

Kim Haldin

Kaupunkitarinoita

Kaupungin kerronnallisia ulottuvuuksia

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

11.5.2014

Tekijä(t) Otsikko	Kim Haldin Kaupunkitarinoita: Kaupungin kerronnallisia ulottuvuuksia.
Sivumäärä Aika	26 sivua 11.5.2014
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja(t)	Päätoiminen tuntiopettaja Antero Arjatsalo
<p>Opinnäytetyö tutkii kaupungin suhdetta kerrontaan fiktisarjoissa. Tavoitteena on löytää tapoja, joilla kaupunki voi rikastaa fiktiivistä tarinaa sen sijaan, että toimisi vain tapahtumien kulissina. Työssä kysytään, millaista lisäarvoa kaupunkiympäristö voi tuoda tarinankerrontaan.</p> <p>Työssä käsitellään aihetta teoreettisen kirjallisuuden ja käsikirjoitusoppaiden valossa. Aineistona on kotimaisia fiktiosarjoja, joita tarkastellaan kohtaamisten, dokumentaarisuuden ja rapping näkökulmista. Edellä mainittuja näkökulmia toteutetaan aineistona käytetyissä sarjoissa monin eri tavoin.</p> <p>Opinnäyte on monimuototyö, joka koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Teos on pilottikäsikirjoitus 10-osaiseen draamakomediaan <i>Rundi</i>. Se on tarina helsinkiläisestä pyörälähetistä, joka joutuu dementoituvan isoisänsä omaishoitajaksi ja päättää ratkaista taloudellisen ahdinkonsa laittomin keinoin. Helsinki on sarjassa näkyvä elementti, ja kirjallisen osan tavoitteena on löytää keinoja, joilla Helsinkiä voisi tuoda entistä paremmin tarinan osaksi.</p> <p>Työstä käy ilmi, että Helsinki näyttäytyy draamasarjoissa romanttisten kohtaamisten, vieraaseen kohdistuvien pelkojen ja yhteiskunnallisen muutoksen näyttämönä. Tietyn näkökulman painottuminen riippuu sarjan genrestä – rikossarja on esimerkiksi dokumentaari-empi kuin komedia.</p>	
Avainsanat	Käsikirjoittaminen, paikka, kaupunki, Helsinki

Author(s) Title	Kim Haldin Narrative Aspects of the City
Number of Pages Date	26 pages 11 May 2014
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Scriptwriting
Instructor(s)	Antero Arjatsalo, Lecturer
<p>This thesis explores how cities relate to narratives in serial fiction. It aims to discover ways in which a city may enrich a story instead of simply serving as a background for its events. The thesis asks what added value an urban environment may bring to storytelling.</p> <p>The subject is studied via theoretical literature and screenwriting guides. Finnish fiction series are explored from three points of view: the city as a place of encounters; documentarism; and finally, decay. These views manifest themselves in various ways.</p> <p>The thesis consists of a written and creative part. The creative part is a speculative pilot script for a drama/comedy series, <i>Rundi</i> (The Run). It tells the story of a bicycle messenger in Helsinki who, forced to become the caregiver of his demented grandfather, decides to solve his financial woes by illegal means. Helsinki is a prominent element in the series, and the written part is meant to find means in which Helsinki might even better be made a part of the story.</p> <p>The thesis shows Helsinki as the setting for romantic encounters, fears of the unknown and societal change. Emphasis on a certain view is related to genre – crime drama, for example, is more documentarian than comedy.</p>	
Keywords	Scriptwriting, place, city, Helsinki

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Paikka tarinankerronnassa	3
2.1	Elokuvateorian näkökulma	3
2.2	Käsikirjoittajan näkökulma	4
3	Kaupunki paikkana	7
3.1	Kohtaamisten paikka	7
3.2	Dokumentaarinen kaupunki	8
3.3	Rappiokaupunki	9
3.4	Taustalle unohdettu Helsinki?	10
4	Kolme näkökulmaa kaupunkiin	12
4.1	Mogadishu Avenue, Kylmäverisesti sinun ja dokumentaarisuus	12
4.2	Kimmo, Helsingin herra ja maailmojen kohtaamiset	15
4.3	Alamaailma-trilogia, Raid ja rappio	17
5	Teososa: Rundi	20
5.1	Rundin maailma	20
5.2	Näkökulmia Rundin Helsinkiin	21
6	Yhteenveto	22
	Lähteet	25

1 Johdanto

Kaupunki on kauan ollut keskeinen ympäristö elokuvalla. Varhaiset urbaanit elokuvat olivat viihdyttäviä ja kansainvälisiä, mutta eivät menestyneet Suomessa kaupunkien ulkopuolella. Maaseutu keräsi kotimaisen elokuvan suurimmat katsojamäärät (Tani 1995, 59). Suomessa urbaaniuden epäsuosioon on mahdollisesti vaikuttanut myöhäinen kaupungistuminen. Jörn Donnerin mielestä parhaimmat elokuvat sijoittuivat maaseudulle, sillä Suomesta puuttui suurkaupunkikulttuuri (Donner 1961, 66, Tanin 1995, 59 mukaan). Lisäksi maaseudun ja kaupungin välillä on tehty selkeämpi ero kuin muissa kulttuureissa (Broms & Tarasti 1984, 207, Tanin 1995, 65 mukaan).

Kotimaisessa elokuvateollisuudessa 1960-luvulla tapahtunut murros muutti tilannetta: suuret tuotantoyhtiöt kaatuivat, ja tilalle tuli nuorten ohjaajien luotsaamia pieniä yhtiöitä, jotka tuottivat ajankohtaisia, kaupunkielämääkin käsitteleviä elokuvia (Tani 1995, 59–60). Maaseutu on silti tänäkin päivänä puoleensavetävä maailma, johon näyttää liittyvän vähemmän ristiriitoja kuin kaupunkiin. Maaseudun suosiosta todistavat hiljattain esitetyt Yle-sarjat *Pirunpelto* (Suomi 2009–2013) ja *Taivaan tulet* (Suomi 2007–2014), joita voi pitää suurmenestyksinä.

Olen huomannut, että kun kirjoittaja valitsee miljöökseen kaupungin, voi riskinä olla suuren kansanosan vieraannuttaminen. Helsinki – etenkin tarkasti ja rajatusti esitettyä – on monelle vieras maailma. Lähtökohtani tässä työssä on kuitenkin se, että tarkan maailman rakentaminen päinvastoin rikastaa tarinankerrontaa. Vieraaseen maailmaan sijoitettu tarina voi käsitellä universaaleja kysymyksiä – ehkä jopa tuttua tai ylimalkaista maailmaa tehokkaammin. Siksi olen kiinnostunut siitä, miten hyvä, suureenkin yleisöön vetoava tarina kerrotaan kaupunkiympäristössä. Kysyn työssäni, *mitä lisäarvoa kaupunkiympäristö voi tuoda tarinankerrontaan*.

Työni on monimuototyö, joka käsittää kirjallisen ja teososan. Jälkimmäinen on pilottikä-sikirjoitus Helsinkiin sijoittuvaan draamakomediasarjaan, jossa paikalla on kiinteä suhde tarinaan. Tarinani Helsinki on osin kova maailma, jossa eläminen on kallista, rikollisuus rehottaa ja perhesuhteet hajoilevat. Kirjallisen työn osatavoitteena on auttaa teososan kehittämistä niin, ettei Helsinki jäisi pelkäksi tapahtumien kulissiksi.

Olen rakentanut työn seuraavasti: Ensin tutustun paikan merkitykseen alan teoreettisessa kirjallisuudessa ja käsikirjoitusoppaissa. Syvennyn kaupungin erityisluonteeseen ja nostan kirjallisuudesta löytämäni kolme näkökulmaa kaupungin osasta tarinankeronnassa: kohtaamisen paikkana, dokumentaarisenä muutoksen kuvaajana ja rappion keskuksena. Lopuksi tarkastelen näitä näkökulmia esimerkkien valossa.

Teososani on tv-pilotti, joten keskityn analyysseissäni pääasiassa kotimaisiin fiktiosarjoihin. Pysin kuitenkin havaintoihin, jotka pätevät kaikkeen audiovisuaaliseen draamaan. Käytän lähteinä pääosin sellaista teoreettista ja käytännönläheistä kirjallisuutta, joka liittyy tilaan ja paikkaan. Elokuvateoreettinen kirjallisuus tarjoaa hedelmällistä pohdintaa urbaaniudesta ja paikkakeskeisyydestä, joten sovellan sitä sarjajamuotoiseen draamaan. Lähestymistapani on teksti- tai teoskeskeinen, eli keskityn sarjoihin sinänsä ja pyrin löytämään niiden luomia merkityksiä. En ole kiinnostunut tekijän tai vastaanottajan näkökulmasta, enkä siis sisällytä työhöni esimerkiksi käsikirjoittajien haastatteluja.

Tärkeäksi teokseksi muodostui John David Rhodesin ja Elena Gorfinkelin toimittama *Taking Place: Location and the Moving Image* (2011), jonka esseet käsittelevät elokuvaa, televisiota ja muuta audiovisuaalista mediaa etenkin maantieteellisen paikan näkökulmasta. Ammennan myös kaupungin luonnetta käsittelevistä teoksista. Sirpa Tani on tutkinut elokuvien luomaa Helsinki-kuvaa vuonna 1995 ilmestyneessä väitöskirjassaan. Outi Heiskasen ja Minna Santakaran *Asuuko neiti Töölössä?* (2004) luo katsauksen kultakauden elokuvien Helsinkiin. Steve Macekin *Urban Nightmares: The Media, the Right, and the Moral Panic over the City* (2006) esittelee kaupunkiin liittyviä rappion, moraalisen paniikin ja vainoharhaisuuden kuvia mediassa.

Koska teososani on käsikirjoitus, tutkin aineistoa myös käytännön kirjoitusoppaiden valossa. Robert McKeen (1997, 146) *Story*-seminaariin perustuva kirja tähdentää paikan merkitystä kohtauksen komponenttina ja osana miljöötä. Myös Syd Field (2003) on puhunut paikasta kohtauksen kontekstina eli sen edellytysten määrittäjänä.

