittää kysymyksen tai toteamuksen, joka on elokuvan teema. Tämä on elokuvan temaattinen premissi.

3. *The Set-Up* (sivut 1–10): Ensimmäiset kymmenen minuuttia esittelevät päähenkilön, tämän panokset ja tarinan päämäärän.
4. *The Catalyst* (sivu 12): Katalyyttinen hetki potkaisee toiminnan käyntiin.
5. *Debate* (sivut 22–25): Väittely-kohdassa on päähenkilön viimeinen mahdollisuus kyseenalaistaa tuleva toimintansa.
6. *Break Into Two* (sivu 25): Näytöksen vaihtuessa poistumme vanhasta maailmasta ja siirrymme uuteen maailmaan.
7. *B Story* (sivu 30): B-tarina on useimmissa käsikirjoituksissa rakkaus- tai ystävyystarina. Se on myös tarina joka kantaa elokuvan teemaa. B-tarina esittelee usein myös uuden henkilökavalkaadin.
8. *Fun and Games* (sivut 30–35): Tämä osa käsikirjoituksesta antaa lupauksen premisistä. Päähenkilö tutustuu uuteen maailmaan ja sen sääntöihin.
9. *The Midpoint* (sivu 55): Elokuvan keskikohta on joko positiivinen hetki jolloin henkilö näennäisesti saattaa huippunsa, tai negatiivinen hetki jolloin maailma näennäisesti Panokset kovenevat keskikohdassa. romahtaa päähenkilön ympärillä.
10. *Bad Guys Close In* (sivut 55–75): Tässä kohtaa elokuvan antagonistiset voimat nousevat jälleen esiin.
11. *All is Lost* (sivu 75): Kaikki on menetetty -hetki on vastakkainen kohtaaus keskikohdalle.
12. *Dark Night of the Soul* (sivu 75–85): Tässä kohdassa näemme kuinka vahvasti henkilöön vaikuttaa All is Lost –hetki.
13. *Break Into Three* (sivu 85): Näytöksen vaihtuessa kolmanteen, päähenkilö löytää ratkaisun tilanteeseen, A-tarina ja B-tarina punoutuvat yhteen ja päähenkilö on valmiina koitokseen.
14. *Finale* (sivu 85–110): Finaalissa henkilön oppimat asiat toteutetaan käytännössä.

15. *Final Image* (sivu 110): Viimeinen kuva on vastakkainen alkukuvalle.

4.4 Vaihtoehdot klassiselle kerronnalle

Henry Bacon soveltaa Bordwellin jaottelua kerronnan moodeista teoksessaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004). Baconin mukaan tässä moodiluokittelussa elokuva-kerronnan suhde tarinaan siirtyy moodi moodilta marginaalisemmaksi. (mts. 67)

Valtavirtaelokuva perustuu yksilöiden motivaation, eli tahdonsuunnan, aiheuttamaan toimintaan. Kompositionaalisuus ja transtektuaalisuus asettuvat realismiin ja taiteellisuuden edelle. Kerronta on pyritty tekemään läpinäkyväksi. (Bacon 2004, 66.)

Taide-elokuvassa päinvastoin realismi ja taiteellisuus ovat komposition ja transtekstuaalisuuden edellä. Näissä elokuvissa keskitytään esimerkiksi yksilön psykologiaan tai ihmisen tilaa määrittäviin kysymyksiin. Kerronnan keinot saattavat olla epäkonventionaalisempia. (Bacon 2004, 66–67.)

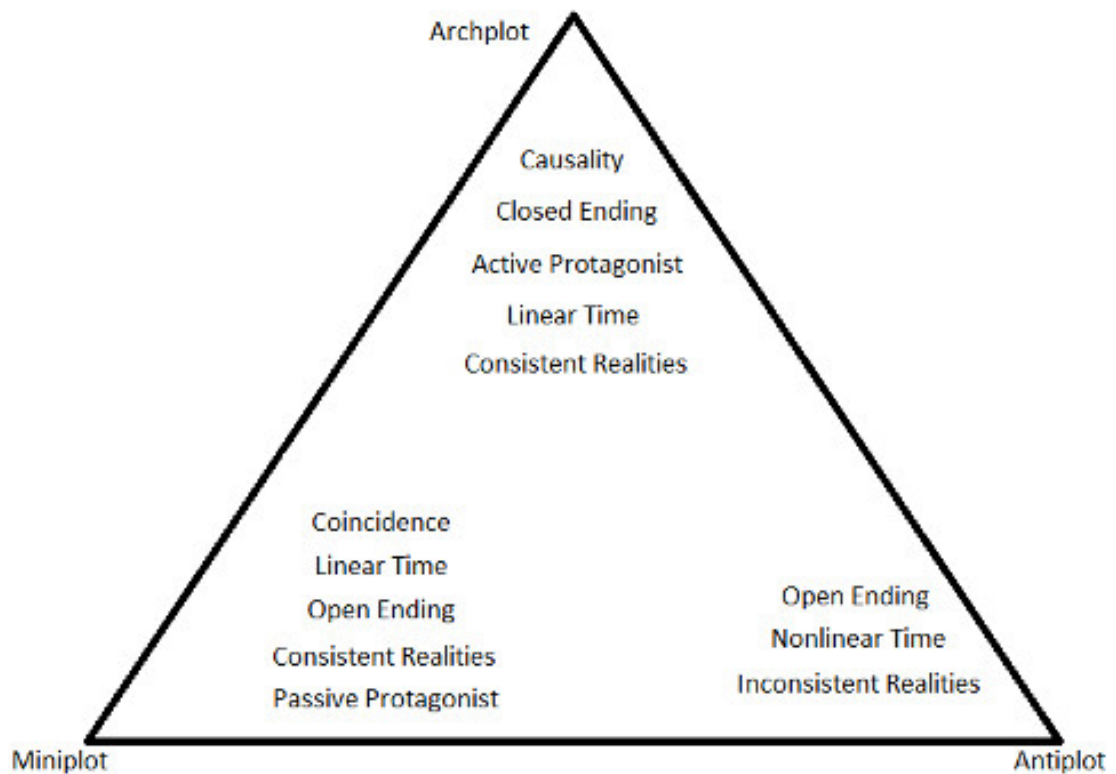
Tyylikeskeinen elokuva asettaa elokuvan kerronnan tyylin etusijalle, tyylistä tulee oma autonominen tasonsa suhteessa tarinaan. Kerronta on usein abstraktia ja samaistuminen henkilöihin vähäistä. (Bacon 2004, 67.)

Retorisessä elokuvassa hallitsee argumentaatio, kerronta on itsetietoista ja pyrkii vakuuttamaan katsojan jostain teesistä. Henkilöhahmot ovat vähemmän keskeisessä asemassa kuin valtavirtaelokuvissa. (Bacon 2004, 67.)

Avantgardessa kerronta hylätään kokonaan tai ainakin kyseenalaistetaan. (Bacon 2004, 67.)

Myös McKee (1998, 44–58) määrittelee erilaisia kerronnan muotoja perinteisen kolminäytöksisen kaaren lisäksi, jota hän kutsuu nimellä *Archplot*, arkkijuoni. Arkkijuonessa on selkeät syy-seuraussuhteet, suljettu lopetus, aktiivinen protagonistin eli päähenkilö, lineaarinen aikakäsitys ja pysyvä todellisuudentaso. Tämän lisäksi on *Miniplot*, minijuoni, joka eroaa arkkijuonesta siinä, että osa tapahtumista voi johtua sattumasta, loppu on avoin ja päähenkilö on passiivinen. *Antiplotissa*, antijuonessa on minijuonen tapaan avoin lopetus, mutta lisäksi aikakäsitys ei ole lineaarinen ja todellisuuden tasot saattavat vaihtua. Arkkijuonen ja minijuonen välimaastossa liikkuu myös *Multiplot*, monijuoni,

missä on useita päähenkilöitä, joiden tarinat punoutuvat jonkin teemaan tai tapahtuman kautta yhteen. Nämä esiintyvät kuviossa 3. Lisäksi McKee erittelee *Nonplotin*, epäjuonen, mikä eroaa muista kerronnan tavoista siinä, että päähenkilö ei koe tarinan aikana muutosta.



Kuvio 3. Robert McKeen arkkijuoni, minijuoni ja antiijuoni.

4.5 Kolminäytöksinen rakenne televisiossa

Televisiosarjojen rakennetta on perinteisesti kerronnan lisäksi määrittänyt mainostaukojen paikat. Tästä johtuen sarjat ovat usein 4- tai 5 -näytöksisiä. Käytännössä tämä tarkoittaa aina sitä, että toinen näytös on jaettu useampaan osaan. Oleellista on myös se, että ennen mainostaukoja täytyy esiintyä *cliffhanger*, jännittävä tilanne jonka ratkaisua katsoja jää odottamaan mainostauon ajaksi. (DiMaggio 2008, 70.) Kaapelitelevisiossa tätä tarvetta mainostauolle ei kuitenkaan ole, joten käsittelemiäni sarjoja *Breaking Bad* ja *The Wire* mainostaukoja varten jaksottaminen ei kosketa.

Näytösten lisäksi televisiosarjojen jaksorakenteessa käytetään usein *teaseria* (jota toisinaan kutsutaan myös nimellä *cold opening*) ja *tagia*. Teaser on ennen alkutekstejä

näytettävä yleisön kiinnostuksen herättäjä, joka ei aina välttämättä liity itse jakson sisältöön. Tag taas on jakson lopussa näytettävä jakson muusta rakenteesta irrallinen päätös, jonka on tarkoitus houkutella katsoja katsomaan myös sarjan seuraava jakso. Se on usein samanlainen cliffhanger kuin ennen mainoskatkoja. (DiMaggio 2008, 70.)

4.6 Jatkuvujuoniset ja jaksojuoniset sarjat

Jatkuvujuonisella serial-sarjalla tarkoitetaan sarjaa, jonka juoni jatkuu usean jakson ajan, joko kausikohtaisesti tai koko sarjan mitalla. Jaksojuonisissa procedural-sarjoissa taas joka jaksossa esitetään uusi ongelma, joka ratkaistaan jakson loppuun mennessä. Nämä sarjat ovat useimmiten rikos-, tai lakisarjoja, mutta voivat olla myös esimerkiksi lääkärisarjoja, kuten *House* (2004–2012). Jaksojuonisissa sarjoissa henkilöhahmot usein pysyvät ennallaan, tuttuina ja turvallisina jaksosta toiseen. Toisinaan niissä on kuitenkin jatkuvujuoniset linjat henkilöhahmojen henkilökohtaisesta elämästä, kuten edellä mainitussa *Housessa*. (DiMaggio 2008, 59–60.)

Esimerkiksi *Salaiset kansiot* –sarjassa (1993–2002) puolet jaksoista olivat jatkuvujuonisia ja puolet jaksojuonisia. Konsepti oli mielenkiintoinen, mutta aiheutti myös välillä pieniä epäloogisuuksia jatkuvaan juoneen. Sarjan ei siis tarvitse olla puhtaasti jatkuvujuoninen tai puhtaasti jaksojuoninen, vaan se voi olla jotain siitä välistä. Sarjassa *Mullan alla* (2001–2005) seurattiin hautajaistoimistoa pyörittävän perheen elämää, ja vaikka sarja oli jatkuvujuoninen, sen jaksorakennetta rytmitti ”viikon kuolema”, jokaisen jakson aloittava asiakkaan kuolema, jonka kautta lähestyttiin päähenkilöiden tapaa käsitellä elämäänsä ja omaa tulevaa kuolemaansa.