2 Paikka tarinankerronnassa

2.1 Elokvateorian näkökulma

Työni keskittyy kaupunkiin paikkana. Paikka on maantieteessä käsite ja tutkimuskohde, joka on Sirpa Tanin mukaan lähinnä yksilöllistä subjektia. Humanistisesta näkökulmasta paikka on ihmisen luoma ainutlaatuinen tila, jota ei ole olemassa ilman paikan kokevaa subjektia. (Tani 1995, 4–5.) Tuotannollisena käsitteenä paikka viittaa elokuvan tai televisiosarjan kuvauspaikkaan. Huomioin työssäni nämä määritelmät, mutta keskityn maantieteellisten tai tuotannollisten kysymysten sijaan käsikirjoittajan työhön eli siihen, miten paikka rakentuu narratiivisesti. Olen hyödyntänyt tässä sekä elokvateorian että tunnettujen käsikirjoitusoppaiden näkemyksiä.

Työni lähtökohtana on väite, että paikka on muutakin kuin tapahtumien tausta. Paikka antaa ruudun tai valkokankaan tapahtumille erilaisia merkityksiä. Paikantutkija Edward S. Casey (2009, xiii) mukaan paikka on konkreettista ja yhtä toiminnan tai ajatusten kanssa.

Paikka on osa *settingiä*, miljööttä, joka käsittää maantieteellisen paikan lisäksi mm. ajanjakson ja yhteiskunnallisen tilanteen (Wikipedia 2014). Elokvateoretikot David Bordwell ja Kristin Thompson liittävät miljöön osaksi *mise-en-scèneä* yhdessä puvutuksen, valaistuksen ja näyttelijätyön kanssa (Bordwell & Thompson 2004, 179–198.) *Mise-en-scène* on moniselitteinen käsite, jolla tarkoitetaan esillepanemista tai nähtäväksi tekemistä mutta jonka merkitys elokuvassa liittyy ajan ja paikan manipuloimiseen tarinan palvelemiseksi (Rosma 1984, 39).

Bordwellin ja Thompsonin mielestä miljöön ei tarvitse olla vain tapahtumien ”säiliö”, vaan se voi nousta toiminnan osaksi eri tavoin. Elokvantekijä voi ohjata miljööttä käyttämällä olemassa olevia maantieteellisiä paikkoja tai rakentamalla miljöön tyhjästä. (Bordwell & Thompson 2004, 179.) Miljöön keinotekoisuuden ja aitouden välinen konflikti on pitkäikäinen: Méliès rakensi jo varhaisissa mykkäelokuvissaan kehittyneitä fantasiamaailmoja, kun Lumièren veljekset suosivat dokumentaarista miljööttä. Studiopohjainen tuotantotapa mahdollistaa fantasiamaailmojen luomisen, mutta on huomioitava, että se voi palvella myös autenttisuutta. Bordwell ja Thompson nostavat esimerkiksi *Presidentin miehet* -elokuvan (*All the President's Men*, USA 1976), jossa ohjaaja Erich

von Stroheim jäljitteli Washington Postin toimitusta niin pitkälle, että studioon tuotiin aidoista tiloista peräisin olevaa jätöpapereita (Bordwell & Thompson 2004, 180).

Maantieteellisen paikan ja liikkuvan kuvan suhdetta pohtineet Elena Gorfinkel ja John David Rhodes (2011, ix) toteavat, että ajatus paikan keskeisyydestä tulisi omaksua elokuva- ja televisiotutkimukseen. Elokuvaohjaaja Juha Rosman (1984, 36) mukaan paikka voi tukea tapahtumia ja tuoda lisäulottuvuuksia kerrontaan.

Myös identiteetti rakentuu paikassa ja sen kautta, kun oleilemme paikassa, lähdemme siitä tai saavumme siihen (Gorfinkel & Rhodes 2011, ix). Voimme ajatella, että henkilöhahmon identiteetti rakentuu – tai sen tulisi rakentua – suhteessa tapahtumapaikkoihin. Komediasarja *Kimmon* (Suomi 2012) päähenkilö ei olisi Kimmo, jos hän asuisi Helsingin sijaan Oulussa tai Turussa. Kimmon asunto, ystävien asunnot, työskentely puhelinyhtymätoimistossa ja sieltä lähteminen määrittävät hänen identiteettiään henkilöhahmona.

Paikka on erityinen määre, mutta sen on sanottu myös menettäneen merkitystään. Globalisaatio on häivyttänyt paikallisuutta, kun kaupungit ja ihmiset alkavat muistuttaa toisiaan. Toisaalta paikallisuuden merkityksen on sanottu lisääntyvän (Gorfinkel & Rhodes 2011, xii) – tunnemmehan sanonnan ”think globally, act locally”. Globaalissa maailmassa on joka tapauksessa selvää, että paikan merkitys hämärtyy ylikansallisten brändien levittäytyessä, viestintäteknologian kehittyessä ja ihmisten sukkuloidessa työpaikkojensa välillä metrein, junin ja lentokonein. Vaikutus näkyy myös audiovisuaalisessa kulttuurissa.

2.2 Käsikirjoittajan näkökulma

Paikka liittyy käsikirjoittamisessa ja sitä koskevissa oppaissa usein kohtaukseen. Kohtaus vaihtuu, kun paikka tai aika vaihtuu. Robert McKee määrittelee kohtauksen konfliktin kautta tapahtuvaksi toiminnaksi jatkuvassa tilassa ja ajassa, joka muuttaa henkilöhahmon elämäntilannetta havaittavasti (McKee 1997, 35). Kohtaus rajautuu paikan mukaan, mutta paikka ei yksin tee kohtausta – ainakaan hyvää sellaista. Paikka on tärkeä eksposition eli esittelyn keino. Jos mikään merkittävä ei muutu, kohtaus on todennäköisesti olemassa eksposition vuoksi: päähenkilön kotikaupunki selviää Helsingiksi, kun hänet näytetään pyöräilemässä Kalliossa. Pelkkää ekspositiota sisältävä kohtaus tulisi McKeen mukaan kuitenkin poistaa. Paikka on McKeelle toiminnan renki siinä mielessä,

että kunnollinen kohtaaminen syntyy muutoksesta, joka voi tapahtua useidenkin paikkojen välillä: riita voi alkaa makuuhuoneesta, jatkua keittiössä ja päättyä pihalla. (Mt. 36–37.) Kohtauksen toiminta ei silti ole irrallaan paikasta, sillä makuuhuoneen, keittiön ja pihan välillä on jatkumo: pariskunta siirtyy paikasta toiseen jatkaen ja kiihdyttäen riitaa.

Myös käsikirjoitusguru Syd Field liittää paikan yhdeksi kohtauksen peruspilareista. Kohtaaminen koostuu Fieldin mukaan kontekstista ja sisällöstä. Käsikirjoittajan tulisi aloittaa kontekstista, joka määrittelee kohtauksen tarkoituksen ja luo edellytykset sisällölle. Paikka on osa kontekstia, ja Field varoittaa tekemästä sen suhteen itsestään selviä valintoja. Kohtauksen paikka on hyvä valita ”vastakarvaan” samoin kuin näyttelijät tekevät, kun esimerkiksi esittävät vihaisen hahmon hymyilevänä. Kontekstia määrittäessä tulisi hakea konfliktia eli tehdä kohtauksesta vaikea päähenkilölle. (Field 2003, 160–162.) Paikan valinta voi osaltaan auttaa tässä: parisuhderiidan sijoittaminen täyteen metrojunaan tehostaa konfliktia, koska välikohtausta seuraa joukko kanssamatkustajia.

Paikka tulee esille myös miljööön (setting) erittelyssä: McKeen setting koostuu neljästä ulottuvuudesta: aikajaksosta, kestosta, paikasta ja konfliktitasosta (McKee 1997, 68–69). McKee painottaa miljööön spesifisyyttä ja kirjoittajan velvollisuutta rajata valitsemansa maailma tarkkaan. Käsikirjoittajan on tehtävä selväksi maailmansa säännöt, oli kyseessä villi fantasiamaailma tai arkirealistinen New York City. Rajat ovatkin tärkeitä uskottavan paikan luomisessa. Maailman tulisi olla pieni ja tunnettava. Tarinaa ei myöskään voi menestyksellä siirtää paikasta toiseen, sillä rehellinen tarina sopii vain yhteen paikkaan ja aikaan. (McKee 1997, 70–71.)

McKeen ajatukset ovat kaiku aristoteelisesta tarinan ihanteesta, jossa pyritään toiminnan, ajan ja paikan ykseyteen (Noodin materiaali- ja tehtäväpankki 2010). Aristoteleen Runousopin uusklassinen tulkinta julisti, että näytelmän lavan tulee esittää yhtä paikkaa, toiminnan tulee tapahtua yhden päivän aikana ja sen tulee liittyä suoraan juoneen (Internet Shakespeare Editions).

McKee painottaa, että pienen maailman valitseminen ei suinkaan tee tarinasta merkityksentöntä. Päinvastoin – kun kirjoittaja laajentaa maailmaansa, hänen tuntemuksensa siitä huononee, mikä johtaa huonoon tarinankerrontaan. (McKee 1997, 72.) McKee tarjoaa tutkimustyötä ja listojen tekemistä lääkkeeksi siihen, ettei kirjoittaja tunne maailmaansa. Kohtausta ei kannata sijoittaa ensimmäiseen mieleen tulevaan paikkaan, sillä käsikirjoittaja turvautuu intuitiivisesti kliseisiin – etenkin silloin, kun hän ei tunne maail-

maansa. Parempi menettelytapa on tehdä lista paikoista, joissa kohtaaminen voisi mahdollisesti tapahtua, ja valita niistä sopivin. (McKee 1997, 76–77.)

McKeen ehdottomuus paikan spesifisyydessä on mielenkiintoista, sillä suuri osa Hollywood-tuotannoista on muilta aikakausilta tai vieraista kulttuureista peräisin olevia *remakejä*, uudelleensovituksia. Ovatko japanilaiset kauhuelokuvat tai pohjoismaalaiset rikossarjat menettäneet sielunsa, kun niiden tarina on käännetty amerikkalaiseen ympäristöön?

Käsikirjoittajalla on siis suuri vastuu tapahtumapaikasta; toisaalta paikka ei saisi olla itsestään selvä, toisaalta tietynlainen toiminta sopii tiettyyn ympäristöön. Kun paikka on oikea, kohtaaminen saa uutta pontta. Ohjaaja Juha Rosman mukaan paikan toiminnallisuus (esimerkiksi bensa-aseman pumput, työkalut, WC:t jne.) voi tehdä kohtauksesta elävämmän, kunhan paikka on valittu tarkoituksenmukaisesti (Rosma 1984, 38–39). Käsikirjoittajan näkökulmasta on siis tärkeintä, että paikka ei ole itsetarkoituksellisen kaunis, seesteinen tai vauhdikas vaan että paikan luonne tukee kerrontaa.