5 Rakenneanalyysit

5.1 Breaking Bad

Breaking Bad on rikosdraamasarja yläasteen kemianopettajasta Walter Whitesta, joka sairastuu keuhkosityöpään ja päätyy valmistamaan metamfetamiinia entisen oppilaansa Jessen kanssa saadakseen kerättyä perheelleen rahaa. Kaksikko päätyy sekaantumaan kartelleihin ja joutuu sarjan edetessä yhä syvemmälle huumebisnekseen. Muita keskeisiä henkilöitä on alusta lähtien Skyler, Waltin vaimo, heidän poikansa Walter Jr., Skylerin sisko Marie ja tämän huumeupoliisi-aviomies, Hank.

Breaking Badin ensimmäisessä kaudessa oli 7 jaksoa, kakkos-, kolmos- ja neloskaudella kolmetoista ja viidennellä kaudella 16 jaksoa. Yhden jakson pituus on noin 47 minuuttia ja kausia oli yhteensä 5, joista viimeinen oli kaksiosainen. Sarja pyöri AMC -kanavalla vuosina 2008–2013.

Sarjan luoja on Vince Gilligan, joka aloitti tv-uransa *Salaiset kansiot* –sarjan käsikirjoittajana ja tuottajana sarjan kolmannen tuotantokauden aikana. *Salaiset kansiot* olikin Gilliganille tv-käsikirjoittamisen oppikoulu, jonka hän itse sanoo vaikuttaneen paljon myös *Breaking Badiin*, jonka rakenne on Gilliganin mukaan sama kuin *Salaisissa kansioissa* (Plunkett 2013). Gilligan pitchasi sarjan ideaa tuotantoyhtiöille kuvaamalla, että sarjassa herra Chips muuttuu Arpinaamaksi (Martin 2013, 267).

5.1.1 Jaksorakenne ja tarina

Tein kohtauksittaisen jaksopurun *Breaking Badin* pilottijaksosta, ja totesin sen jakautuvan melko selkeästi neljään näytökseen, teaseriin ja tagiin. Jaksosta löytyy A-, B-, C- ja D-juonet, jotka kaikki kuuluvat samaan isompaan tarinankaareen, mutta tuovat eri teeman esiin; A-juonessa Walt kamppailee luonteensa heikkouden ja ”nössöyden” kanssa, B-juonessa käsitellään Waltin syöpädiagnoosia, C-juonessa tämän raha- ja perhehuolia, D-juonessa metamfetamiinin kokkausta Jessen kanssa. Sarjan edetessä pidemmälle sivujuonissa liikutaan enemmän myös muiden henkilöiden mukana.

Jakso alkaa noin neljäminuuttisella teaser-osuudella, jossa mies pelkissä alushousuissa ajaa kaasunaamari päässään asuntoautoa läpi autiomaan kolme ruumista kyydisään ja suistuu pois tieltä. Kuski nousee ulos autosta, riisu naamarinsa ja katselee hättäänntyneenä ympärilleen. Sireenit soivat. Mies hakee asuntoautosta kameran ja nauhoittaa sillä hyvästit perhelleen. Sireenit lähestyvät ja mies jää odottamaan ulos asevalmiina sireenien äänen suuntaan osoittaen. Teaser-jakso on täynnä jännitystä ja herättää katsojassa välittömästi paljon kysymyksiä; mitä tapahtuu seuraavaksi? Miten ihmeessä tämä tavalliselta perheenisältä näyttävä mies joutui tähän tilanteeseen?

Teaseriä seuraavat alkutekstit, joiden jälkeen alkaa ensimmäinen näytös, missä esitellään alun kaasunaamarimiehen, Walter Whiten tavallinen elämä. Asunnosta käy ilmi, että hän on ollut osa Nobel-palkinnon voittanutta kemistitiimiä. Hän syö aamiaista vaimosta Skylerinsa ja CP-vammaisen poikansa Walt Jr.:n kanssa ja perhe kinastelee

vegepekonin syömisestä. Tämän jälkeen Walter menee koululle, jossa hän opettaa kemiaa. Walt luennoi kiihkeästi siitä, kuinka kemiassa on kyse muutoksesta ja tekee vaikuttavan näköisiä demonstraatioita. Puheessa selvästi tuodaan esi sarjan kantavaa teemaa Waltin tulevasta muutoksesta. Oppilaita eivät Waltin opetukset kuitenkaan juuri kiinnosta, yksi oppilas on suoraan epäkunnioittava, mikä tuntuu heijastelevan koko luokan ajatuksia herra Whitesta. Koulun jälkeen Walt menee sivutyöhönsä autopesulan kassalle. Autopesulan omistaja käyttää hyväkseen Waltin myöntäilevää luonnetta ja laittaa tämän pesemään autoja työnkuvansa vastaisesti. Luokassa kapinoinut oppilas saapuu pesettämään autoaan tyttöystävänsä kanssa, ja he pilkkaavat Waltia. Tämän jälkeen Walt ajaa kotiin turhautuneena, eikä saa autonsa hansikaslokeroa suljettua.

Kotona Waltia odottavat yllätyksenä järjestetyt 50-vuotisjuhlat, joissa selviää, että Skyler on raskaana ja esitellään Skylerin sisko Marie ja tämän huumepoliisissa työskentelevä aviomies Hank. Hank esittelee asettaan ja Walt katsoo vastentahtoisesti miten Hank antaa Walt Jr.:n kokeilla asetta. Television uutisissa näytetään raporttia Hankin metaanilaboratoriasiasta jossa löydettiin 700 000 dollaria. Hank ehdottaa ottavansa Walterin mukaan autoonsa seuraavan ratsian ajaksi, niin tämä saisi hieman jännitystä elämäänsä. Tämä hetki on konkreettinen kutsu seikkailuun. Juhlien jälkeen Walt ja Skyler ovat sängyssä. Skyler keskittyy tietokoneeseensa ja ebay-huutokauppaansa ja hyväilee hajamielisesti toisella kädellään Waltia, koska on tämän syntymäpäivä.

Edellinen osio on suuressa kontrastissa alkujakson jännittävän action-pläjäyksen kanssa – Walterin elämä on äärimmäisen tylsää ja tavallista ja hän on alistetussa asemassa sekä perheessään että töissä. Jos sarja alkaisi suoraan tästä, kovin moni katsoja tuskin jaksaisi jatkaa katsomista. Tämän katsottuaan katsojan on kuitenkin huomattavasti helpompi samaistua Waltiin ja ymmärtää se, miten hän pian päättää ottaa elämänsä omiin käsiinsä.

Jakso kääntyy toista näytöstä kohden, kun Walter menettää tajuntansa autopesulassa. Walter viedään ambulanssilla sairaalaan ja matkalla hän kysyy hoitajalta, voisiko päästä suoraan kotiin, koska hänellä on melko huono sairaskassakuutus. Hoitaja vuorostaan kysyy Walterilta vihjailevaan sävyyn polttaako tämä tupakkaa. Walter joutuu kokovartaloskannaukseen. Tohtori toteaa Walterin sairastavan keuhkosyöpää, joka on niin pitkälle edennyt, ettei sitä voida enää leikata. Hän ennustaa Waltin elävän ehkä vielä pari vuotta.

Tästä alkaa toinen näytös, noin 18 minuutin kohdalla. Walter tulee kotiin, jossa Skyler nalkuttaa tälle luottokortin käytöstä ja raha-asioista, ja kysyy sitten miten Waltin päivä meni. Walt toteaa kaiken olevan hyvin. Autopesulassa Walter ei enää niele omistajan, herra Bogdanin käytöstä, vaan saa raivokohtauksen ja haistattelee pomolleen. Hän soittaa Hankille kysyäkseen onko tämän tarjous ratsia-autoon mukaanpääsystä yhä voimassa.

Walt on huumeepoliisien Hankin ja Gomezin kanssa poliisiautossa odottamassa, että koulubussi kulkee alueen ohitse. He ovat saaneet vinkin talossa majailevasta metamfetaniinikokista nimeltä *Captain Cook*. Walt haluaisi päästä Hankin mukana sisään ja nähdä itse laboratorion, mutta joutuu odottamaan autossa. Hankin ja Gomezin ollessa tekemässä ratsiaa, Walt näkee nuoren miehen hiipivän ulos naapuritalon ikkunasta alusvaatteisillaan. Walt tunnistaa miehen ja nimeää tämän: *"Oh my God... Pinkman"*. Myös mies näkee Waltin ja elehtii tätä olemaan hiljaa. Seuraavassa kohtauksessa Walt etsii Pinkmanin käsiinsä ja tekee Jesselle (Pinkmanin etunimi) tarjouksen, josta tämä ei voi kieltäytyä ja pyytää häntä parikseen metamfetamiinin valmistukseen. Jos Jesse ei suostu, Walt ilmiantaa tämän. Tämä kohtaaminen on melko tarkasti jakson puolivälissä, ja se onkin selkeä midpoint, Waltin syöpädiagnoosin aikaansaama muuttunut toiminnasuunta on löytänyt kohteensa.

Midpointista siirrytään kolmanteen näytökseen, jossa valmistellaan metamfetamiinin kokkausta. Marie kyselee Skylerilta Waltin muuttuneesta käytöksestä, jonka Skyler kieltää. Walt kerää tarvitsemiaan välineitä koulun laboratorion varastosta. Hän kertoo kokkaamisen säännöt Jesselle, jonka mielestä metamfetamiinin valmistus on taidetta eikä kemiaa. He miettivät mihin pystyttäisivät laboratorionsa, ja päätyvät asuntoautoon. Jesse haluaa tietää miksi Walter yhtäkkiä tekee jotain tällaista, johon Walter toteaa olevansa hereillä. Seuraavassa kohtauksessa Walter Jr. on housuostoksilla Waltin ja Skylerin kanssa. Poikaporukka tekee pilaa tästä ja tämän vammasta. Walter hyökkää porukan johtajan kimppuun. He säikähtävät ja kutsuvat tätä psykoksi.

Tästä alkaa neljäs näytös, noin 38 minuutin kohdalla. Walter ja Jesse ajavat autiomaahan kokkaamaan metamfetamiinia. Lopputulos on kuin lasia, mistä Jesse on vaikuttunut. Jesse yrittää myydä huumetta tuntemalleen diilerille Crazy-8:lle. Käy ilmi, että Crazy-8 on Emilion veli, ja Emilio on mies, joka jäi kiinni Pinkmanin sijasta aikasemmassa humeratsiassa. Emilio on päässyt vankilasta takuuta vastaan. He ovat varmoja siitä, että Jesse laverteli poliisille. He kysyvät mistä Jesse sai metamfetamiinin. Walt on asuntoauton luona, Crazy-8, Emilio ja Jesse saapuvat paikalle. Emilio tunnistaa Waltin

olleen huumeepoliisin seurassa silloin kun hänet pidetätiin. Crazy-8 ja Emilio vetävät aseensa esiin ja sitovat Jessen. Walt pakotetaan kokkaamaan. Ovelasti hän käyttää punaista fosforia aikaansaadakseen kemiallisen reaktion, jolla tainnuttaa miehet. Walt vapauttaa Jessen. Asuntoauto sytty tuleen heidän ajaessaan. Tässä vaiheessa palataan tilanteeseen, johon teaserissa jäätiin: Walt seisoo autiomaassa aseensa kanssa harkiten itsemurhaa. Nyt Walt näkeekin kallionlohkareen takaa ilmestyvän paloauton poliisiauton sijasta. Walt piilottaa aseensa hölmistyneenä paloauton ajaessa ohitse. Jesse tulee ulos asuntoautosta ja kysyy mitä tapahtui. Walt vastaa vain, että heidän pitäisi siivota.