Tutkimustyön ja listojen tekemisen lisäksi käsikirjoittaja voi purkaa paikan ”luonteenpiirteisiin” hieman kuin eritteli henkilöä. Rosma (1984, 37) on eritellyt paikan luonnetta määrittäviä tekijöitä. Niitä ovat ainakin paikan tyyppi, laatu, tarkoitus, suhde henkilöihin ja sijainti. Dramaturgian kannalta on oleellista paitsi se, onko näillä tekijöillä merkitystä, myös se, missä vaiheessa ne kerrotaan. Rosman mukaan informaatio voidaan antaa 1) etukäteen, jolloin se herättää mielenkiintoa ja odotusta, 2) kohtauksen alussa esimerkiksi avauskuvan tai dialogin avulla ja 3) myöhemmin, jolloin katsojassa syntyy jännitystä tai uteliaisuutta. Paikan merkitys voi olla myös yhdenmukainen. (Mt. 37–38.) Rosma nostaa tärkeäksi käsitteeksi *mise-en-scène*n, elokuvan esillepanon, ja toteaa, että sen määrittäminen alkaa käsikirjoitusvaiheessa (mt. 1984, 39).

Käsikirjoittajalla on siis suuri vastuu paikan valitsemisessa, sen elementeissä ja siitä kerrottavassa informaatiossa. Paikka realisoituu kuitenkin lopullisesti ruudulla tai valkokankaalla. Käsikirjoittajan osa prosessissa lienee liukuva, ja se liittyy ohjaajan, lavastajan ja puuvustajan työn kanssa. Seuraavaksi luon katsauksen kaupunkiin paikkana ja siihen, miten elokuvan tai televisiosarjan kaupunki rakentuu paitsi käsikirjoituksen, myös tuotannollisten ja historiallisten puitteiden kautta.

3 Kaupunki paikkana

3.1 Kohtaamisten paikka

Moderni kaupunki on erityislaatuinen paikka, joka loi olosuhteet uuden taiteenlajin, elokuvan kehitykselle. Uudenlainen kaupunki liittyi Hollywoodin nousuun elokuvateollisuuden keskukseksi 1900-luvun alussa. Charles Wolfe (2011, 3–4) muistelee slapstick-komedian sidonnaisuutta Los Angelesin kehittyvään suurkaupunkiin: mykkäelokuvan tähti Buster Keaton kuvasi Kaliforniassa 19 lyhytelokuvaa vuosina 1920–23. Laajalle ulottuvat rauta- ja autotiet suosivat Wolfen mukaan ulkoilmassa tapahtuvia takaa-ajoja ja muita slapstick-komedian kohtauksille tyypillisiä laaja-alaisia liikeratoja. Keatonin kekseliäät mykkäelokuvat loivat myös uudenlaisia suhteita sisä- ja ulkotilojen välille. (Wolfe 2011, 4.)

Metropolin maisemallinen vaihtelevuus ja hyvät liikenneyhteydet tukivat siis komediallisen lajityypin syntyä. Kalifornialainen Venice ja sen kaltaiset lomaviikkokaupungit puolestaan kannustivat toisilleen tuntemattomien henkilöiden väliseen flirttiin ja fyysiseen kosketukseen, mikä teki niistä oivan tapahtumapaikan seksuaalisesta vetovoimasta ammentavalle slapstick-komedialle (Wolfe 2011, 5–6). Kaliforniassa uuden taidemuodon ja kaupunkiympäristön kehittyminen kulkivat käsi kädessä. Wolfen kuvausta merenrantakaupungeissa kuvatuista elokuvista voi pitää myös osoituksena siitä, että paikan erityisluonne kannustaa tekemään sille ominaisia elokuvia.

Wolfe analysoi Keatonin elokuvaa *The High Sign* (USA 1921) ja erottelee siitä kolme eri paikkatyyppiä. Ensimmäinen on maantieteellinen paikka (*location*). Elokuva on kuvattu useassa Venicen läheisyydessä sijaitsevassa paikassa: Moonstone Beachin ohittavalla rautatiellä, Long Beachin huvipuiston karusellissa ja Venicen promenadilla. Toinen paikkatyyppi on tarinan maailma (*story world*), jossa maantieteellisesti eri puolilla Los Angelesia sijaitsevat paikat yhdistyvät tarinaa palvelevaksi kokonaisuudeksi. Kolmas tyyppi on elokuvallinen kenttä (*cinematic field*), eli maailma, joka välittyy katsojalle lavastuksen, kuvauksen ja leikkauksen kautta. (Wolfe 2011, 12–13.)

Elokuvallinen kenttä ja maantieteelliset paikat tukevat tarinan maailmaa: Venicen Speedway-kuja soveltuu mainiosti *The High Sign*issa tapahtuvalle takaa-ajolle, jossa Keaton pakenee poliisia jalan pitkin Speedwaytä ja sitä risteäviä katuja. Liike on edestakaista ja suorakulmaista. (Wolfe 2011, 16.)

Buster Keatonin esittämä päähenkilö heitettiin outoon maailmaan, jossa urbaanit kujat, venetsialaiset kanavat ja kuumailmapallot kohtasivat. Wolfe luo yhteyden tämän lajityypin elokuville, jotka synnyttivät tunteen dislokaatiosta, ja aikakauden yleisöille, jotka pohtivat omaa suhdettaan moderniin maailmaan. (Wolfe 2011, 28.)

Tarinan kannalta ei niinkään ollut väliä, kuvattiinko elokuvaa Venicessä vai jossakin itärannikon lomakaupungissa. Tärkeää oli se, että urbaanien lomanviettopaikkojen maisema tarjosi ainesta fyysiselle komedialle. Vaihtelevuus ja paikattomuuden tunne tekivät lajityypistä tavallaan maaseudulle sijoittuvan elokuvan vastakohtan. Maaseudun asukkaat olivat juurtuneet, mutta kaupunkiin kerääntyi ihmisiä eri puolilta maailmaa, ja maisema oli sen mukaista.

Huomaamme, että kaupunki voi edesauttaa sekä henkilöhahmojen ulkopuolista että hahmojen välistä draamaa. Kaupungin fyysinen ympäristö on otollinen esimerkiksi toimintakohtauksille, mutta kaupungissa toisilleen tuntemattomat ihmiset voivat myös tutustua, rakastua ja taistella. Kaupunki on *kohtaamisten paikka*, jossa ihmiset ja kulttuurit törmäävät.

3.2 Dokumentaarinen kaupunki

Elena Gorfinkel on pohtinut *sexploitation*-elokuvia ja niiden suhdetta 1960-luvun New York Cityyn (Gorfinkel 2011, 55). Kaupungin rappiollisuus kulki tuolloin käsi kädessä eroottisilla tilanteilla myyvän elokuvagenren kanssa. Halvalla ja nopeasti kuvatut elokuvat sijoituivat pitkälti aitoihin, urbaaneihin ympäristöihin, kuten hämyisiin baareihin, ros-kaisille kaduille tai jopa tekijöiden omiin asuntoihin. Tällaiset kuvauspaikat eivät palvele yksin tarinan maailmaa, vaan tuovat elokuvaan dokumentaarista arvoa. (Mt. 56–57.) Elokuvissa esiintyvän Times Squaren muutos heijasti aikuisviihteen muutosta: *sexploitation*-lajityypin elokuvat väistyivät 1970-luvulla kovan pornon tieltä (mt. 59–60).

Maantieteellisellä paikalla on toisin sanoen arvoa: se ankkuroi teoksen historiaan. Dokumentaarinen kaupunkikuva kertoo tavallaan tarinaa tarinan alla. Kaupunki voi nousta henkilöhahmon kaltaiseksi tekijäksi, joka voi osin tukea käsikirjoittajan tarinaa mutta jolla on kuitenkin omat tavoitteensa ja konfliktinsa. Tapahtumapaikkana toimiva kaupunki läpikäy usein muutosta tai jopa murrosta. Slapstick-komedian Los Angeles kehittyi alati, ja monet aikakauden elokuvissa esiintyvät kohteet ovat sittemmin hautautuneet tai

muuttuneet muuksi (Wolfe 2011, 27). New Yorkin Times Square oli murroksessa 1960-luvulla, kun kaupan ja liikenteen keskuksena tunnettu alue alettiin yhdistää myös moraaliseen rappioon (Gorfinkel 2011, 62–63).

Voi ajatella, että diegeettisen tarinan taustalla kerrottu historiallinen tarina rikastaa elokuvan tai televisiosarjan katselukokemusta; saamme mielihyvää, kun tunnistamme rakkaustarinan taustalla riehuvan sodan, vallankumouksen tai rappion jäljet. *Dokumentaarinen kaupunki* luo oikein käytettynä draamallisia lisäulottuvuuksia.

3.3 Rappiokaupunki

Kaupunki voi edustaa moderniutta, hyvinvointia ja kulttuurin keskusta. Usein se on kuitenkin kuvattu vieraana ja rappiollisena – ainakin suhteessa maaseutuun, jota on pidetty kaupungin vastakohtana. Sirpa Tanin mukaan Helsinki on vanhoissa elokuvissa muualta tulleiden kaupunki ja synnin pesäke:

Maaseudun ja kaupungin myyttinen vastakkainasettelu näkyy tavassa kuvata kaupunki paheen työssijana, joka houkuttelee maalaisia puoleensa. Viattomat maalaiset kokevat kaupungin vaarallisena ja vihamielisenä paikkana, jossa joko joudutaan turmiolle tai josta pelastaudutaan vaikeuksien jälkeen maaseudun staattiseen rauhaan. (Tani 1995, i.)

Helsinki on siis toisaalta vetovoimainen kohde, toisaalta rappeuttava voima. Samantyyppinen Helsinki-kuva vallitsee 1800-luvun lopun kirjallisuudessa: Juhani Ahon *Helsinkiin* (1889) kertoo ylioppilaasta, joka saapuu Seinäjoelta Helsinkiin opiskelemaan. Päähenkilö ei ehdi kauaa kuhnata, ennen kuin ajautuu siveettömyyden ja päihteiden tielle.