Tagissa Walt pesee verisiä rahoja pyykkikoneessa. Hän menee Skylerin viereen sänkyyn ja harrastaa tämän kanssa seksiä rajusti takaapäin. Skyler on hämmentynyt: *"Walt, is that you?"*

Pilottijakson pääjuonessa kotona ja molemmilla työpaikoillaan alistettu Walt oppii pitämään puolensa ja tagissa näemmekin jo itsevarman miehen, joka ottaa sen minkä haluaa.

5.1.2 Kausirakenne ja tarina

Breaking Badin kaudet eivät jakaannu suoraan omiksi kokonaisuuksikseen, mutta koko sarjan tarina jakautuu pienempiin osasiin. Kolminäytöksisessä rakenteessa ykkös- ja kakkoskausi ovat ensimmäinen näytös, kolmos- ja neloskausi toinen näytös ja vitoskausi kolmas näytös. Tämän suuren tarinan kaaren näytösten sisällä on vielä omat kolminäytöksiset tarinansa.

Ensimmäisen näytöksen sisällä on tarina Waltin kamppailusta syövän kanssa, joka päättyy tappavaksi luokitellun syövän päihittämiseen. Toisen näytöksen sisällä on tarina Waltin ja huume kuningas Gus Fringin valtataistelusta, mikä sekkin päättyy vaikeuksien kautta voittoon. Viidennen kauden sisältä löytyy Waltin kaudesta huume kaupan johtajana. Tämä tarinakaari lähtee liikkeelle positiivisesta tilanteesta, Walt on johtoasemassa. Kauden aikana hän joutuu pakenemaan kotoaan poliisin jahtaamana, menettää perheensä, mutta viimeisenä tekonaan voittaa muut häntä vastaan nousseet rikolliset. Walt kuolee tyytyväisenä, mutta kaiken menettäneenä.

Jokaisessa tarinassa on oma kutsu seikkailuun, kutsun vastustaminen, point of no return, fun and games, midpointin kaikki järjestyy -hetki, bad guys close in -jakso, all is lost -hetki, kriisi ja klimaksi ja loppuratkaisu. Katsojana jokaisen näistä kolmesta tarinasta voisi katsoa erillisenä osana näkemättä muuta sarjaa ja saada tyydyttävän draamallisen kokemuksen. Jokainen kausi loppuu cliffhangeriin, joka saa katsojan odottamaan jatkoa ja jatkamaan katsomista myös seuraavalla kaudella.

5.1.3 Sarjan rakenne ja tarina

Kuten edellä mainittiin, sarja kokonaisuudessaan jakaantuu kolmeen näytökseen. Kaudet 1 ja 2 muodostavat ensimmäisen näytöksen, jonka pituus on 20 jaksoa. Kaudet 3 ja 4 muodostavat toisen näytöksen, jonka pituus on 26 jaksoa. Kolmas näytös on viides kausi, jonka pituus on 16 jaksoa. Tämä myötäilee perinteistä elokuvan kolminäytöksistä rakennetta, jossa on keskipituinen ensimmäinen näytös, pitkä toinen näytös ja lyhyempi kolmas näytös, jossa kaikki juonikuviot tuodaan loppuun.

Ensimmäisessä näytöksessä esitellään aluksi päähenkilö ja millaista tämän normaali elämä on. Walter White nähdään yläasteen kemianopettajana, joka kärsii keuhkosyövästä, on vaimonsa tossun alla ja valmistaa metamfetamiinia maksaakseen hoitonsa ja turvatakseen perheensä elannon mahdollisen kuolemansa jälkeen. Tämä sijoittuu ensimmäisen kauden jaksoihin 1-5.

Walter kuulee kutsun seikkailuun, eli tässä tapauksessa päätyy esittämään huumepaahista. Tämä tapahtuu jaksossa kuusi, kun Jessen kaupat huumepomon Tucon kanssa menevät pieleen, ja Walter yrittää selvittää asiat salanimellä Heisenberg. Hän räjäyttää Tucon päämajan ja tappaa useita ihmisiä. Seuraavaksi Walter vastustelee kutsua jaksosten 7-18 ajan.

Ensimmäisen näytöksen lopussa Walter ylittää kynnyksen uuteen maailmaan tavalla, josta ei voi enää perääntyä. Tämä tapahtuu jaksoissa 19-20, kun Walterin työkumppani Jesse on lopettanut hommansa rakastuttuaan narkkariin nimeltä Jane. Walter saapuu Jessen kotiin puhuakseen tämän takaisin töihin juuri kun Jane on kuolemassa yliannostukseen. Sen sijaan että Walter auttaisi häntä, hän vain katselee Janen kuolemista. Hän antoi viattoman ihmisen kuolla vain saadakseen bisneksensä jälleen pyörimään ja Jessen takaisin. Walterista on tullut Heisenberg.

Blake Snyder nimittää Beat Sheetissään toisen näytöksen ensimmäistä puoliskoa fun and games -osioksi. Siinä päähenkilö tutustuu seikkailun maailmaan, johon on juuri astunut, ja nauttii siitä. Sarjan kolmoskausi on juurikin sitä, Walterista, tai ”Heisenbergistä” on tullut tärkeä osa kansainvälistä huumekartellia ja hän työskentelee kunnianhimoisesti päästäkseen sen huipulle. Hän oppii miten tämä maailma toimii ja kuka kukin on ja löytää liittolaisia ja vastustajia. Osa tapahtumista on hyvinkin vaarallisia, mutta kokonaisuuden kannalta ne ovat vasta esileikkiä.

3. kauden jaksossa 10, eli koko sarjan kolmannessakymmenennessä jaksossa saavutetaan midpoint, toisen näytöksen puoliväli. Midpointissa katsoja luulee hetken aikaa asioiden järjestyvän ja kaiken olevan hyvin. Breaking Badissa tämä ilmenee jaksossa, joka keskittyy vain siihen, miten Walter ja Jesse jahtaavat karpästä laboratoriossa. Yhteinen projekti lähentää Walteria ja Jesseä lähes idyllisyyteen asti. Walter jopa kertoo koskettavasti miten pahoillaan on Jessen puolesta Janen kuoleman takia.

Idyllinen yhdessä työskentely ei kuitenkaan jatku tämän pidemmälle, koska midpointin jälkeen seuraa toisen näytöksen osio bad guys close in. Jaksosta 31 alkaen huumebaroni Gustavo Fring alaisineen jahtaa Walteria ja Jesseä armotta, ja he tekevät yhä epätoivoisempia asioita vain pysyäkseen hengissä, tappaen matkan varrella useita ihmisiä. 44. jaksossa, neljännen kauden 11. jaksossa saavutetaan all is lost –hetki. Walterin on päästävä karkuun, mutta hänelle selviää, että rahat jotka hän tarvitsee pakomatkaan itselleen ja perheelleen ovat kadonneet. Waltilla on Snyderin mukainen dark night of the soul -hetki, jolloin hän rypee toivottomuudessa.

Toinen näytös loppuu break into three -kohtaan, jossa päähenkilö kokoaa itsensä ja päättää yrittää uudestaan jonkin uuden idean innoittamana, vahvempana ja enemmän tosissaan kuin koskaan aikaisemmin. Neljännen kauden kahdessa viimeisessä jaksossa Walterille tapahtuu juuri tämä. Hän muuttuu täydellisesti Heisenbergiksi, myrkyttää viattoman lapsen saadakseen Jessen takaisin puolelleen ja tappaa Gustavo Fringin ovelan juonen avulla. Prosessin kautta Heisenbergista tulee Fringin huumekartellin johtaja.

Kolmannen näytöksen alkaessa Heisenberg on siis rikollisnero, Mr. Chipsistä on tullut Arpinaama. Walt tienaa uskomattomia määriä rahaa, mutta ajautuu kriisiin. Hank saa tietää totuuden Waltista ja Jesse saa tietää totuuden Janesta.

Kolmanneksi viimeisessä jaksossa *Ozymandias* saavutetaan sarjan kliimaksi, jossa Hank kuolee ja Waltin koko perhe hajoaa. Tämän jälkeen viimeisissä jaksoissa 61 ja 62 nähdään *Final Image*, jossa hyvästellään päähenkilö ja näytetään miten tämä on tarinan aikana muuttunut. Hämmäntävää kyllä, kaiken menettänyt, paatuneeksi rikolliseksi muuttunut Walter kuolee onnellisena.

Mitä tämä tarina sitten kertoo? Vince Gilligan itse sanoi, ettei viimeisten kausien aikana enää edes tuntenut sympatiaa Walteria kohtaan, koska koki tämän olevan jo niin turmeltunut (Plunkett 2013). Walter oli sarjan aluksi äärimmäisen sympaattinen underdog-hahmo, jonka puolesta ei voi olla liputtamatta, vaikka hän tappaa kemikaaleilla ihmisen jo ensimmäisen jakson aikana. Sarja kääntääkin peilin katsojaan päin. Alkaako katsoja missään vaiheessa kääntyä päähenkilöä vastaan, vai jännittääkö viimeiseen asti tämän onnistumisen puolesta? Tarina on moraalitutkielma, jossa katsoja samastuu päähenkilöön, joka muuttuu ”pahaksi”. Loppu on ehdottomasti ironinen. Walter on menettänyt kaiken sen minkä puolesta alun perin lähti taistelemaan, eli perheensä ja kunniansa, mutta hän on saavuttanut sen mitä kaipasi, vapauden ja riippumattomuuden.

Sarja liikkuu viihteen ja taiteen välimaastossa. Siinä on syvempää sanomaa ja mielenkiintoisia, ristiriitaisia henkilöahmoja, mutta se on rakenteeltaan katsojalle hyvin helppo. Mukaan voi liittyä lähes missä vaiheessa vain ja saada tyydyttävän katsomiskokemuksen. Katsojaa myös koukutetaan ahkerasti cliffhangereita käyttämällä.

5.2 The Wire

The Wire on sarjan showrunnerina toimineen, entisen rikostoimittaja David Simonin ja entisen murhaetsivän ja opettajan Ed Burnsin omien kokemusten pohjalta syntynyt yhteiskunnallinen rikossarja Baltimoren huumesodasta, joka nähdään sarjan aikana poliisien, rikollisjärjestön eri tasoilla olevien rikollisten, olosuhteiden pakosta rikolliseksi päätyneiden satamatyöntekijöiden, poliitikkojen, nuorten ja toimittajien näkökulmasta. (Talbot, 2007.) Sarjassa keskitytään erilaisiin instituutioihin ja niiden toimimattomuuteen ja korruptoituneisuuteen. Päähenkilöitä on useita ja sivuhenkilöitä vielä enemmän. Keskeisimpiä henkilöitä ensimmäisen kauden aikana ovat muun muassa auktoriteetteja vastaan kapinoiva murhaetsivä Jimmy McNulty ja rikollisliigan johtajat Avon Barksdale ja Stringer Bell. Joka kaudella henkilökaarti kasvaa sarjan maailman laajetessa.

Sarjaa tehtiin 5 tuotantokautta, joista kussakin oli 12-13 jaksoa, paitsi viimeisellä kaudella, jolle HBO lupasi vain 10 jaksoa. Yhteensä jaksoja on 60. Sarja ei ollut katsojamenestys HBO:lla, mutta monet kriitikot ylistävät sitä parhaimmaksi televisiosarjaksi ikinä, ja dvd-myyntit ovat olleet jälkikäteen kohtalaisen tuottoisia. (Martin 2013, 203.)