Maailmalla kaupungin rappeuttava vaikutus on näkynyt esimerkiksi 1940–50-lukujen amerikkalaisessa rikoselokuvassa, joka opittiin myöhemmin tuntemaan *film noirina*, mustana elokuvana. Kaupunki oli rikosten ja korruption täyttämä paikka, jossa edes päähenkilö ei usein ollut pyyteetön ja vainoharha oli aiheellista. Noir-elokuvat heijastivat kylmän sodan aikaista Neuvostoliiton ja sodan pelkoa ja toisaalta Yhdysvaltojen toteuttamia kommunistivainoja. Toisaalta noir-tyylin ja -genren taustalla on arvioitu olevan valkoisen keskiluokan kasvava huoli kaupunkiympäristöistä ja niin sanottu valkoisten pako asuinalueilta (Avila 2004, 65–105, Shielin 2010, 78 mukaan).

Noir-elokuvan synkkiä visioita kuvattiin Los Angelesin kehittyvässä kaupungissa. Menestyvä, valtion investointien tukema kaupunki oli laajentanut puolustus-, lentokone- ja autoteollisuuttaan toisen maailmansodan jälkeen ja kilpaili väkiluvusta New Yorkin kanssa (Shiel 2010, 76). Film noiria tutkinut Mark Shiel korostaa sen sidonnaisuutta Los Angelesin maantieteelliseen alueeseen siitä huolimatta, että kyseessä on kansainvälinen genre. Suurin osa alkuperäisistä film noir -elokuvista kuvattiin Los Angelesissa. (Mt. 78, 80.)

Noir-elokuva esittää kaupungin painajaismaisena ympäristönä, mutta esitystapa on yleinen myös muissa lajityypeissä. Se liittyy moraalisiin paniikkeihin, joita voi pitää julkisina huolenilmauksina uhkaaviksi koettuja ryhmiä tai ilmiöitä kohtaan (Macek 2006, xiii). Kaupungeista nousevat alakulttuurit, rikosaallot ja kulkutaudit ovat kaikki herättäneet moraalisia paniikkeja, jotka uhkaavat yhteisön arvoja tai intressejä (Cohen 1972, 9, Macekin 2006, xiii mukaan). Ilmiön tutkijat ovat todenneet, että paniikki on yleensä kohtuuttoman suuri suhteessa todelliseen uhkaan (Thompson 1998, 9; Macekin 2006, xiv mukaan). Media ei siis vain heijasta moraalista paniikeista syntyviä asenteita (Macek 2006, xiv), vaan myös vahvistaa niitä tyyli- ja stereotyyppisillä kuvauksillaan (Cohen 1972, 9, Macekin 2006, xii mukaan). Moraalisten paniikkien kohteiksi ovat joutuneet esimerkiksi modit 1960-luvun Britanniassa (Cohen 1972, Macekin 2006, xiii mukaan), punkkarit ja hip hop -alakuulttuuri, homoseksuaalit AIDS-epidemian alussa ja väkivaltaiset videopelit ja elokuvat.

Paniikin peruste on usein huono tai olematon, mutta rappiollisen kaupungin representaatioilla on tehtävänsä. Gyan Prakashin mukaan dystopiat varoittavat meitä tulevaisuuden vaaroista, kun emme tunnista niiden oireita nykyhetkessä. (Prakash 2010, 2.)

Rappiokaupunki kuvaa siis urbaaniuden kielteisiä ilmiöitä: rikoksia, moraalittomuutta, mutta myös pelkoa toista ja ulkopuolista sekä yhteiskunnallista muutosta kohtaan.

3.4 Taustalle unohdettu Helsinki?

Pääkaupunkiseutu on Suomen ainoa metropoli eli suurkaupunki ja jo siinä mielessä ainutlaatuinen ympäristö elokuvantekijälle. Helsinki on kiinteä osa elokuvahistoriaa: kadonneiden tai tuhoutuneiden elokuvien sisältökuvauksista voi todeta, että kaupunki oli erityisen vahvasti läsnä 1900-luvun alun dokumenttielokuvissa ja 1910-luvun fiktiivisis-

sä mykkäelokuvissa (Heiskanen & Santakari 2004, 6). Helsinki toimii monen elokuvan ja televisiosarjan tapahtumapaikkana, mutta onko sen potentiaalia osattu hyödyntää?

Sirpa Tanin mukaan Helsingin identiteetti ei yleensä tule ilmi siellä kuvatuista elokuvista. Kaupungilla ei ole persoonaa, vaan se toimii kulissina henkilöhahmojen välillä tapahtuvalle draamalle. (Tani 1995, 67–68.) Kulissimaisuus käy erityisen selvästi ilmi Uuno Turhapuro -elokuvista. Tani viittaa Ari Honka-Hallilan nimeämään *Uuno-Landiaan*, jossa Helsingin kadut ovat kyllä jatkuvasti läsnä, mutta taustalla maailmana, jolla ei ole mitään yhteyttä todellisen helsinkiläisen elämään. (Honka-Hallila 1991, 33, Tanin 1995, 69–70 mukaan.)

Aki Kaurismäen Helsinki taas toteuttaa auteur-ohjaajan kaupunginäkemystä, Tanin sanoin rumankaunista ja melankolista mielenmaisemaa. Helsinki on Kaurismäen elokuvissa samankaltainen kuin Lontoo tai Pariisi (Tani 1995, 77). Kaurismäen on pakko tehdä tällaisia romanttisia, ajasta irrottautuneita kaupunkeja, koska:

... sielu ei siedä sellaista karheaa realismia mitä esimerkiksi Helsingin kuvaaminen sellaisenaan edustaisi, ei auta muu kuin mennä roskapyttyä ja tiilliseinää vasten kuvaamaan. On pakko lavastaa kaikki kaupungit johonkin vuosikymmenien taakse. (Von Bagh 1991, Tanin 1995, 78 mukaan.)

Joskus todellisuuden Helsingistä on irrottauduttu niin pitkälle, että sillä on esitetty toista kaupunkia: kylmän sodan aikana Helsinki sai toimia Hollywoodille Moskovan korvikkeena (Tani 1995, 84). Helsingin maantiede on aiemmin käsitellyn Los Angelesin tapaan usein ”silputtu”, kun kuvauspaikoista on rakennettu todellisesta Helsingistä irrallinen tarinan maailma. Tämä toteutuu niin Uuno-elokuvissa kuin Jim Jarmuschin episodielokuva *Night on Earthissä* (USA 1991), jonka yöllinen taksimatka loikkii maantieteellisesti ympäri Helsinkiä (Tani 1995, 86).

Käytäntö, jota Lev Kuleshov kutsui *luovaksi maantieteeksi*, viittaa tapaan, jolla elokuva yhdistää toisiinsa liittymättömiä tiloja (Tani 1995, 86) ja rakentaa näin tarinan maailman. Luova maantiede voi tuntua väkivaltaiselta käytännöltä, joka rikkoo paikkojen väliset suhteet ja poistaa paikan merkityksen koko teoksesta. Audiovisuaalinen teos luo kuitenkin aina oman maailmansa. Elokuva ei voi koskaan olla muuta kuin todellisuuden representaatio, ja siinä mielessä elokuvan Helsinki-kuva on aina jossain määrin rikkinäinen.

Helsinki-elokuvat muistuttavat muita kaupunkielokuvia siinä, että ne heijastavat kaupungin ja yhteiskunnan murrosta. Muutos on näkynyt selvästi Helsingin kehittyessä suurkaupungiksi. Aikajakso 1930-luvulta 1960-luvulle käsitti samalla suomalaisen elokuvan ”kultaiset vuodet”. Sen ajan suomalaisessa elokuvassa näkyi funktionalistinen arkkitehtuuri, sodan vaikutus ja vanhojen rakennusten purkaminen. (Heiskanen & Santakari 2004, 6.)

Helsinki edustaa suurten tuotantoyhtiöiden aikaisessa Suomi-elokuvassa usein aivan muuta kuin Kaurismäen paheksumaa ”karheaa realismia”. Elokuvat kuvattiin jo tuotannollisista syistä aurinkoisissa ja selkeissä sääolosuhteissa (Tani 1995, 78–79), minkä johdosta aikakauden Helsinki näyttää hyvin samanlaiselta kuin matkailuesitteissä tai postikorteissa. *SF-paraati* (Suomi 1940) olisi toiminut olympialaisiin valmistautuvan Helsingin matkailumainoksena: kaupunki oli elokuvan mainoslehtisen mukaan ”huolista vapaa, aurinkoinen, rikas, yltäkyläinen, houkutteleva, täynnä mahdollisuuksia”. (Heiskanen & Santakari 2004, 11–17.)

Kaupunki oli tällaisissa kuvissa tyypistetty ja idealisoitu suureksi ja onnelliseksi kyläksi, jossa merkittävää konfliktia ei nähty. *SF-paraatin* Helsinki-kuva sotiikin rappiollisen kaupungin myyttiä vastaan; on kuin maaseudun idylli olisi kiivennyt bussiin ja astunut ulos Kampissa. Heiskanen ja Santakarin mielestä onkin merkittävää, että Helsinkiin viitataan elokuvassa kylänä (Heiskanen & Santakari 2004, 17).

Helsinki-kuva on vaihdellut utopiasta dystopiaan: sovinnasta suurkylää maalaileva *SF-paraati* on yhdessä ääripäässä ja suuryhtiön hallitsema *Raidin* (Suomi 2000) rikoskaupunki toisessa. Helsinki tuntuu joka tapauksessa edustavan urbaaniutta muita kaupunkeja ylivoimaisesti selvemmin. Ei liene sattumaa, että kaikki seuraavassa luvussa käsittelemäni kotimaiset fiktiosarjat sijoittuvat Helsinkiin.

4 Kolme näkökulmaa kaupunkiin

4.1 Mogadishu Avenue, Kylmäverisesti sinun ja dokumentaarisuus

Jari Tervon käsikirjoittama *Mogadishu Avenue* (Suomi 2006) on esimerkki draamasarjasta, jonka tarina kytkeytyy Helsingin yhteiskunnalliseen muutokseen. Monikulttuurisen Meri-Rastilan alueita on kuitenkin korvattu Espoon Suvelalla (Ahola 2006.) Komedialli-

sen draamasarjan nimi viittaa Vuosaassa sijaitsevan Meri-Rastilan tiehen, mutta tarpeeksi ränsistynyttä, edustavaa 1970-luvun betonilähiötä löytyikin Suvelasta, joka sekin on monikulttuurisuuden keskittymä. Tarina kuvaa fiktiivisen kerrostalon elämää, joka mullistuu, kun vuokra-asunnot saatetaan myyntiin ja taloon muuttaa kirjava joukko uusia asukkaita. Vahtimestari Rampe Turakainen ja muut kantasuomalaiset kohtaavat muun muassa afrikkalaisen Muhammed Turakaisen, joka pyrkii muuttumaan suomalaisemmaksi kuin suomalaiset itse, albanialaisen Ibrahimin ja venäläisen Alekseinin.