Ennen *The Wire*a David Simon seurasi vuoden Baltimoren murhapoliisin toimia ja kirjoitti sen perusteella kirjan *Homicide: A Year on the Killing Street*, johon perustuen Paul Attanasio loi NBC:lle sarjan *Homicide: Life on the Street* (Talbot 2007). Sarjaa kirjoitti muun muassa Tom Fontana, joka myöhemmin loi HBO:lle vankilasarjan *Oz*. Vuonna 2000 David Simon ja Ed Burns tekivät yhdessä HBO:lle kuusiosaisen minisarjan *The Corner*. (IMDB)

5.2.1 Jaksorakenne ja tarina

The Wire on luultavasti puhtaimmin jatkuvajuoninen sarja mitä televisiossa on, eli siitä on vaikeaa löytää jaksokohtaista rakennetta. Pääkäsikirjoittaja David Simon itse kuvaa sarjan kerrontaa roomaanimaiseksi (*The Wire Odyssey*, 2007). Jotkut katsojat ovat myös kommentoineet hänelle, että nähtyään kauden pari ensimmäistä jaksoa, he ajattelivat sarjan vaikuttaneen mielenkiintoiselta, mutta että mitään ei oikeastaan tapahtunut – tätä aloitusta Simon itse vertaa *Moby Dickiin*, jonka ensimmäisissä kappaleissa ei myöskään tunnu tapahtuvan juuri mitään (Q&A with David Simon and Creative Team 2005).

Jaksoissa on pienempiä yksiköitä joissa voidaan nähdä kerronnan kaari, jokainen kohta on toimiva kolminäytöksinen kokonaisuus, joissa on alku, keskikohta ja loppu. Ne tuntuvat alkuun irrallisilta ilman kokonaisuutta joihin peilata niitä. Jokaisella kohtauksella ja henkilöllä on kuitenkin lopulta merkitystä kokonaisuuden kannalta.

Jaksojen alussa ennen alkutekstejä on teaser-kohtaus. Sarjan pilottijaksossa teaser määrittää koko sarjan tunnelmaa ja sanomaa, kuvaillen kuolleen nuoren tarinan kautta sitä peliä, jonka varaan koko sarja rakentuu. Se sijoittuu slummin kadunkulmaukseen, jossa nuori musta mies makaa maassa kuolleen. Portaalla istuu murhapoliisi Jimmy McNulty ja jututtaa murhan todistajaa. Tämä kertoo kuolleen pojan olleen nimeltään Snotboogie. McNulty toteaa, miten epäreilu maailma on; pojalla on luultavasti kerran roikkunut räkää nenästä, ja sen sijaan että joku olisi vain huomauttanut asiasta, häntä kutsuttiin koko loppuelämän Snotboogieksi.

Todistaja kertoo pojan olleen mukana noppapelissä, joka on pelin ensimmäinen taso. Siinä on kyse onnesta, ja myös strategiasta, todennäköisyyksistä. Snot oli useinkin mukana noppapeleissä, ja joka kerta hän rikkoi sääntöjä, varastaen koko vedonlyöntikassan ja juosten karkeen. Tästä seurasi pelin toinen taso, takaa-ajo, jossa oli kaksi vaihtoehtoa, joko Snot pääsi karkuun tai hänet saatiin kiinni ja hakattiin. Todistajan mukaan kirjoittamaton sääntö oli, että tämän pidemmälle ei ikinä menty. Tällä kertaa sääntöä oli kuitenkin rikottu, mistä päädyttiin pelin kolmannelle tasolle, poliisien ja rikollisten väliseen kilvoitteluun. McNulty kysyy todistajalta, miksi Snot ylipäättään otettiin mukaan peliin, jos hän aina varasti. *"You've got to. This America, man."*

Alkutekstien jälkeen jokaisessa jaksossa on aina lainaus jonkun henkilöihahmon jakson aikana sanomasta repliikistä. Pilottijaksossa se on McNultyta lainattu: *"...when it's not your turn."* McNulty seuraa oikeussalissa oikeudenkäyntiä, jossa D'Angelo Barksdalea, nuorta huumeidieria syytetään "Pooh" Blanchardin, alempitasoisen jengin jäsenen murhasta. Ensimmäinen todistaja, William Gant tunnistaa Barksdalen murhaajaksi, mutta toinen todistaja, vartija Nakeesha Lyles muuttaa tarinaansa ja kieltäytyy tunnistamasta Barksdalea. Valamiehistö toteaa täten D'Angelon syyttömäksi. Tuomari Phelan kutsuu McNultyn huoneeseensa, missä McNulty paljastaa huomanneensa, että D'Angelon setä Avon Barksdale ja Stringer Bell on yhdistetty useisiin murhiin, ja hän uskoo heidän olevan pääjehuja Länsi-Baltimoren huumekaupoissa. Hän epäilee, että järjestö on pelotellut toisen todistajista muuttamaan lausuntoaan. McNulty huomauttaa, että kukaan ei tutki heidän organisaatiotaan. Phelan soittaa apulaiskomissaario Burrellille. Majuri Rawls kimmastuu McNultyn rikottua komentoketjua ja pakottaa tämän kirjoittamaan raportin, jota Burrell pyytää Barksdalen murhasta. Ylikonstaapeli Landsman varoittaa McNultya siitä, että tämän käytös voi johtaa uudelleensijoitukseen. McNulty paljastaa, että hänelle pahin mahdollinen sijoituspaikka olisi Baltimoren poliisilaitoksen satamavartioston yksikössä työskentely.

Wee-Bey Brice kuskaa D'Angelon strippiklubille nimeltä *Orlando's*, Barksdalen organisaation päämajalle. Kun D'Angelo puhuu oikeudenkäynnistä Wee-Beyn autossa, Wee-Bey pysäyttää auton ja muistuttaa tätä säännöistä; työasioista ei puhuta autossa, puhelimesta tai missään, missä puhetta saatettaisiin nauhoittaa. Klubilla Avon moittii D'Angelloa tarpeettomasta ja julkisella paikalla tapahtuneesta murhasta, joka maksoi organisaatiolle aikaa, vaivaa ja rahaa. D'Angelo menee seuraavaksi kerrostaloalueelle, jossa Stringer kertoo tälle, että hänet on alennettu johtamaan matala-asutusalueen porukkaa, johon kuuluu Bodie Broadus, Poot Carr ja nuori Wallace.

Apulaiskomissaario Burrell määrää huumeyksikön komisario Cedric Danielsin järjestämään yksikön tutkimaan Barksdalen operaatiota. Burrell haluaa pitää tutkimuksen nopeana ja yksinkertaisena, niin että tuomari Phelan saadaan tyytyväiseksi mahdollisimman pienellä vaivalla. Daniels ottaa mukaansa huumeyksikön etsivät Kima Greggsin, Herc Haukin ja Ellis Carverin. Rawls lähettää murhaosastolta McNulty ja Santangelon, joka on yksi hänen yksikkönsä epäpätevimmistä etsivistä. Myös arkistotöihin McNulty-mäisen käytöksen takia haudattu entinen murhapoliisi Freamon määrätään tehtävään.

McNulty vierailee ystävänsä FBI:n erikoisagentti Terrence Fitzhughin luona saadaakseen apua Barksdalen tutkimukseen. Fitz esittelee McNultylle FBI:n vakoilulaitteita, mutta kertoo FBI:n huume tutkimusten loppuvan, koska resurssit suunnataan terrorismin vastaiseen sotaan. Tämän jälkeen McNulty vastustaa Danielsin suunnitelmaa ostopidätyksistä ja ehdottaa salakuuntelulaitteiden käyttöä. Daniels seuraa kuitenkin käskyjä jotka hänelle on annettu ja vaatii nopeaa ja helppoa tutkimusta. Hän myös kehottaa käymään läpi vanhoja murhia niiden yhdistämiseksi Barksdalen toimintaan.

McNulty käy juopottelemassa murhayksikön parinsa Bunk Morelandin kanssa ja valitsee ex-vaimostaan, joka tekee tämän kahden pojan näkemisestä vaikeaa. Greggs palaa kotiin tyttöystävänsä Cheryl in luokse. Narkkari Bubbles ja tämän suojatti Johnny ostavat huumeita väärennetyllä rahalla, mutta kun he yrittävät toistaa huijausta, Bodie huomaa ja jengi hakkaa Johnnyn. Bubbles on Greggsin luotettu tiedonantaja, ja hän lupaa antaa tälle tietoja Barksdalen organisaatiosta koston mukiloinnista. Jakso päättyy, kun D'Angelo on aloittamassa toisen työpäivänsä matala-asuntoalueella ja näkee kadulla häntä oikeudessa vastaan todistaneen William Gantin ammuttuna.

Pilottijaksossa ei tosiaan tunnu olevan yhtä juonellista punaista lankaa, joka punoisi sen omaksi kokonaisuudekseen, jaksossa lähinnä esitellään henkilö hahmot ja heidän maailmansa. Jokainen kohtausta tuntuu silti mielenkiintoiselta ja hahmot puoleensavetävän aidoilta. Teaser-jakso esimerkiksi toimisi täydellisesti omana kolmiminuuttisena lyhytelokuvanaan. Kohtaukset on rytmitetty todella hyvin myös suhteessa toisiinsa, ja jakso tuntuu rullaavan eteenpäin omalla painollaan. The Wire:n jaksot eivät yleensä pääty cliffhangeriin, mutta ensimmäisen jakson kuolleen ruumin kanssa herätetään kyllä katsojassa kysymys siitä, kuka todistajan tappoi.

Yleensä The Wiren jaksoissa on jaksokohtainen teema. Ensimmäisessä jaksossa käsitellään sitä, mitkä ovat peli(e)n säännöt ja näiden sääntöjen rikkomisen seuraukset.

Yleensä jakson alkutekstien yhteydessä nähtävä lainaus on viittaus jakson teemaan. Tässä tapauksessa se oli ”...when it's not your turn”, minkä itse jatkuvasti sääntöjä rikkova McNulty sanoo moittiessaan Bunkia tämän napatessa helpon murhatapauksen, joka olisi kuulunut jollekin toiselle.

Katsojalle pelkästään yhden jakson näkeminen ei ole mikään helppo nakki purtavaksi. Katsoja saa käsiinsä useita juonilankoja ymmärtämättä vielä mitä niistä lopulta muodostuu. Tällainen kerrontatapa pudottaa takuuvarmasti monia katsojia pois ennen seuraavan jakson näkemistä. Toisaalta konventionaalisen televisiokerronnan turruttamassa katsojassa se herättää välitöntä mielenkiintoa ja odotusta siitä, että tämä saattaa käydä vielä erittäin mielenkiintoiseksi. Tämä tunnekokemus herää siitä, miten tarkasti ja aidontuntuisesti jokainen hahmo on kirjoitettu ja toteutettu ja miten jokaisessa kohtauksessa on suorastaan täydellinen jännite hahmojen välillä.

5.2.2 Kausirakenne ja tarina

Kauden edetessä alkujaksojen irrallisilta tuntuvat kohtaukset liittyvät yhä tiiviimmin kiinni toisiinsa. Ensimmäinen kausi esittelee kaksi henkilögalleriaa; Baltimoren poliisilaitoksen ja Barksdalen huumeorganisaation. Kausi seuraa poliisin tutkimusta jälkimmäisestä 13. jakson verran.

Tutkinta lähtee käyntiin Jimmy McNultyn kertoessa tuomari Phelanille Barksdalen organisaatiosta ja miten kukaan ei tutki sitä. Phelan valittaa poliisilaitoksen ylemmille tahoille, häpäisten heidät ja pakottaen perustamaan yksikön tutkimaan Barksdalea. Poliisin johtoa ei kiinnosta, vaan tutkimuksen lähtökohtana on tehdä nopeasti jotain millä tyydyttää tuomari. Yksi sarjan suurimmista jännitteistä on motivoituneiden tutkimusta tekevien poliisien ja esimiesten välillä, esimiesten sekaantuminen uhkaa usein pilata koko tutkimuksen. Tehtävän johtaja Cedric Daniels on sovittelijana näiden vasta voimien välissä. Daniels joutuukin puntaroimaan tilannetta myös henkilökohtaisella tasolla, koska jos hän hoitaa tilanteen esimiesten vaatimalla tavalla, häntä odottaa ylennys, mutta silloin myös koko tutkimus on yhtä tyhjän kanssa.