Todellinen Meri-Rastilan alue rakennettiin Vuosaaren kupeeseen 1990-luvulla. Alue tarjosi edullisia asuntoja juuri, kun ensimmäinen suuri maahanmuuttoaalto saapui Suomeen. Suuri osa maahanmuuttajista löysi kodin alueelta, joka on muilla mittapuilla varsin tyypillinen suomalainen lähiö. Vuonna 2006 joka viides Meri-Rastilan viidestä tuhannesta asukkaasta oli maahanmuuttaja. (Ahola 2006). *Mogadishu Avenue*, Bronks tai Monaco ovat epävirallisia, yleensä nuorison antamia paikannimiä syrjäisille ja jopa pahamaineisille alueille. Paikat myös muistuttavat jollain tavalla esikuviaan. (Ainiala 2003.)

"Pahamaineinen" Meri-Rastila kärsi Helsingille verrattain korkeasta työttömyydestä ja matalasta koulutus- ja tulotasosta, mutta alue oli siitä huolimatta liian siisti Tervon sarjalle. (Ahola 2006.) *Mogadishu Avenue* onkin esimerkki mielikuvien vallasta: Itä-Helsinki on voitu yhdistää alhaiseen koulutukseen, perussuomalaisiin ja vasemmistopuolueisiin, kuten nimimerkki "järjestelmäsuunnittelija" kirjoittaa Helsingin Sanomien mielipidepalstalla (HS 20.3.2007), mutta mielikuva ei ole vastannut todellisuutta. Tervo ei ole ilmeisesti pyrkinyt muokkaamaan vallitsevaa mielikuvaa vaan vain kertomaan haluamansa tarinan itähelsinkiläisessä kontekstissa. "Sarjan taso ei määräydy sen mukaan, miten monta todellista tai oletettua maahanmuuttajien ongelmaa siinä ehditään luetella ja tuomita", Tervo vastaa sarjansa epärealistisuutta kritisoineelle toimittajalle. (Snellman 2006.)

Mogadishu Avenuen maailma on pieni ja rajattu: draama keskittyy pääasiassa vuosarelaiseen asuinrakennukseen, joten sarja noudattaa hyvin Robert McKeen *Storyn* ja *Runousopin* uusklassisen tulkinnan mukaista paikan yhtenäisyyttä. Vaikka maailma on pieni, se toimii allegoriana koko suomalaiselle yhteiskunnalle. Ulkopuolisten muutto kerrostaloon rinnastuu 1990-luvulta alkaneeseen maahanmuuttoon, ja kantasuomalaiset hahmot heijastavat suomalaisten suhtautumista ja sopeutumista ulkomaalaisiin.

Tervo ei siis ole ottanut tehtäväkseen mallintaa todellisia maahanmuuttajia tai tapahtumia, vaan sarjan dokumentaarisuus on todenperäisessä ilmiössä, jonka Tervo on valinnut tarinansa kehykseksi.

Draamasarjan dokumentaarisuus voi perustua maahanmuuton kaltaisten laajojen yhteiskunnallisten ilmiöiden lisäksi yksittäisiin tapahtumiin, kuten väkivaltarikoksiin. Tällaiset tapahtumat voivat kuitenkin päätyä kertomaan jotain ympäröivästä maailmasta, etenkin kun on kyse pitkästä, sarjamuotoisesta draamasta. *Kylmäverisesti sinun* -sarjan ensimmäinen kausi (Suomi 2000) perustuu todellisiin, median käsittelemiin rikostapauksiin. Harri Virtasen käsikirjoittama ja Minna Virtasen ohjaama poliisisarja kertoo tekijöidensä mukaan ”suomalaisesta rikostodellisuudesta ja oikeuskäytännöstä tosielämässä tapahtuneiden rikosten pohjalta” (petfilms.fi). Sarjassa esiintyvät rikokset muistuttavat teoiltaan ja tutkinnaltaan esimerkiksi Helsingin Albertinkadun ampumaratasurmia ja kymmenvuotiaan pojan puukotusta.

Helsinki on sarjassa paitsi rikosten näyttämö, myös urbaanin pahoinvoinnin keskus. Sanna Sillanpäättä mukaileva ampuja on yhteiskunnan väleihin tippunut, häiriintynyt nainen, jonka laiminlyönti kostaatuu ampumaradalla tapahtuvalla kolmoissurmalla. Jaksossa mukaillee todellisen tapauksen vaiheita läheisesti, mutta ennustaa myös pelottavan oikein, ettei Sillanpään kaltainen ”yksinäinen susi” jää yksittäistapaukseksi. Juttua tutkiva rikoskonstaapeli toteaa, että ”näitä tulee vielä paljon lisää”. *Harmaata rahaa* -jakso paneutuu harmaaseen talouteen ja siihen liittyvään rikollisuuteen. Jaksossa tapahtuva murha on seuraus rakennusyrittäjän velkaantumisesta 1990-luvulla. Harmaaseen talouteen on turvauduttu, kun töitä ei ole ja velkaa on otettu epämääräisiltä tahoilta. Nuorison ongelmiin perehdytään jaksossa, jossa teinipoikien joukko puukottaa kymmenvuotiaan pojan kuoliaaksi.

Tapauksia seurataan niin viranomaisten, uhrien kuin tekijöiden näkökulmasta niin, että tekijällä on oma juonenkaarensa. Tekoja pohjustetaan näin aiemmilla tapahtumilla, ja seuraukset näkyvät tekijöiden elämässä. Kymmenvuotiaan pojan surmaaja elää alkoholismista kärsivän yksinhuoltajaäidin kanssa ja pakenee ongelmiaan päihteisiin ja huonoon seuraan. Sosiaaliset ongelmat näkyvät sekä juonessa että miljöössä: nuorisojakson maisemana on 1970-luvun elementtikerrostalojen täyttämä harmaa naapurusto, ja harmaaseen talouteen jumittunut mies asuu lama-aikana rakennetussa, kaupungin vuokratotalolta näyttävässä rakennuksessa. Yksittäisistä rikoksista rakentuu kuva sairastavasta Helsingistä.

4.2 Kimmo, Helsingin herra ja maailmojen kohtaamiset

Tommi Liskin ja Petja Peltomaan luoma *Kimmo* (Suomi 2012) on komediallinen draamasarja. Sarjan päähenkilö on alisuorittajaksi ajautunut Kimmo Hietala, jonka on aloitettava työ Julkkis-lehden puhelinmyyjänä. Draaman keskiössä on romanttinen kolmio-draama: Kimmo tutustuu uudessa työpaikassaan Ullaan, joka on kyllästynyt elämäänsä ylemmän keskiluokan perheenäitinä.

Sarja sijoittuu Helsinkiin, ja tarinassa liikutaan keskusta-alueen ja nimeämättömän esikaupungin välillä. Paikat heijastavat Kimmon ja Ullan elämien eroa: Kimmon koti on keskustassa muutoksen, ihmiskontaktin ja konfliktin keskellä. Ullan lähiömaailma on vakaa, harvaväkinen ja turvallinen. Sekä Kimmo että Ulla ovat kuitenkin tyytymättömiä nykytilanteeseen.

Maantieteelliset paikat ja elokuvallinen maailma kertovat tarinan maailmassa elävien hahmojen persoonista ja lähtökohdista. Päähenkilö nähdään ensin työvoimatoimistossa, jossa häntä painostetaan ottamaan vastaan puhelinmyyjän työ. Alkukoukun jälkeen Kimmo istuu rähjäisen keskusta-asunnon parvekkeella syömässä pizzaa. Asuinalueen epämääräisyys tuodaan ilmi sekä kuva- että äänikerronnassa: aamulla asuntoon kuuluu poliisin sireenejä ja lapsen itkua. Kimmo liikkuu polkupyörällä ja vanhalla henkilöautolla, jolla pyrkii aluksi tekemään pimeän taksin töitä – kunnes akku varastetaan, mikä osaltaan kertoo levottomasta seudusta. Autollisuus kaupungissa viestii yhteiskuntaluokasta: Kimmo ei ole helsinkiläishipsteri, joka liikkuisi pyörällä tyyli-, terveys- ja ilmastisyistä, muttei myöskään hyvin toimeen tuleva yksilö, jolla olisi varaa pitää hienoa autoa keskustassa. Kimmon lähipiiri on epämääräinen: ystäväpariskunta ansaitsee leipänsä kotitekoisella pornolla, ja paras kaveri Rönni istuu sarjan alussa Sörnäisten vankilassa ja on samalla Kimmon vuokranantaja. Myöhemmin Kimmo joutuu jakamaan asuntonsa hänen kanssaan. Elämä ei ole helppoa, mutta se on tapahtumarikasta.

Ulla asuu nimeämättömällä pientaloalueella lastensa ja aviomiehensä Karin kanssa. Emme tiedä, onko kyseessä Helsingin lähiö, Espoo tai muu naapurikaupunki – joka tapauksessa toisenlainen kaupunki, jossa eletään eristyneesti, kateellisina naapurin uudesta Volvosta. Ullan kodin esittelevässä kohtauksessa Kari on ostanut huoneen valaistusta ja äänimaailmaa säätelevän laitteen, jolla makuuhuoneen saa tuntumaan vie-raan planeetan viidakolta. Kimmon juoneen siirrytään puun oksiin rajatun lähikuvan

kautta, ikään kuin tarkoituksena olisi korostaa maailmojen eroa: Ullaa ympäröi keinotekoisuus, Kimmoa aitous.

Kimmo on Kaunotar ja kulkuri -tarina, jossa alempaan keskiluokkaan kuuluva mies kohtaa ylemmän keskiluokan lähiörouvan. Niinpä kaupunki on ennen kaikkea luokkien kohtaamispaikka. Ullan ja Kimmon yhteiset seikkailut tuovat mieleen Venicen slapstick-elokuvat, joissa kaupungin huviajelut luovat romanttisia tilanteita. Kimmon auto vertautuu lomanviettokaupungin polkuveneeseen tai kuumailmapalloon. Pariskunta ei kuitenkaan liiku Venicen modernissa ihmemaassa, vaan alisuorittavan duunarin stadissa – Ullalle jännittävät kokemukset ovat Kimmolle arkea. Kaupunki sinänsä ei siis ole ihmettelyn kohde, vaan yksittäisten ihmisten kokemukset. Helsinki pitää sisällään monta maailmaa, joista Kimmon arki on yksi. Ulla elää kuplassa ja Kimmo toisessa; draama syntyy siitä, kun kaksi maailmaa kohtaavat.

Kimmossa kaupunki on päähenkilön reviiiriä. Asetelma kääntyy pääläelleen *Helsingin herra* -draamasarjassa (Suomi 2012), jossa siinäkin kaksi maailmaa kohtaa. Tällä kertaa päähenkilö, likka Forssin esittämä pohjalainen Markku, on kuitenkin se, joka päätyy vieraana kaupunkiympäristöön. Loukatuksi itsensä kokeva Markku riehuu päihtyneenä entisen tyttöystävänsä häissä ja joutuu seurauksena velalliseksi ja yhteisönsä hyljeksimäksi. Ratkaisuna on uuden elämän aloittaminen ”isossa kirkossa”. Markun ulkopuolisuus tehdään selväksi monin tavoin. Päähenkilön pohjalaisuus edustaa maalaisuutta, vastakohtaa kaupunkilaisuudelle. Markku on vähäpuheinen mutta uppiniskainen ja äkkipikainen; hän puhuu Helsingistä ”Hesana” ja ”isona kirkkona” eikä tunne paikallista työkulttuuria. Helsinki on kuitenkin Markulle positiivinen, muutosta edustava voima, jossa voi aloittaa puhtaalta pöydältä. Se tarjoaa hänelle maaperän kypsymiseen. Markku on päämäärähakuisempi kuin harhaileva Kimmo, eikä hän muistuta Buster Keatonin komedian taustatonta kulkuria, joka tuli ”ei-mistään, ei ollut matkalla mihinkään ja potkittiin pois jossain” (Wolfe 2011, 9). Hänellä on tausta, johon perehdytään pilottijaksossa ja johon tarina sarjan aikana kiinteästi liittyy. Maaseudulla on juuret, joille Markku ei kuitenkaan voi palata ennen kuin on pelastanut kunniansa.

lina Kuustosen esittämälle iskelmätähti Maisalle Helsingin yö on arkea, ja hän lähestyy umpikujaa elämässään aivan kuin Markku omassaan. Maisan arki on julkisuuden kanssa toimeentuloa. Hän ei sarjan alussa määrää omasta elämästään, sillä levy-yhtiö, manageri ja tuottajat tuntuvat sanelevan hänen aikataulunsa. Maisa on ajautunut epätydyttävään suhteeseen naimisissa olevaan entiseen ammatigolffari Stefanin kanssa. Ta-

rina käynnistyy samoin kuin *Kimmossa*, kun hahmojen maailmat kohtaavat – tai tässä tapauksessa törmäävät toisiinsa. Maisa kolaroi tien keskelle juosseen Markun kanssa ja päätty salaamaan tapauksen.

Maisan tilanne vertautuu *Kimmon* Ullaan; ympäröivä maailma tuntuu tukahduttavalta, ja toisesta maailmasta tuleva mies tarjoaa vapautuksen. *Kimmon* ja *Helsingin herran* naispäähenkilöt ovat hukassa, etsivät itseään ja käyvät tarinan kuluessa eräänlaisen itsenäistymistaistelun. Maisan elämässä näkyy kaupungin ja maaseudun moninainen vastakkainasettelu: vaikka Maisa on helsinkiläinen, hänen iskelmämusiikkinsa kuulijakunta löytyy ”Kehä III:n ulkopuolelta”. Sarjan aikana tähteä vedetään eri suuntiin: pakkomielteisesti Maisaan ihastunut levypomo aikoo muuttaa tyyliä ”urbaaniuden ytimeen”, mutta Maisa itse hakee omaa, surumielistä tyyliään. Hän haikailee yhä tietoisemmin maaseudulle kuullessaan Markun entisestä elämästä Pohjanmaalla.

Kimmo ja *Helsingin herra* ovat tarinoina ”kotonaan” Helsingissä. Maaseudulla kahden eri lähtökohdista tulevan hahmon törmäys tuntuisi epärealistiselta tai jopa *deus ex machinalta*, tarinan ulkopuoliselta ratkaisulta. Kaupungissa on samanaikaisesti mahdollista se, että ihmiset elävät omissa kuplissaan ja se, että liikenneonnettomuuksien tai samalle työpaikalle osumisen kaltaiset satunnaisuudet saattavat heitä yhteen.

4.3 Alamaailma-trilogia, Raid ja rappio

Alamaailma-trilogia (Suomi 2010) on Vertigo Productionin tuottama kotimainen rikossarja, joka pureutuu kansainväliseen järjestäytyneeseen rikollisuuteen. Sarja on jaettu kolmeen osaan, jotka pureutuvat aiheeseen vangin, poliisin ja lakimiehen näkökulmista. *Alamaailma* on esimerkki pohjoismaalaisen noir-tyylin suomalaisesta tulkinnasta. Sarjan tarina keskittyy Helsingin, Pietarin ja Tukholman akselilla tapahtuvaan heroini-kauppaan. Marko Leinon käsikirjoittamaa sarjaa ei markkinoida film noirina, mutta noirin periaatteita toteutetaan sekä tyyliä että teemoissa. *Alamaailman* kaupunki on useimmiten yöllinen, pimeä ja vahvakontrastinen; päivällä valo on kylmän sinertävä. Teemallisesti sarja ammentaa pohjoismaalaisen rikoskirjallisuuden aineksista: alkoholismista ja mielenterveysongelmista, työn ja perhesuhteiden konfliktista, huumeista ja idän mafiasta.

Rappiomaailman mielikuvaa luodaan todellisilla helsinkiläisillä paikoilla. Huumerikollisen asunto sijaitsee värikkäässä Harjussa pornokauppojen ja näyttelijöiden esittämien

prostituutujen lähellä. Ensimmäisen osan päähenkilö Vesa Levola asuu sarjan alussa ankeassa helsinkiläisessä luhtitalossa – todennäköisesti kaupungin vuokra-asunnossa. Vesa joutuu Reka Sundström -nimisen rikollisen palvelukseen Helsingin vankilassa Sörnäisissä. Sundströmin alaisten kiristämä ja pahoinpitelemä maahanmuuttaja pitää ravintolaa Apollo Pizzeriassa, joka on todellinen pizzeria Harjussa; Sundströmin yhteyshenkilön pyörittämä Kioski Kasi on aito kioski. Maantieteellisesti sarja keskittyy siis Helsingin osalta itäiseen kantakaupunkiin, jolla on yhä maine kirjavana, epämääräisenä ja työväenluokkaisena alueena. Rikollisten tukikohta puolestaan sijaitsee syrjässä Tattarisuon lähellä, sekin aidon firman toimitiloissa.

Rappio ulottuu päähenkilöihinkin: *Vanki*-osan tapahtumat lähtevät käyntiin, kun huume-poliisi Juha Viitasalo lavastaa Reka Sundströmille huumeuomion. Viitasalon yksityiselämä on solmuista: vaimo potee masennusta, ja Viitasalo tuntee olonsa voimattomaksi. Vesan äiti on pahasti alkoholisoitunut, mikä sysää pojan pakonomaiseen pyrkimykseen aloittaa parempi elämä muualla. Tyttöystävän rukkaset johtavat kuitenkin kohta-lookkaaseen tappeluun ja tappotuomioon. Genrelle tyypillisesti päähenkilön ahdinko kasvaa, kun hän ajautuu Sundströmin suojelukseen ja sotkeutuu yhä syvemmin rikosorganisaation toimintaan. Krista Kososen hahmo Satu Haapala on lajityypillinen *femme fatale*, kansainvälisen huumekaupan tunteva petollinen liikenainen. Haapalan kaltaiset hahmot ovat kuin vaarallisen kaupungin henkilöitymiä; avuttomiksi tekeytyvät femme fatalet houkuttelevat päähenkilönsä turmioon.

Sarja luo korostetun urbaanin kuvan Helsingistä. Vihreyttä vältellään muussa kuin loisteputkien keinovalossa; luonto näyttäytyy lähinnä lumi- ja vesisateena. Sitä paetaan välillä maan alle metroon.

Vaikka *Alamaailma-trilogian* tarinaa kerrotaan aidoissa paikoissa, se välttää Helsingin ikonisia maamerkkejä. Rosoinen Kallio-kuva ja Senaatintorin tai Rautatieaseman välttely kertoo tietenkin siitä, ettei Helsingistä haluta antaa postikorttimaista vaikutelmaa, mutta myös siitä, että kaupunki halutaan sitoa laajempaan, Pietarin ja Tukholman käsittävään kokonaisuuteen. Toisaalta – kuten Sirpa Tani huomauttaa: ”Elämä elokuvien Helsingissä tapahtuu tavallisesti anonyymeiksi jäävillä kaduilla, yksityisasunnoissa ja ravintoloissa” (Tani 1995, 76). On siis tavallista, että monumentit puuttuvat Helsinkiin sijoittuvista elokuvista – ja miksei televisiosarjoistakin: Suurin osa *Alamaailman* tapahtumapaikoista jää anonyymeiksi siinä mielessä, ettei niissä ole mitään erityistä. Katsoja

tietää silti suurin piirtein, missä liikutaan: rosoiset seksikaupat ja hierontaliikkeet vihjaavat Kalliosta, toimistorakennukset Pasilasta.

Alamaailmassa on mielenkiintoista kansainvälisyys ja saumattomasti maasta toiseen siirtyminen. Kaupungit eivät aivan sulaudu yhteen, mutta niiden välillä ei tehdä suurta eroa. Sarjan rappiokaupunki ei ole Helsinki, Pietari tai Tukholma, vaan globaalin huumeri-kollisuuden varjomaaailma, joka asettuu limittäin niiden välille. *Alamaailman* Helsinki ei ole saari, vaan osa globalisoitunutta maailmaa, jossa tieto, tavara ja ihmiset liikkuvat vapaasti.

Kaupunki on osa uudenlaista taloutta myös rikossarja *Raidissa* (Suomi 2000). Kun *Alamaailma* kuvaa todenperäisiä ilmiöitä 2010-luvun Suomessa, *Raid* on 2000-luvun alun visio dystooppisesta Helsingistä, jossa yhteiskunta on nykyistä selvemmin jakautunut hyvä- ja huono-osaisiin. Poliisi on yhtiötetty ja sen toiminnan tehokkuutta mitataan ja optimoidaan kustannustehokkaaksi samaan tapaan kuin yksityisiä organisaatioita. Espoossa sijaitsee erikoistalousalue, jota hallitsee kasvoton suuryhtiö Escon.