Barksdalea tutkivan ryhmän työ ei juurikaan edisty katutason pidätyksiä tehden, eivätkä he saa muita informantteja ensimmäisessä jaksossa esiin nousseen huumeaddikti Bubblesin lisäksi. Lopulta tutkimus kääntyykin sähköisen seurannan suuntaan kuunte-

lulaitteilla ja Barksdalen jengin hakulaitteiden kloonauksella. Tämä johtaa lopulta tutkintaan alueilla, joita johtavat poliisit olivat yrittäneet välttää, kuten poliittisiin lahjoituksiin.

Organisoituun Barksdalen jengiin tutustutaan organisaation eri tasoilla olevien hahmojen kautta. Järjestöä piinaa jatkuvasti rosvoporukka Robin Hoodin kaltaisen Omar Littlen johdolla, ja kiista johtaa useisiin kuolemiin. Pahin näistä on Omarin rakastajan Brandonin murha. Matala-asutustalojen huumejengin Poot ja Wallace ilmiantavat D'Angelon kautta Stringer Bellille Brandonin sijainnin, jonka jälkeen tämä löytyy raa'asti tapettuna keskeltä pihaa. Tämä traumatisoi nuoren Wallacen, joka haluaa pois huumepiireistä. Läpi sarjan D'Angelo kamppailee omantuntonsa kanssa miettien ihmisiä joihin hänen rikollinen elämäntapansa vaikuttaa, alkaen sivullisesta todistajasta, joka tapettiin ensimmäisessä jaksossa. Hän antaakin Wallacen lopettaa rauhassa. Tämän jälkeen Wallace pidätetään, ja hän kertoo poliisille faktoja murhista ja Barksdalen jengin toimista. Hänet lähetetään turvaan isoäitinsä luokse maaseudulle odottamaan oikeudenkäyntiä, mutta Daniels unohtaa Wallacen muiden mutkien tullessa matkaan.

Orlandon strippiklubin johtaja yrittää päästää itsekkin mukaan rahakkaisiin huumebisnekseen ja päätyy osavaltion poliisin pidättämäksi, jolloin johtavat poliisit määräävät Barksdalea tutkivan yksikön järjestämään soluttautumisoperaation, johon tutkimus voidaan lopettaa. Etsivä Kima Greggs loukkaantuu operaatiossa vakavasti, mikä johtaa poliisilaitoksen holtittomaan käytökseen. Tämä saa Barksdalen porukat epäilemään, että heidän toimiaan tutkitaan.

Wallace palaa Baltimoreen kyllästyttyään maalaiselämään ja Stringer Bellin määräyksestä hänen lapsuudenystävänsä Bodie ja Poot tappavat hänet. D'Angelo pidätetään tämän kuljettaessa kilo heroïinia. Kuultuaan poliiseilta Wallacen murhasta, hän on valmis ilmiantamaan setänsä ja Stringer Bellin jos saa itse vastineeksi aloittaa uuden elämän. D'Angelon äiti kuitenkin taivuttelee tämän luopumaan diilistä ja ottamaan syytteet vastaan perheensä puolesta. Yksikkö onnistuu pidättämään Avonin pienemmästä rikoksesta ja yksi tämän sotilaista, Wee-Bey tunnustaa suurimman osan murhista, joista osaa hän ei tehnyt. Stringer välttää syytteet ja jää pyörittämään Barksdalen valtakuntaa. Barksdalea tutkineet poliisit saavat vastata seurauksista kyseenalaistettuaan esimiehiään, Danielsin ylennys hylätään ja McNulty määrätään murhaosastolta satamapartioon.

Kauden ensimmäisissä jaksoissa enimmäkseen tutustutaan maailmaan ja sen henkilöihin ja heidän omiin yksittäisiin ongelmiinsa ja päämääriinsä. Puolivälin paikkeilla al-

kaa käydä ilmi, miten paljon näiden yksittäisten ihmisten ongelmat ja onnistumiset riippuvat toisistaan. Katsojalle alkaa muodostua kuva instituutiosta, siitä pelilaudasta, jonka nappuloita nämä katsojalle läheisiksi tulevat henkilöt ovat. Pelin tahti alkaa kiihtyä kauden loppua kohden ja viimeisissä jaksoissa yleensä kuolee joku keskeisistä hahmoista. Rikollisliiga ja poliisilaitos toimivat monessa mielessä organisaatioina toistensa peileinä, tosin poliisilaitos on korruptoituneempi kuin rikollisliiga, jossa jäsenet sentään yrittävät pitää toistensa puolta. Pelin uhreiksi joutuvat tällä kaudella Wallace Barksdalen jengin puolelta ja Greggs poliiseista. Tässä kohtaa nousee vielä esiin peliin liittyvä onni ja sattuma; Wallace kuolee, mutta Greggs selviää ampumahaavastaan.

Greggsin ampuminen johtaa sekavaan kriisiin ja eräänlaiseen antiklimaksiin kauden pääjuonen poliisitutkinnassa, palapeli jota tutkijaryhmä on yrittänyt rakentaa hajoa Barksdalen jengin saadessa vihiä tutkimuksesta. Stringer Bell, jonka McNulty alusta asti halusi nalkkiin, pääsee vapaaksi ja suurimman syyn niskoilleen saa Avon Barksdalen veljenpoika D'Angelo, joka haluaisi lähteä koko pelistä, aloittaa alusta.

Jokainen kausista loppuu samankaltaiseen ”ei tämän näin pitänyt mennä” -lopetukseen, joka tuo esiin sen, kuinka systeemi ei toimi. Tutkinta ei täysin epäonnistu, eikä täysin onnistu. Se hajoo byrokratian ja korruption tielle. Lopetusta voisi pitää kyyneisenä, masentavana tai luotaantyöntävänä. Silti siitä seuraa katsojalle suuri tyydytyksen tunne. Kyse on siitä, että katsoja kokee oppineensa jotain sarjaa katsomalla, sarja antaa älyllistä nautintoa, unohtamatta kuitenkaan tunnekokemusta. Jollain tavalla se myös syventää suhdetta henkilöhahmoihin, joiden elämä toimii kuten oikea elämä, jossa asiat jäävät usein puolitiehen. Kauden tapahtumat on kuitenkin kaikki nivottu yhteen ja kauden pääasiallinen tarina on saatettu loppuun. Periaatteessa ainoat asiat, jotka kannustavat katsojaa jatkamaan seuraavan tuotantokauden katsomista, ovat tämän tunneside henkilöhahmoihin, sekä odotus siitä, että ensi kaudella tapahtuu jälleen jotain yhtä järkyttävää. Hahmoihin kiintyneelle katsojalle voikin tulla järkytyksenä se, että seuraava kausi esitteleekin uusia hahmoja ja täysin uuden ympäristön.

5.2.3 Sarjan rakenne ja tarina

Sarjan jokainen tuotantokausi keskittyy tarkastelemaan Baltimorea eri näkökulmista. Järjestyksessä nämä ovat huumekauppa ja poliisilaitoksen toiminta, vanhanaikaisten työpaikkojen hiipuminen satamassa, politiikka, koulujärjestelmä ja lehdistö. Kausien erilaista lähestymistapaa kaupungin elämään korostetaan sillä, että alkutekstijakso on

joka kaudella erilainen. Tunnusmusiikkina on joka kaudella Tom Waitsin kappale *Way Down The Hole*, mutta eri artistien esittäminä selkeästi toisistaan erottuvina versioina. Jokainen sarjan kausista sisältää koko kauden kestävän suuren juonikaaren, joka liittyy rikostutkintaan. Jokainen kausi myös päättyy montaasiin siitä, kuinka kaupungin ja hahmojen elämä jatkuu vielä kauden päättymisen jälkeenkin. Tämä on vaikuttava lopetus, johon voisi tarvittaessa joka kauden päätteeksi lopettaa koko sarjan.

Sarjan kokonaisrakennetta voisi verrata paitsi romaaniin, myös peliin. Suurin jännite joka ylläpitää katsojan kiinnostusta on se, kuka pääsee pelissä voitolla seuraavaksi. Television kolmannen näytöksen sarjoille tyypilliseen tapaan perinteisiä television sääntöjä ei noudateta, vaan keskeinen, tärkeä henkilö saattaa kuolla yllättäen kesken kauden; mitä vain voi tapahtua.

Ensimmäisellä kaudella sarja vielä vaikutti kohtalaisen perinteiseltä poliisisarjalta, jossa tosin poikkeuksellisella tavalla seurattiin tapahtumia myös rikollisten näkökulmasta. Toinen kausi kuitenkin muutti koko kuvion ja hämmensi pakkaa, karkottaen jopa osaa katsojista. McNultyn mukana siirryttiin rannikkovartiostoon ja satamatyöläisten taisteluun elantonsa puolesta. Kausi keskittyy ratkomaan satamaan hylätystä kontista löytyneiden kuolleiden naisten murhaa. Pääjuonessa ratkotaan tätä henkirikosta ja siihen liittyvää salakuljetus- ja huumekauppaa. B-juonessa seurataan satamatyöntekijöiden liiton puheenjohtajan Frank Sabotkan ja tämän perheen elämää. Frank auttaa rahallista korvausta vastaan rikollispomoa *Kreikkalaista* salakuljettamaan maahan tuotteita sataman kautta huolehtiakseen liittonsa jäseninsä, joille ei enää riitä töitä. Kuolleiden tyttöjen tapauksen jälkeen hän kuitenkin haluaisi pois pelistä. Frankin veljenpoika alkaa pyörittää sivussa omia bisneksiään Kreikkalaisen kanssa, ja Frankin oma poika sekoiilee auttamattomasti yrittäessään menestyä rikollisena, tulee huijatuksi ja pilkatuksi päätyen lopulta tappamaan Kreikkalaisen alaisuudessa työskentelevän miehen, jonka kanssa teki bisneksiä. Frank Sabotka tapetaan ennen kuin tämä ehtii kertoa poliisille yksityiskohdat Kreikkalaisesta tämän kiinnisaamiseksi. C-juonessa seurataan edelleen Barksdalen jengin edesottamuksia ja Stringerin nousua valtaan. Kauden edetessä tarinat punoutuvat yhteen sataman salakuljetustutkimusten kanssa Stringer Bellin kiinnostuttua Kreikkalaisen myymistä laadukkaimmista huumeista.

Kausi herätti jonkun verran kritiikkiä, jotkut epäilivät jopa, että sarjan kirjoittajat olisivat siirtyneet satamaan saadakseen pääosiin enemmän valkoihoisia näyttelijöitä, koska Baltimoren todellista väestökantaa jäljitellen enimmäkseen tummaihoisia henkilöitä sisältänyt ensimmäinen kausi ei menestynyt. Tarkoituksena tekijöillä oli kuitenkin en-

sinnäkin esitellä yhteiskunnallinen ongelma, joka syntyy siitä että vanhat matalan koulutustason ammattialat kuolevat pois, ja toisaalta myös laajentaa sarjan maailmaa kerätehtäällä radikaalisti, tehdä selväksi se, että tässä sarjassa voidaan tehdä näin. David Simon ei halunnut jumiutua pelkkään poliisisarjaan. (Martin 2013, 192.)