Harri Nykäsen ja Tapio Piiraisen luoman *Raidin* Helsinki on kuvaus siitä, miten käy, kun uusliberalistinen kehitys viedään äärimilleen ja eriarvoistuminen kasvaa pohjoismaalaiselle vieraisiin mittakaavoihin. Köyhyys näkyy esimerkiksi kadulla istuvana kodittomana kerjäläisenä ja kaatopaikkana, jossa asutaan. Toisin kuin *Alamaailmassa*, rappio ei ole keskittynyt vain itäiseen kantakaupunkiin, vaan myös joutomaan kaltaisiin alueisiin. Suuri osa sarjan kohtauksista sijoittuu epämääräiseen betoniviidakkoon, jonka todellista sijaintia on vaikea paikantaa. Pasilan ja Merihaan maisemat sekoittuvat anonyymiksi betonimaisemaksi. Maanmerkkejä ei juuri näy, mutta kirkot toimivat eräänlaisina rauhan vyöhykkeinä, paikkoina, joissa saattaa vetää henkeä. Uspenskin katedraali on monumentti, joka näytetään kunnioittavasti alakulmasta. Kallio on hämärän liiketoiminnan keskus, joka erottuu jälleen seksikaupalla: pornokauppaa pitävä Juha Mujeen esittämä Sundman on keskeinen hahmo, jonka liiketiloihin palataan toistuvasti. Kalliolaiseksi hierontapaikaksi naamioidusta bordellista löytyy kaksi palkkatappajaa, jotka johtavat päähenkilön naisystävän murhaajien jäljille. Todellinen pahuus asuu kuitenkin erikoistalousalueella ja Escon-yhtiössä, johon jäljet johtavat.

Kotimaisten rikossarjojen rappio ei synny aivan samoista aineksista kuin klassisen film noirin Los Angeles. Tukholma ja Helsinki ovat siistejä ja toimivia, pohjoismaalaisten hyvinvointivalttioiden keskuksia. Näiden rikostarinoiden kaupungit ammentavat vilkkauden

sijaan harvuudesta: ongelmia syntyy muun muassa yksinäisyydestä ja vaikeudesta löytää oma paikkansa yhteisössä. *Raidissa* rappio on varoitus tulevasta: kaupunki, joka oli ennen siisti ja toimiva, on sitä nyt vain eliitin alueella. Esconin sanotaan olevan valtio valtion sisällä – eliitti luo oman maailmansa, ja jättää valtaosan sen ulkopuolelle.

Raid ja *Alamaailma* toimivat tietyssä mielessä päinvastoin kuin klassiset noir-elokuvat, jotka Mark Shielin mielestä ovat sidoksissa Los Angelesiin ja New Yorkiin. Pohjoismaissa rikossarjoissa paikallisten ongelmien rinnalle on tullut globaaleja ongelmia, kuten kansainvälinen huumekauppa, ihmiskauppa, epidemiat, talousrikokset ja tietomurrot. Ne eivät ole ainutlaatuisia Helsingille, vaan koskettavat meitä kaikkia. Toisaalta kaupungit eivät jää anonyymeiksi, vaan ne toimivat näyttämöinä uuden ja vanhan – kansankodin ja modernin kapitalismin – välisessä konfliktissa. Kaupungeissa näkyy se prosessi, kun sovitamme hyvinvointiyhteiskuntaa globaalistuvaan maailmaan.

Pohjoismaalaiset rikosdraamat ovat kirjoitushetkellä muodikkaita, ja niiden tarinat ovat herättäneet kiinnostusta Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Ehkä globaalit aiheet ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, että sarjoja on sovitettu esimerkiksi amerikkalaisiksi versioiksi. Hyvä esimerkki tästä on tanskalais-ruotsalainen *Sitta* (Bron / Broen, Ruotsi / Tanska 2011). On kuitenkin syytä kysyä, mitä menetetään, kun pohjoismaalainen ympäristö vaihdetaan muuksi – onko tarina kahden valtion rajalla tapahtuvasta murhasta yhtä ”kotoaan” Meksikon ja USA:n rajalla?

5 Teososa: Rundi

Tämän työn taiteellisena osana on pilottikäsikirjoitus Helsinkiin sijoittuvaan fiktiisarjaan. Esittelen seuraavaksi teoksen maailman, tarinan ja päähenkilön. Pohdin myös, miten olen tuonut kaupunkia tarinaan ja mitkä edellä löytämistäni keinoista rikastaisivat tarinaani, kun kehitän käsikirjoitusta eteenpäin.

5.1 Rundin maailma

Rundin tarina kertoo alle kolmikymppisestä Altista, joka työskentelee pyörälähetinä Helsingissä. Altti asuu Kalliossa 88-vuotiaan isoisänsä Ilmon kanssa. Ilmo kaatuu kotonaan eikä tunnista Alttia tämän palatessa kotiin. Ilmolla epäillään alkavaa muistihäiriötä, mutta testitulokset eivät riitä diagnoosiin, ja Altti on pakotettu toimimaan vaarinsa

omaishoitajana. Samalla Altti menettää tärkeän tulonlähteensä apteekin reseptilääkepalvelun lähettinä. Hän yrittää periä kauan sitten antamaansa lainaa takaisin Petteri-veljeltään, mutta epäonnistuu ja päättää varastaa rahat takaisin. Yritys johtaa kuitenkin Petterin huumeviljelmän paljastumiseen, ja Altin haltuun päätyy kaapillinen korkealaatuista kannabista.

Rundi kuvaa nykyajan elämää pääasiassa parikymppisten helsinkiläisten näkökulmasta. Sarjan tempo on hektinen, ja siinä on mustaa huumoria, joka syntyy häikäilemättömistä hahmoista ja yhä epäonnisemmista tilanteista, joihin he ajautuvat. Halusin kirjoittaa kaupunkikeskeisen sarjan, jossa sukupolvet ja -puolet, vähemmistöt, yhteiskuntaluokat ja liikennevälineet törmäävät. Päähenkilöt edustavat väliinputoajia, jopa syrjäytyneitä. He eivät kuitenkaan ole passiivisia uhreja, vaan jaksavat yrittää.

Tarina sijoittuu Helsinkiin, pääosin itäiseen kantakaupunkiin. Pilottijakso esittelee värikään, kiireisen ja monikulttuurisen Helsingin, joka ei koskaan nuku. Likaisen Helsingin, jossa huumeita viljellään jääkaapeissa ja levitetään pyörän selästä. Maailma ei ole kaukana todellisesta Helsingistä: se pyrkii kuvaamaan kaupunkia pääosin realistisesti ja maantieteellisen uskollisesti, vaikka monet tapahtumapaikkoina toimivat tilat ovat fiktiivisiä. Pilottijakson keskeisiä tapahtumapaikkoja Altin pieni ja nuhjuinen asunto Kalliossa, Altin ystävän Hanin hieno jugend-kaksio, Petteri-veljen vuokra-asunto, vilkas terveyskeskus ja lähettipalvelua käyttävä kalliolainen, päähenkilön ex-tyttöystävän äidin pyörittämä apteekki.

5.2 Näkökulmia Rundin Helsinkiin

Rundin maailma rajautuu pitkälti Helsingin vilkkaampiin osiin. Moni keskeisistä tapahtumapaikoista sijaitsee Kalliossa. Sarja hyödyntää itäisen kantakaupungin rappiollista mainetta hieman kuin luvussa 4.3. käsitellyt rikossarjat. Rappio ei pilotissani merkitse niinkään sitä, että paheellisuus olisi keskittynyt alueelle – *Rundin* Kallio ei ole täynnä hierontapaikoiksi naamioituneita bordelleja ja palkkatappajia, mutta alue näyttäytyy kuitenkin sosiaalisten ongelmien keskuksena. Ongelmat näkyvät terveyskeskukseen jonnottavissa päihdeongelmaisissa, kaupungin vuokratalossa asuvassa velkaantuneessa veljessä tai apteekissa, jonka hienostunut ilme on ristiriidassa epämääräisen asiakaskunnan kanssa. Kallion visuaalinen identiteetti tulee pilotista vielä heikosti ilmi; sitä voisi selventää maamerkeillä, todellisten liiketilojen tai maantieteellisten paikkojen tuomi-

sella käsikirjoitukseen tai vaikka edellä käsitellyistä rikossarjoista tutuilla hieronta-paikoilla.

Pilotin dokumentaarisuus ei perustu yksittäisiin tapahtumiin, vaan laajempiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, kuten vanhustenhoidon huonoon tilaan, nuorten aikuisten työttömyyteen ja pätkätyöläisyyteen, vuokrien räjähdysmäiseen nousuun pääkaupunkiseudulla ja suorituskeskeisyyden lisääntymiseen. Sarja muistuttaa siinä mielessä enemmän luvussa 4.1 käsiteltyä *Mogadishu Avenuetta* kuin *Kylmäverisesti sinun* -sarjaa. Toisaalta *Kylmäverisesti sinun* selittää rikosten motivaatiota yhteiskunnan epäkohdilla, ja tämä tapahtuu myös *Rundissa*. On syytä pohtia, tulisiko *Rundista* dokumentaarisesti mielenkiintoisempi, jos mukana olisi näiden laajojen ilmiöiden lisäksi spesifisempiä, mediasta tunnistettavia ja tarinaan nivoutuvia tapahtumia.

Jos *Rundia* peilaa luvussa 4.2 käsiteltyihin sarjoihin, pilotti muistuttaa enemmän *Kimmoa* kuin *Helsingin herraa* siinä, että päähenkilö on Helsingissä kotonaan. Hän tuntee sen fyysisen ympäristön jossa liikkuu. Pilotissa tapahtuvat käänteet eivät sysää päähenkilöä fyysisesti toiseen paikkaan, vaan rikolliseen maailmaan, jossa hän on kieltämättä ulkopuolinen. Alttiin kömpelöt yritykset pelastaa taloustilanteensa luovat koomisen kala kuivalla maalla -asetelman. Altti ei silti ole niin ulalla kuin *Helsingin herran* Markku, joka on aluksi kuin vieraassa kulttuurissa. Sarjoja yhdistävät muualle – molemmilla vieläpä Pohjanmaalle – juontuvat juuret. *Rundi* ei kuitenkaan kerro niinkään juurettomien kohtaamisesta kaupungissa kuin pyrkimyksestä juurten palauttamiseen. Isä, johon päähenkilöllä ei sarjan alussa ole edes puheyhteyttä, ja isoisä, joka tilansa johdosta on etäällä kaikesta, joutuvat lopulta kohtaamaan toisensa.