Kolmannella kaudella fokus palasi Barksdalen jengiin ja ykköskaudelta tutun jengin rikostutkintaan heidän toimistaan, mutta mukaan kuvioon tuotiin myös politiikan elementti kunnianhimoisen ja idealistisen kaupunginvaltuutteen Thomas Carcettin muodossa. Kaudella esiintyy myös läntisen piirin poliisipäällikkö Bunny, joka saatuaan poliittisilta päättäjiltä mahdottomia vaatimuksia rikollisuuden laskemisesta, päättää käynnistää kokeilun nimeltä ”Hamsterdam”, paikan jossa huumeiden myynti on sallittu. Stringer Bell myös yrittää päästä mukaan kunniallisiin bisneksiin asuntokauppojen myötä, mutta joutuu poliitikoiden huijaamaksi, kyseessä on peli jota hän ei osaa pelata. Kauden loppupuolella kuvioihin tulee uusi nuori huumeopomo Marlo, joka vaikuttaa luovan omat sääntönsä. Kauden suurin jännite on vankilasta vapautuvan Avon Barksdalen ja tämän vankilassaoloaikana vallan kaapanneen Stringer Bellin välillä. Bell ei osannut pelata poliitikkojen peliä, ja yrittäessään hän oli myös unohtanut miten huume maailman pelisäännöt toimivat. Avonille selviää, että Stringer oli tapattanut tämän veljenpojan D’Angelon kakkoskauden aikana ja huijannut Omarin käymään Avonin palkkaaman miehen kimppuun väittämällä tämän tappaneen Omarin rakastajan Brandonin. Sarjan lopussa tapahtuu kaksoispetos, jossa Stringer ilmiantaa Avonin poliisille ja Avon taas kertoo Omarille mistä Stringer löytyy, mikä johtaa Stringerin kuolemaan. Stringerin kuolema on McNultyille pettymys, koska hän on yrittänyt saada tätä nalkkiin ykköskaudesta lähtien. Stringerin pyrkimykset kunnialliseen elämään myös aiheuttavat McNultyille hämmennystä siitä, ketä hän todella jahtasi koko tämän ajan. Kauden lopussa McNulty ryhdistäytyy, lopettaa alkoholin käytön ja naisten iskemisen, vaihtaa töihin partiopoliisiksi ja perustaa uuden perheen kakkoskaudelta tutun satamapoliisinaisen kanssa.

Neljäs kausi eroaa edeltäjistään siinä, että koko kauden kestävä rikostutkintalinja puuttuu. Sen sijaan se perehtyy koululaitokseen keskeisinä henkilöinä neljä kulman nuorta, joiden elämä on tavalla tai toisella kytköksissä huume maailmaan, ja heidän opettajansa Roland ”Prez” Pryzbylewski, aikaisemmilta kausilta tuttu entinen poliisi, joka sai potkut ammuttuaan vahingossa mustaa poliisia. Myös kolmoskaudelta tuttu Bunny päätyy koulumaailmaan yliopistotutkimuksen kautta pitämään kulman lapsille, jotka ovat jo syvällä rikollisuuden maailmassa, erikoisluokkaa jossa heitä pyritään uudelleensosialisimaan. Huume kuvioissa Marlo on johdossa ja tämän kylmäveriset alaiset piilottavat ruumiita hylättyihin autiotaloihin.

Myös poliittinen juoni jatkuu sivussa, ja Carcetti ylenee pormestariksi, vain saadakseen selville, että omia poliittisia agendojaan ajavat kaupunginhallituksen jäsenet eivät tee tämän idealistisista tavoitteista mahdollisia saavuttaa, ja että kaupungin koululaitos on taloudellisessa umpikujassa. Hän anoo kuvernööriltä apua koulujen pelastamiseksi, mutta saisi rahat vain, jos myöntyisi julkiseen häpäisyyn. Carcetti kieltäytyy oman poliittisen tulevaisuutensa turvaamiseksi ja kaupunki saa maksaa tästä. Ennen omaa korruptoitumistaan Carcetti yritti purkaa hallinnon ja poliisilaitoksen korruptoituneita kuvioita, mutta joutuu lopulta matelemaan niiden miesten edessä joita yritti syrjäyttää, ja he kaikki pääsevät korkeampiin asemiin missä aikasemmin olivat. Vaikka rikostutkinta on pienemmässä osassa tällä kaudella, nyt murhaosastolla työskentelevät Freeman ja Ki-ma ovat kiinnostuneita Marlostä, ja kauden toiseksi viimeisessä jaksossa he löytävät autotaloihin piilotetut ruumiit. Bodie on saanut tarpeekseen Marlon jengin tavasta hoitaa asioita tekemällä tarpeettomia murhia, ja hän puhuu McNultyille valmiina ilmiantamaan Marlon jengeineen. Marlo kuitenkin tapattaa Bodyn ennen kuin hän ehtii tehdä virallisia lausuntoja. Tämä saa turhautuneen McNultyn palaamaan murhatutkintaryhmään.

Viides kausi keskittyy sanomalehtimaailmaan Baltimore Sun –lehden toimituksen kautta. Kauden alussa Carcettin päätös olla vastaanottamatta rahoja kuvernööriltä on johdantanut poliisilaitoksen budjetin alasajoon. Tämän vuoksi Marlon toimintaa ei pystytä tutkimaan. McNulty on turhautunut tilanteesta ja päättää alkaa lavastaa kuolleiden kodittomien ruumita sarjamurhaajan uhreiksi. Hän vinkkaa asiasta lehdistölle painostaakseen pormestari Carcettia laittamaan lisää rahaa poliisityöhön. Tapahtumasarja saa lisää tulta alleen Baltimore Sun -lehden tekaistuja juttuja kirjoittavan toimittajan Scott Templetonin väitettyä saaneensa puhelun murhaajalta. Sarjamurhaajasta nousee kohu, ja McNulty saa käyttöönsä rajattoman budjetin saadakseen tämän kiinni. Hän käyttää resurssit Marlon jengin tutkimiseen. Tekaiistu sarjamurhaaja johtaa lopulta mieleltään järkkyyneen kodittoman suorittamaan copycat-murhaan. Mies tunnustaa kaikki murhat, joita ei ole edes tehty. Marlo saadaan nalkkiin, mutta tämän lakimiehelle selviää hänelle työskentelevän, neljännellä kaudella poliisivoimista erotetun Hercin kautta, että todisteet Marloa vastaan on hankittu laittomin keinoin. Marlo pääsee vapaaksi, mutta joutuu elämään kunniallista elämää; elämää, joka ei häntä kiinnosta, mutta johon Stringer Bell aikaisemmin pyrki. Loppumontaasissa McNulty seisoo sillalla katselemissa Baltimoren yli ja katsoja näkee jälleen miten elämä jatkuu vielä sarjan jälkeenkin. Suuremmissa kaavassa mikään ei ole muuttunut; entisten pelinappuloiden tilalle on tullut uusia.

Sarja käy rakenteeltaan sitä monimutkaisemmaksi, mitä enemmän siihen on otettu elementtejä mukaan. David Simonin halutessa kolmannella kaudella lisätä poliittiset kuviot mukaan, Ed Burns ja muut käsikirjoittajat vastustivat tätä suuresti. He pelkäsivät, että kaikki juonilinjat eivät pysyisi mukana jos niitä tulee liikaa, ja että politiikka olisi tylsää. (Martin 2013, 193.) Kumpikin peloista osoittautui turhaksi vielä tässä vaiheessa, joskin sarjan monimutkaisuus varmasti pudotti pois monia katsojia; toisia juuri se kiehoi. Ongelma juonilinjojen kasassa pysymisestä tuli kuitenkin esiin viidennellä kaudella, jolloin monet edellisillä kausilla esitellyistä herkullisista henkilöihahmoista vain putosi pois ilman että heidän juonilinjansa sulkeutuivat kunnolla. Viidennellä kaudella on omat ansionsa, mutta se on selkeästi naivistisempi ja epärealistisempi kuin aikaisemmat kaudet. Syynä on ehkä se, että Ed Burns ei enää ollut mukana tuotannossa ja David Simonilla oli liian henkilökohtainen suhtautuminen lehdistön maailmaan entisenä toimittajana. (mts. 205–207.)

The Wiressa on siis monien suorastaan täydellisten hetkien ja kausien lisäksi myös heikompia hetkiä. Se on myös katsojalleen haastava jaksorakenteiden puuttumisen vuoksi, sarjaa on suorastaan mahdotonta alkaa katsoa kesken kautta ja päästä kaikesta kärryille. Silti sitä niin usein kutsutaan kaikkien aikojen parhaaksi tv-sarjaksi, mihin mielipiteeseen yhdyn itse täysin. Se miksi näin on, luultavasti liittyy yhteen laatutelevision määritelmistä, siihen että se on katsojalleen hyväksi. The Wire todella haastaa käsityksen siitä, että televisio olisi aivot lamaanuttava, ihmiset zombeiksi muuttava aivojenpesukone. Sarja ei nimittäin myöskään syötä katsojalle mitään valmista oikeaa ja väärää, vaikka tekijöiden suhtautuminen amerikkalaiseen politiikkaan siitä paistaakin läpi. Se käy yhteiskunnallista keskustelua myös itseään kyseenalaistaen. Tämä varmasti johtaa juurensa käsikirjoittajien keskenään käymiin keskusteluihin, jotka olivat ilmeisesti usein varsin kiivassävyyisiä (Martin 2013, 207).

6 Rakenteiden vertailua

Rakenneanalyysia tehtäessä on huomattava, että analyysi tehdään valmiista teoksesta ja siten katsojan näkökulmasta, ei tekijän. Joten vaikka rakenneanalyysin tekijä niin väittäisi ja sitoisi analyysinsä käsikirjoitusoppaan kansiin, analyysissä ei siten ole kyse valmiista kaavasta siitä, millainen kertomuksen on oltava, oli se sitten elokuvaa, televisiota tai kirjallisuutta. Rakenneanalyysit ovat enemmänkin havaittuja keskimääräisyyk-

siä tarinankerronnan konventioissa. Se, että jokaisessa tätä työtä varten katsomassani sarjassa on erilainen rakenne, tukee tätä näkemystä.

Breaking Bad on siis sarjoista selkeästi lähimpänä perinteistä tarinankerrontaa, josta voi jopa erottaa sankarin matkan ja Blake Snyderin Beat Sheetin mukaisia tarinankerronnallisia iskukohtia. Rakenne on suorastaan kaavanmukainen, mikä sopii tarinan päähenkilön Walter Whiten yhteyteen mainiosti, ovathan kemialliset kaavat oleellinen osa tämän elämää. Tarina myös on aika suoraviivainen, perinteinen muutostarina; Mr Chipsistä tulee Arpinaama. Vaikka sarjassa etenkin Jessen hahmo nousee ajan kuluessa melkein toiseksi päähenkilöksi, kaikki sarjan tapahtumat kuitenkin liittyvät Walterin tarinaan. Viihteellisyydestään huolimatta Breaking Bad herättää moraalisia kysymyksiä. Päähenkilö uskoo maailman olevan epäreilu ja kohtelevan häntä huonosti, joten hänellä on oikeus kohdella maailmaa huonosti.

Huono puoli sarjan tarkasti fokusoidussa näkökulmassa on se, että osa sivuhenkilöistä jää yksipuolisiksi. Etenkin Walterin vaimo Skyler esiintyy sarjassa rasittavana nalkuttajana, jota moni katsoja tämän takia inhosi syvästi. Asioita ei katsottu tämän perspektiivistä. Skylerin hahmoa voisikin verrata The Sopranosin Carmelaan, joka on samankaltaisessa asemassa rikollispomon nalkuttavana vaimona, mutta erittäin monitasoinen hahmo, jolla on myös oma elämänsä miehensä Tonymen ulkopuolella. Breaking Badin tarinassa tällainen lähestymistapa vaimon hahmoon olisi kuitenkin pilannut koko sarjan idean; katsojan vahvan samaistumisen Waltiin ja tämän muutokseen. Jos Walt ei näe asioita vaimonsa näkökulmasta, miksi katsoja tekisi niin?