6 Yhteenveto

Kaupungilla on monet kasvot. Tässä työssä olen valinnut kolme tapaa hahmottaa kaupunkia audiovisuaalisessa kulttuurissa. Dokumentaarisuus, kohtaamiset ja rappio ovat näkökulmia, jotka nousivat aineistossani esiin. Muita näkökulmia voisivat olla esimerkiksi kaupunki anonyymiuden tarjoajana, utopiana tai keinotekoisuuden ilmentäjänä. *Helsingin herran* Markulle kaupunki tarjoaa paitsi kohtaamisen vieraasta maailmasta tulevan naisen kanssa, myös mahdollisuuden aloittaa alusta anonyymiyden turvin. Valitsemistani näkökulmistakin löytyisi paljon sellaista, jota tämän työn rajoissa ei ole mahdollista käsitellä.

Miten käsittelemäni draamasarjat toivat urbaania maailmaa kerronnan osaksi? *Kimmossa* Helsinki toimi romanttisen kohtaamisen näyttämönä ja tarjosi edellytyksen koomisille seikkailuille. *Helsingin herran* kaupungilla oli samantyyppinen rooli, mutta päähenkilöiden välistä eroa korostettiin kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelulla.

Alamaailmassa luotiin rikos- ja noir -genreille tyypillinen maailma sijoittamalla kohtauksia Helsingin pahamaineisempiin osiin. Helsinki yhdistyi *Alamaailmassa* Tukholmaan ja Pietariin ja loi näin mielikuvan kaupungista osana kansainvälistä alamaailmaa. Kaupunki oli muutokseen (globalisaatio) ja vieraaseen (huumeet ja ulkomaalainen rikollisuus) kohdistuvien pelkojen lähde.

Toinen rikossarja *Kylmäverisesti sinun* mallinsi todellisia, uutisista tuttuja rikoksia. Yksittäiset väkivallanteot perusteltiin niiden tekijöiden näkökulmilla ja linkitettiin sosiaaliin, myös olemassa oleviin ongelmiin. *Mogadishu Avenuessa* keskityttiin rajattuun Helsingin lähiöön eli Vuosaaren Meri-Rastilaan. Tarinan lähtökohdat toimivat kuitenkin allegoriana koko Suomelle.

Dokumentaarisen kaupungin (*Mogadishu Avenue* ja *Kylmäverisesti sinun*) ja rappiokaupungin (*Alamaailma*) sarjat liittivät yhteiskunnallisen todellisuuden selvimmin osaksi kerrontaa. Todellisessa Helsingissä tapahtunut muutos (maahanmuutto, voittojen maksimoiminen kiinteistöalalla tai globalisaation vaikutukset rikollisuuteen) toimi niissä kehyksenä tarinalle. *Mogadishu Avenuessa* muutos toimi alkusysäyksenä tarinalle, mutta se myös supisti laaja-alaisen ilmiön maantieteellisesti pienelle alueelle. Robert McKee ja uusklassismin puolestapuhujat olisivat todennäköisesti ylpeitä siitä, että sarja esittää suuria asioita rajatulla paletilla.

Kimmo ja *Helsingin herra* ovat eittämättä Helsinki-keskeisiä, mutta niiden kerronta ei riipu yhtä vahvasti todellisista tapahtumista. Dokumentaarisuuden puuttuminen ei välttämättä tarkoita, että *Kimmo* ja *Helsingin herra* olisivat huonompia tai pinnallisempia sarjoja – niiden tarina on vain etäämmällä todellisesta kaupungista. Helsinki on niissä erilaisten maailmojen törmäyspaikka. *Kimmossa* stadilaisuus törmää esikaupunkilaisuuden kanssa. *Helsingin herrassa* kaupunki törmää maaseudun kanssa.

Löytämäni näkökulmat rikastivat näiden fiktiosarjojen kerrontaa. Kaupungin hyödyntämisen tavat tuntuivat liittyvän genreen: Yhteiskunnalliset ongelmat, todellisuuteen kyt-

keytyvät tapahtumat, pelot ja dystopiat näkyivät selvästi rikossarjoissa. Draamassa ja komediassa keskityttiin erilaisiin maailmoihin ja ihmiskohtaloihin, jotka kohtasivat kaupungissa. Mikään ei kuitenkaan estä käsikirjoittajaa käyttämästä kaikkia edellä mainittuja tapoja – etenkin, kun kyse on fiktiosarjan kaltaisesta pitkämuotoisesta kerronnasta, joka antaa tilaa mitä erilaisempien teemojen käsittelyyn.

Lähteet

Aho, Juhani 1882. Helsinkiin. [verkkodokumentti]. Porvoo: Werner Söderström. Saatavuus http://www.finlit.fi/kirjasto/digi/digi/kirjallisuus/aho-helsinkiin/ahoj_helsinkiin.pdf. Luettu 7.5.2014.

Ahola, Merituuli 2006. Nykyajan naapurilähiö. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 4.11.2006. Saatavuus <http://www.hs.fi/paivanlehti/arkisto/Nykyajan+Naapuril%C3%A4hi%C3%B6/aaHS20061104S11VS05yv0>. Luettu 25.4.2014.

Ainiala, Terhi 2003. Helsingin Bronks ja Monaco. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 4.2.2003. Saatavuus <http://www.hs.fi/paivanlehti/arkisto/Helsingin+Bronks+ja+Monaco/aaHS20030204S11KU01ygj>. Luettu 25.4.2014.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2004. Film Art: An Introduction. Seitsemäs painos. Boston: McGraw Hill.

Casey, Edward S. 2009. Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World. Studies in Continental Thought. Toinen, uudistettu painos. Bloomington: Indiana University Press.

Edward S. Casey [verkkodokumentti]. Saatavuus <http://edwardscasey.com/>. Luettu 25.4.2014.

Field, Syd 2003. The Definitive Guide to Screenwriting. Lontoo: Ebury Press.

Gorfinkel, Elena 2011. Tales of Times Square: Sexploitation's Secret History of Place. Teoksessa Rhodes, John David & Gorfinkel, Elena (toim.) 2011. Taking Place: Location and the Moving Image. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Heiskanen, Outi & Santakari, Minna 2004. Asuuko neiti Töölössä? Elämä elokuvien Helsingissä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Internet Shakespeare Editions. The "Unities" [verkkodokumentti]. Päivitetty 4.1.2011. Saatavuus <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/drama/classical%20drama/unities.html>. Luettu 25.4.2014.

Macek, Steve 2006. Urban Nightmares: The Media, the Right and the Moral Panic over the City. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McKee, Robert 1997. Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. Ensimmäinen painos. New York: ReganBooks.

Noodin materiaali- ja tehtäväpankki 2010. Aristoteelinen dramaturgia [verkkodokumentti]. Päivitetty 27.2.2011. Saatavuus <http://oppimateriaali.wikidot.com/aristoteelinen-dramaturgia>. Luettu 25.4.2014.

Petfilms. Kylmäverisesti sinun [verkkodokumentti]. Saatavuus <http://www.petfilms.fi/index.php/kylmaverisesti-sinun/>. Luettu 25.4.2014.

Prakash, Gyan 2011. Introduction: Imagining the Modern City, Darkly. Teoksessa Prakash, Gyan (toim.) 2011. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press

Rhodes, John David & Gorfinkel, Elena (toim.) 2011. *Taking Place: Location and the Moving Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rosma, Juha 1984. Johdatus elokuvadramaturgiaan. Teoksessa Rosma, Juha & al. 1984. *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Sanmark, Krister 2007. Itä-Helsinki on mainettaan parempi. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 20.3.2007. Saatavuus <http://www.hs.fi/paivanlehti/arkisto/It%C3%A4-Helsinki+on+mainettaan+parempi/aaHS20070320SI1MP024tr>. Luettu 25.4.2014.

Shiel, Mark 2010. *A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On- and Offscreen*. Teoksessa Prakash, Gyan (toim.) 2011. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press.

Snellman, Saska 2006. Jari Tervo: Ottakaa, hyvät maahanmuuttajat, kynä käteen. Helsingin Sanomat [verkkolehti]. 1.12.2006. Saatavuus <http://www.hs.fi/paivanlehti/arkisto/Jari+Tervo+Ottakaa+hyv%C3%A4t+maahanmuuttajat+kyn%C3%A4+k%C3%A4teen/aaHS20061201SI1KU01h1i>. Luettu 25.4.2014.

Tani, Sirpa 1995. *Kaupunki Taikapeilissä. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat -- maantieteellisiä tulkintoja*. Akateeminen väitöskirja. Helsingin yliopiston maantieteen laitos. Helsinki: Helsingin kaupunki, Tietokeskus.

Wikipedia. Setting (narrative) [verkkodokumentti]. Päivitetty 23.4.2014. Saatavuus [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Setting_\(narrative\)&oldid=606888660](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Setting_(narrative)&oldid=606888660). Luettu 25.4.2014.

Wolfe, Charles 2011. *From Venice to the Valley: California Slapstick and the Keaton Comedy Short*. Teoksessa Rhodes, John David & Gorfinkel, Elena (toim.) 2011. *Taking Place: Location and the Moving Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Televisiosarjat

Alamaailma-trilogia: Vanki. 2010. Käsik. Marko Leino. Ohj. Minna Virtanen. Suomi: Vertigo Production. 50 min.

Helsingin herra. 2012. Käsik. Mikko Pöllä, Laura Suhonen, Markus Mäkelä. Ohj. Aleks Mäkelä & Anders Engström. Suomi: Moskito Television. 42-51 min.

Kimmo. 2012. Käsik. Tommi Liski & Petja Peltomaa. Ohj. Teppo Airaksinen. Suomi: Yellow Film & TV. 25 min.

Kylmäverisesti sinun. 2000-2005. Käsik. Veli-Pekka Hänninen, Pasi Lampela, Harri Virtanen, Pekka Lehtosaari. Ohj. Minna Virtanen, Claes Olsson, Peter Lindholm, Aleks Mäkelä. Suomi: PetFilms / Solar Films. 45-50 min.

Mogadishu Avenue. 2006. Käsik. Jari Tervo. Suomi: Tuotanto Oy Säihky. 45 min.

Raid. 2000. Käsik. Harri Nykänen & Tapio Piirainen. Ohj. Tapio Piirainen. Suomi: Yleisradio. 40 min.