The Wire taas on hyvin kaukana perinteisestä kolminäytöksisestä rakenteesta, niin jakso-, kausi- kuin koko sarjan mittaisessa rakenteessa. Sarja, joka aluksi vaikuttaa jälleen yhdeltä poliisisarjalta, laajenee kausi kaudelta ja jakso jaksolta näyttäen monimutkaisen yhteiskunnallisen rakenteen huumesodan ja huono-osaisuuden taustalla. Lopussa jokaisen henkilön paikka pelilaudalla on muuttunut, mutta heidän paikallaan on uudet pelinappulat ja kaikki jatkuu kuten ennenkin. *"It's all in the game"*, kuten sarjassa usein sanotaan. The Wire onkin McKeen jaottelun mukaan kaikista eniten multiplot-sarja. Sarjaa katsoessa on pakko ihailia sitä, miten eri juonilinjat on kaikki saatu liittymään toisiinsa tiukassa syy-seuraussuhteessa. Sarja rakentuu paljon myös yksittäisten henkilöhahmojen välisiin jännitteisiin kohtauksissa. Näihin jännitteisiin vaikuttaa yleensä henkilöiden asema järjestöissä, joiden osasia he ovat.

Jos Breaking Badin huonona puolena oli se, että osa hahmoista oli yksiulotteisia, The Wiressa sitä vastoin henkilöhahmojen moniulotteisuus on vahvuutena. Ja jos Breaking Badin vahvuutena on sen mukaansatempaava, katsojan tehokkaasti joka käänneessä koukuttava rakenne, The Wiressa tämän voisi sanoa olevan heikoin lenkki. Mutta samoin kuin Breaking Badin idea olisi mennyt pilalle, jos se olisi syventynyt enemmän muihin hahmoihin kuin Walteriin, The Wiren tarina olisi kärsinyt jos se olisi tungettu perinteisen televisiokerronnan muottiin. Se ei olisi välittänyt samaa tunnetta siitä, että tapahtumat ja henkilöt ovat aitoja. Katsoja olisi menettänyt yllätyksen hetket ja älyllisen tyydytyksen tunteen irrallisten lankojen alkaessa näyttäytyä kokonaisuutena kankaana.

Yksi Robert Thompsonin määrittelemistä kriteereistä laatusarjalle oli sen esittämä yhteiskunnallinen kritiikki. Breaking Badissa kritiikin kohteena voisi mainita esimerkiksi amerikkalaisen olemattoman julkisen terveydenhuollon; nettimeemeissä vitsaillaan, miten esimerkiksi Kanadassa Breaking Bad loppuisi siihen kun Walterin syöpähoidot aloitetaan. Toisena sarjan esittämänä kritiikkinä voisi ajatella minäkeskeistä kulttuuria ja toisten ihmisten hyväksikäyttöä. Sarjan alussa Walter kärsii itse omaa etuaan ajaviene, ajattelemattomia ihmisten kynnyksimattomana, ja päätyy lopulta itse kylmäveriseksi tappajaksi. Muiden ihmisten myötätunnon puute ajoi Walterin valitsemalleen tielle yhtä paljon kuin kapitalistisen terveydenhuoltojärjestelmän aiheuttamat rahaongelmat. The Wiressa yhteiskunnallisesta kritiikistä ei todellakaan ole puutetta. Sarjassa selvästi kaivataan hyvinvointivaltion perään, missä ongelmia ehkäistäisiin koulutuksen ja työllisyyden lisäämisen ja eriarvoistumisen poistamisen kautta, eikä vain puututtaisi edellä mainittujen seurauksena syntyneeseen rikollisuuteen. Tällainen lähestymistapa ei johda mihinkään.

Katsoin opinnäytetyöprosessin aikana työssä tarkemmin analysoimieni The Wiren ja Breaking Badin lisäksi myös vuosien tauon jälkeen The Sopranos -sarjaa, jonka sanotaan käynnistäneen tämän television uuden kultakauden. Jokainen näistä kolmesta sarjasta on katselukokemuksena täysin poikkeava toisistaan, vaikka ulkokohtaisesti ajateltuna niissä on paljon samankaltaisuuksia. Kolme sarjaa, joissa pyritään huumeiden ja väkivallan maailmassa ja päähenkilöt ovat antisankarillisia miehiä, jotka tekevät moraalisesti kyseenalaisia valintoja. Breaking Bad tarjoaa viihdettä, jännitystä ja todellisuuspakoa. The Wire on todellisuuspaon vastakohta, avaten katsojien silmät todellisuuden epäkohdille, mutta kuitenkin kevyellä, humoristisella tyyllillä. The Sopranos taas muodostui huumoristaan huolimatta nopealla tahdilla katsottaessa itselleni masentavaksi katseltavaksi; päähenkilö kamppaili masennuksen ja ahdistuksen kanssa muuttu-

vassa maailmassa kykynemättä itse muuttumaan. Kaikki henkilöhahmot olivat vihaisia toisilleen, äiti yrittää tappaa poikansa ja toisinpäin.

The Sopranosin vetovoima onkin erityisen mielenkiintoinen kysymys, koska se todellakin aidosti välittää epämiellyttävää tunnetta katsojalleen. Christina Kallas (2014, 9) esitteli Kristin Thompsonin kehittämän termin *art television*, taidetelevisio, johon Thompson linkittää myös The Sopranosin ja esimerkiksi Twin Peaksin. Thompsonin määritelmän mukaan taidetelevisiossa syy-seuraussuhteet ovat löyhempiä, psykologiseen tai anekdoottimaiseen realismiin kiinnitetään enemmän huomiota, perinteisen ajan ja paikan selkeyttä häivytetään, tekijän kädenjälki jää selvemmin näkyviin ja asiat ovat monitulkintaisia. The Sopranos kuvaakin osuvasti 2000-luvun alun arvotyhjiötä ja perheen merkityksen vähenemistä; Tonylla perheitä on vieläpä kaksi. Sarjassa käytetään myös paljon unijaksoja, joissa todella liikutaan arkirealismien tasolta syvemmälle psyykkeeseen.

Näiden kolmen sarjan voisi ajatella määrittävän kolme lähtökohdiltaan erilaista tapaa tehdä laatutelevisiosarja. Breaking Bad edustaa perinteistä kerrontaa, joskin television kolmannelle näytökselle tyypilliseen tapaan päähenkilö on antisankari. Sarja on viihdeellinen, mutta siinä on taustalla myös moraalista pohdintaa. The Wire pohjautuu yhteiskuntakritiikille ja vahvasti omakohtaisille kokemuksille, kirjoittajat ovat todella tienneet mistä kirjoittavat. Rakenteeltaan sarja on katsojaa haastava ja siksi loppuun asti katsottuna erityisen palkitseva. The Sopranos pohjautuu henkisen ja psyykkisen mielentilan kuvaamiseen mielenkiintoisessa ympäristössä, käyttäen mafiaperheen hajoamista metaforana perhekeskeisen kulttuurin hajoamiselle. Tapoja on kuitenkin varmasti yhtä monia kuin on kerrottavia tarinoita.

7 Lopuksi

Tässä opinnäytetyössä jäi aiheen rajauksen vuoksi käsittelemättä vielä monia tv-sarjojen tekoon liittyviä mielenkiintoisia kysymyksiä. Sarjoja olisi voinut showrunnerin toiminnan näkökulmasta tutkia enemmän myös audiovisuaalisina kokonaisuuksina, eli miten ääni ja kuva toivat tutkimieni sarjojen kerrontaan lisätasoja. Toinen mielenkiintoinen kysymys liittyy sarjojen katselualustojen vaihtumiseen televisiosta internetin suoratoistopalveluihin. Uskon jälkimmäisen lisäävän laadukkaiden jatkuvajuonisten sarjojen kysyntää ja olevan myös uudenlainen mahdollisuus kehittää sarjoja kansainvälisille markkinoille.

Eräs asia mikä jäi mieleeni tätä työtä tehdessä oli se, mitä *The Wire*lle tapahtui sarjan viidennellä kaudella, kun Ed Burns ei enää ehtinyt olla mukana sen kirjoittamisessa. Tämä sai minut havahtumaan kirjoittajien yhteisön tärkeydelle käsikirjoitettaessa televisiosarjaa. Laatutelevision esiinnousu nosti esiin showrunner-käsikirjoittajan merkityksen, mutta luettuani menestyneimpien showrunnereiden haastatteluja, lähes kaikki korostavat muiden kirjoitusryhmään kuuluvien merkitystä. Televisiosarjassa tarvitaan käsikirjoitusmateriaalia moninkertaisesti verrattuna elokuvaan, ja muut sarjan kirjoitusryhmän jäsenet voivat tuottaa ideoita, jotka showrunnerille eivät ikinä olisi edes tulleet mieleen. Televisiosarjassa on myös laajempi henkilögalleria, joten ei ole ollenkaan haitaksi, jos kirjoitusryhmässä on eri taustoista tulevia ihmisiä jotka osaavat lähestyä henkilöiden kokemia asioita eri lähtökohdista. David Simon itse kuvasi käsikirjoitustiimin tärkeyttä seuraavasti:

Jokainen, joka yrittää tosissaan sanoa jotain, jos hänellä on pointti tuotavana esiin, voi olla hieman vaarallinen jos hänet jätetään yksin. Jonkun pitää olla seisomassa heidän takanaan sanoen dramaattisesti: 'Voimmeko tehdä tämän näin?' Kun hän argumentoi sitä mitä yrittää sanoa, jonkun toiseen täytyy olla sanomassa, 'Kyllä, mutta...' (Martinin 2013, 207. Oma suomennokseni.)

David Simon puhuu myös katsojan aliarvioimista vastaan. Hänen mukaansa katsoja rakastaa uppoutua uuteen, hämmentävään ja mahdollisesti vaaralliseen maailmaan, missä tämä ei tiedä kaikesta kaikkea. Katsojalle on nautinnollista kerätä tietoa maailmasta omillaan, yhdistää asioita toisiinsa, käydä matkaan älynsä ohjaamana. Simonin mukaan useat älykkäät ihmiset eivät pysty katsomaan suurinta osaa televisio-ohjelmista, koska televisio on yleisesti ottaen alentava media, joka selittää kaiken heti, ei tarjoa mitään monitulkintaisuutta ja käyttää yksinkertaistavaa dialogia. (Yorke 2013, 117.)

Miten katsojaa hyvällä tavalla haastavia sarjoja sitten tehdään? Ensimmäisenä käsikirjoittajan on haastettava itsensä, löydettävä asiat joita pitää tärkeänä, epäkohdat joihin haluaa puuttua, tunteet joita haluaa ilmaista. Kirjoittajan on laitettava itsensä peliin, näin *The Wire* -termistöä käyttäen. Lisäksi pääkirjoittaja tarvitsee muita aiheesta kiinnostuneita kirjoittajia, jotka myös laittavat itsensä peliin ja haastavat pääkirjoittajaa ja tämän esittämiä väitteitä, luovat sarjaan lisää tarinankerronnan retoriikkaa ja syvyyttä. Tämän jälkeen showrunnerin, joka voi olla pääkäsikirjoittaja, tai tanskanmallin mukaisesti pääkäsikirjoittaja ja tuottaja yhdessä, täytyy saada koko työryhmä laittamaan itsensä peliin. Tällöin kaikki sarjan tekoon osallistuvat luovat siitä taidetta. Parhaimmassa tapauksessa lopputuloksena on jotain sellaista, mikä saa katsojan näkemään maailman hieman eri tavalla.

Tietysti ennen tähän vaiheeseen pääsyä käsikirjoittajan on opittava miten televisiosarjoja ylipäättään tehdään, mikä toimii ja mikä ei. Tässä mielessä yhtään Suomessa tehtyä sarjaa, jossa tätä taitoa opetellaan ei voi pitää turhana, vaikka niistä ei vielä kansainvälisiä jättimenestyksiä ole tullutkaan. Televisiodraama on täällä vielä lapsenkengissä verrattuna Yhdysvaltoihin, missä sitä on tehty valtavat määrät jo vuosikymmeniä. Tällä hetkellä Suomessa aletaan hiljalleen päästä sille tasolle, että osataan tehdä toimivia viihdesarjoja. Toimivaan taiteeseen on vielä matkaa. Tällä taiteellisuudella tarkoitan tässä yhteydessä siis sitä, että sarjoissa noustaisiin suoraviivaisesta arkirealismista monitulkinnaisemmalle, vertauskuvia käyttävälle tasolle.

Matkatessa kohti taiteeksi luokiteltavia televisiosarjoja, luultavasti tulee aika paljon käytännöllisiä mutkia matkaan; Suomessa tehdään elokuviakin pienemmällä budjetilla kuin televisiota Yhdysvalloissa. (Kronish 2013.) Tämä tietää siis vähemmän rahaa ja siten aikaa myös käsikirjoitusprosessiin. Jos haluaa luoda syvällistä taidetta Suomen televisioon, kirjoittajan täytyy luultavasti uhrata prosessiin myös omaa aikaansa ja tehtävä palkatonta työtä. Kyseessä on oltava intohimo. Sillä vaikka tämän osaksi ilmaistyonä tehdyn teoksen saisi ihmeen kautta televisioruutuun asti, siitä ei välttämättä tule kaupallista menestystä, jos se ei löydä laajempaa kansainvälistä yleisöä – kaikille katsojille kun vihannekset eivät maistu, kuten David Simon asian ilmaisee:

Käsikirjoittajan on kirjoitettava itselleen ja muille kirjoittajille. Siinä se. Jos menee yleisön mielen mukaan, he pyytävät aina jäätelöä. 'Sinun pitää syödä vihannekset', sanot. 'Ei, haluan jäätelöä. Anna minulle lisää jäätelöä. Viimeksi annoit minulle jäätelöä ja pidin siitä.' Yleisö on kuin lapsi. (Martin 2013, oma käännökseni.)

Vielä käsikirjoittajia suuremmissa roolissa tällä hetkellä ovat tuottajat ja rahoittajat. Uskon, että Küttnerin mainitsema suomalaisen tv-draaman puhkiselittämisen ongelma on enemmän lähtöisin huolestuneilta tuottajilta kuin käsikirjoittajilta. Se ongelma on tuottajalähtöinen myös siinä vaiheessa, kun käsikirjoittaja ei saa tarpeeksi aikaa ilmaista takseen sanottavansa subtekstissä. Koen myös erittäin vakavana ongelmana sen, jos käsikirjoittajille ei tosiaan anneta toista mahdollisuutta epäonnistumisen jälkeen. Suomessa käsikirjoittajalla ei ole vielä samanlaisia mahdollisuuksia toimia kisällinä kirjoittajaryhmässä kokeneemman showrunner-käsikirjoittajan johdolla kuin Yhdysvalloissa. Pääkäsikirjoittaja joutuu siis käytännössä itsekkin opettelemaan homman samalla kun ohjaa muita. Totta kai se on riskialtista, mutta ilman riskejä ei voi kehittyä. Jos ei aseta peliin korkeita panoksia, ei voi voittaa suuria summia. Ja toisaalta suurten summien ajattelemisen sijaan myös tuottajien olisi ehkä katsottava enemmän sarjan sisältöä kuin

mietittävä sitä, onko se myyvä. Onko sarjalla jotain sanottavaa? Televisio ja elokuvat ovat molemmat tiukassa puristuksessa viihteen ja taiteen välimaastossa. Viihdettä voidaan tehdä markkinoita ajatellen, taiteelle se on epätyypillistä. Taide ei myöskään lähtökohtaisesti ole käänteinen ominaisuus menestyvälle, onhan sen tarkoituksena kuitenkin ilmaista jotain ihmiseltä toiselle. Tom Fontanan sanoin:

Uskon, että meille käsikirjoittajille on elintärkeää kirjoittaa siitä mikä on meille tärkeää, mikä koskettaa meitä, mikä saa meidät nauramaan, eikä yrittää miellyttää ketään muita. Ja se ei tarkoita sitä, että ei haluaisi miellyttää muita, haluaisin kaikkien rakastavan kaikkea mitä olen koskaan kirjoittanut, mutta uskon että se mitä tapahtuu Hollywoodissa, ja mitä ehkä tapahtuu Euroopassakin on, että ihmiset pyrkivät olemaan menestyviä enemmän kuin uskollisia. Ja kun sanon uskollisia, tarkoitan uskollisia itseään ja sisällään olevaa totuutta kohtaan. (Kallas 2014, 60, oma käännökseni.)

Edeltävä lainaus kuvaa mielestäni myös sitä, miksi niin monien mielestä kaikkien aikojen paras tv-sarja on *The Wire*, jonka kirjoittajat eivät olleet televisio- tai elokuvaalan ammattilaisia eivätkä noudattaneet toimiviksi havaittuja televisiokerronnan konventioita. Heillä oli oikeasti jotain sanottavaa.

Lähteet

Bacon, Henry 2004. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792. Suomen Elokuva-arkiston julkaisuja. Tammer-Paino 2004.

Cardwell, Sarah 2007. Is Quality Television Any Good? Teoksessa Janet McCabe, Kim Akass (toim.) Quality Tv – Contemporary American Television and Beyond. I.B. Tauris & Co Ltd.

DiMaggio, Madeline 2008. How To Write for Television. Fireside.

Field, Syd 2008. The Screenwriter's Workbook (Revised Edition). Random House Publishing Group.

Hong, Cindy Y. 2011. When Did People Start Saying "Showrunner"? Slate [verkkolehti]. 14.9.2011. Saatavuus http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html. Luettu 20.4.2015.

Huntley, Chris 2007. How and Why Dramatica is Different from Six Other Story Paradigms. Saatavuus <http://dramatica.com/articles/how-and-why-dramatica-is-different-from-six-other-story-paradigms>. Luettu 10.4.2015.

Internet Movie Database. David Simon. Saatavuus <http://www.imdb.com/name/nm0800108/>. Luettu 15.4.2015.

Jarvis, Brian 2013. The Violence of Images: inside the prison TV drama Oz. Teoksessa Paul Mason (toim.) Captured by the Media – Prison discourse in popular culture. Routledge.

Kallas, Christina 2014. Inside The Writer's Room – Conversations with American TV Writers. Palgrave Macmillan.

Kortti, Jukka 2015. Miksei televisio ole vielä kuollut? Uutistamo [verkkolehti.] 11.02.2015. Saatavuus <http://www.uutistamo.fi/miksei-televisio-ole-viela-kuollut/>. Luettu 15.4.2015.

Käkelä, Klaudia 2015. Professori lyttää suomalaisen tv-draaman: ”Liian tylsää ollakseen viihdettä ja liian tyhmää ollakseen taidetta” Yle [verkkolehti] 27.1.2015. Saatavuus http://yle.fi/uutiset/professori_lyttaa_suomalaisen_tv-draaman_liian_tylsaa_ollakseen_viihdetta_ja_liian_tyhmaa_ollakseen_taidetta/7763021. Luettu 15.4.2015.

Lehtonen, Veli-Pekka 2014. Suomen tv-sarjat kiinnostavat maailmalla – ”Nyt tapahtuu enemmän kuin koskaan yhteensä”. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 16.10.2014. Saatavuus <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1413343750716>. Luettu 8.4.2015.

Martin, Brett 2013. Difficult Men – From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad: Behind the Scenes of a Creative Revolution. Faber and Faber Limited.

McKee, Robert 1998. Story – Substance, structure, style and the principles of screenwriting. Methuen.

Plunkett, John 2013. Breaking Bad creator Vince Gilligan: 'How long can anyone stay at the top?' The Guardian [verkkolehti]. 18.8.2013. Saatavuus <http://www.theguardian.com/media/2013/aug/18/breaking-bad-vince-gilligan-walter-white>. Luettu 21.4.2015.

Sheen, Erica 2004. The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions. Wallflower Press.

Snyder, Blake 2005. Save The Cat! The Last Book on Screenwriting That You'll Ever Need. Michael Wiese Productions.

Talbot, Margaret 2007. Stealing Life – The crusader behind ”The Wire.” New Yorker [verkkolehti]. 22.8.2007. Saatavuus <http://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>. Luettu 22.4.2015.

Virtanen, Leena 2014. Suomalaiset tv-draamat ovat jääneet laadussa kauas muista Pohjoismaista. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 25.11.2014. Saatavuus <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1416804281896>. Luettu 20.4.2015.

Vogler, Christopher. Hero's Journey [verkkodokumentti]. Saatavuus http://www.thewritersjourney.com/hero's_journey.htm. Luettu 15.4.2015.

Yorke, John 2013. Into the Woods – A Five Act Journey Into Story. Penguin Books.

Keskustelutilaisuudet

Hammerich, Camilla. Kronish, Stephen. Pöllä, Mikko. Showrunner-päivä 2013. Käsikirjoittajien Kilta, Yle, Favex, Suomen elokuvasäätiö, AVEK.

Videomateriaalit

Q&A with David Simon and Creative Team, Courtesy of The Museum of Television & Radio, 2005.

The Wire Odyssey. 2007. Yhdysvallat: HBO.

Yle Uutiset 2012. Kotimainen tv-draama ei myy ulkomailla. 30.4.2012. Saatavuus <http://areena.yle.fi/1-1541891> Katsottu 20.4.2015

Televisiosarjat

Breaking Bad. 2008–2013. Luoja Vince Gilligan. Kirj. Vince Gilligan, Peter Gould, George Mastras, Sam Catlin, Moira Walley-Beckett, Thomas Schnauz, Gennifer Hutchison, John Shiban, J. Roberts, Patty Lin. Yhdysvallat: AMC. 45 min.

Mullan alla. 2001–2005. Luoja Alan Ball. Kirj. Alan Ball, Daniel Attias, Rodrigo García, Jeremy Podeswa, Kathy Bates, Michael Cuesta, Michael Engler, Alan Poul, Daniel Minahan, jne. Yhdysvallat: HBO. 55 min.

Salaiset kansiot. 1993–2002. Luoja Chris Carter. Kirj. Chris Carter, Frank Spotnitz, Vince Gilligan, John Shiban, Howard Gordon, Glen Morgan, James Wong, David Duchovny, jne. Yhdysvallat: Fox. 44 min.

The Sopranos. 1999–2007. Luoja David Chase. Kirj. David Chase, Terence Winter, Mitchell Burgess, Robin Green, Matthew Weiner, Frank Renzulli, Michael Imperioli, Todd A. Kessler, Diane Frolov, Andrew Schneider, Jason Cahill, Lawrence Konner, Joe

Bosso, James Manos Jr., Mark Saraceni, Salvatore Stabile, Timothy Van Patten, David Flebotte, Maria Laurino, Nick Santora, Michael Caleo, Toni Kalem. Yhdysvallat: HBO. 55 min.

The Wire. 2002–2008. Luoja David Simon. Käsik. David Simon, Ed Burns, Joy Kecken, Rafael Álvarez, Chris Collins, George Pelecanos, Richard Price, Dennis Lehane, David Mills, William F. Zorzi, Eric Overmyer, Shomit Choksey, David H. Melnick, Kia Corthron. Yhdysvallat: HBO. 55 min.