



Katri Järvelä

## Epäpidettävä naisprotagonisti

Naisprotagonistin vapautuminen moraalioppaan kahleista

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

28.04.2024

## Tiivistelmä

Tekijä(t):	Katri Järvelä
Otsikko:	Epäpidettävä naisprotagonisti – Epäpidettävän naisprotagonistin vapautuminen moraalioppaan kahleista
Sivumäärä:	41 sivua
Aika:	28.4.2024
Tutkinto:	Medianomi (AMK)
Tutkinto-ohjelma:	Elokuva ja televisio
Pääaine:	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja(t):	Lehtori Vilja Roihu

---

Opinnäytetyön aihe on epäpidettävä naisprotagonisti. Opinnäytetyössä tutkittiin, millaisia epäpidettävät naisprotagonistit ovat, millainen on epäpidettävän naisprotagonistin merkitys nykyelokuviissa ja -televisiosarjoissa ja miten epäpidettävät naisprotagonistit ovat saavuttaneet nykyisen asemansa.

Opinnäytetyön teoreettinen viitekehys koostui aihetta koskevasta kirjallisuudesta, tieteellisistä tutkimuksista ja artikkeleista. Lisäksi tutkimuksessa analysoitiin epäpidettävää naisprotagonistia käsikirjoittamisen näkökulmasta elokuva- ja televisiosarja esimerkkien kautta historian konteksti huomioiden. Tämän opinnäytetyön tutkimus on laadullista ja sen menetelminä käytettiin havainnointia sekä analyysiä.

Opinnäytetyön johtopäätösten mukaan epäpidettävät naisprotagonistit ovat tärkeitä monitahoisen naiskuvan kannalta. Tutkielmassa kuitenkin todetaan, että naisrepresentaatioissa on edelleen merkittäviä tasa-arvo-ongelmia, joihin elokuvan ja televisiosarjan tekijöiden on syytä kiinnittää huomiota.

Asiasanat: käsikirjoittaminen, protagonisti, henkilöahmo, epäpidettävä, naisahmo

---

Opinnäytetyön alkuperä on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

## Abstract

Author(s): Katri Järvelä  
Title: Unlikeable female protagonist: the liberation of the female protagonist from the role of moral guide.  
Number of Pages: 41 pages  
Date: 28 April 2024

Degree: Bachelor of Culture and Arts  
Degree Programme: Film and Television  
Major: Screenwriting  
Instructor(s): Vilja Rohu, Senior Lecturer

---

The subject of the thesis is the unlikeable female protagonist. The thesis examines the characteristics of unlikeable female characters, and their significance in films and television series, and how they have attained their current position.

The theoretical framework of the thesis consisted of literature, scientific studies, and articles on the subject. Additionally, the study analyzed the unlikeable female protagonists from the perspective of scriptwriting, considering examples from film and television series within the context of history. This thesis' research is qualitative, utilizing observation and analysis as its methods.

The thesis' findings indicate that unlikeable female protagonists are important for a complex, multilayered portrayal of women. However, the study also acknowledges the persistent and significant gender equality issues in female representation which the industry professionals should pay attention to.

Keywords: screenwriting, protagonist, character, unlikeable, female character

---

This thesis has been checked using Turnitin Originality Check service.

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Keskeisten käsitteiden määrittely	3
2.1	Henkilöhahmo	3
2.2	Protagonisti	4
2.3	Antisankari	7
2.4	Hahmotrooppi	8
3	Epäpidettävä naisprotagonisti	9
4	Epäpidettävien naisprotagonistien esiinmarssi	13
4.1	Epäpidettävät naisprotagonistien historia moraalikäsitteiden ja taloussuhdanteiden valossa	13
4.1.1	Pre-Haysin koodisto 1910–1934	14
4.1.2	Haysin koodisto 1934–1968	16
4.1.3	Post-Haysin koodisto	19
4.1.4	Nykyhetki	22
4.2	Naisprotagonistit numeroina 2000-luvun elokuvissa	23
5	Hahmoanalyysit	27
5.1	Camille Preaker, Sharp Objects	27
5.2	Claudia Adomatis, Tavoittamaton	32
6	Pohdintaa	34
	Lähteet	37

# 1 Johdanto

Tämän opinnäytetyön keskiössä on *epäpidettävä naisprotagonisti* (kirjoittajan suomennos. Engl. *unlikeable female protagonist*). Tutkin aihetta pohtimalla seuraavia tutkimuskysymyksiä: mikä on epäpidettävä naisprotagonisti, millainen on epäpidettävän naisprotagonistin merkitys nykyelokuviissa ja -televisiosarjoissa ja miten epäpidettävät naisprotagonistit ovat saavuttaneet nykyisen asemansa? Tutkin kysymyksiä käsikirjoittajan näkökulmasta ja pyrin tuomaan esiin, minkä vuoksi epäpidettävät naisprotagonistit ovat tärkeitä monitahoisen naiskuvan edistäjiä. Pohdin opinnäytetyön osana toteuttamani teososan, Tavoittamaton-nimisen lyhytelokuvan, kautta kuinka lähestyin epäpidettävän naisprotagonistin kirjoittamista käytännössä ja kuinka siinä mielestäni onnistuin.

Käytän opinnäytetyössäni käännöstä *epäpidettävä* englanninkielisestä termistä *unlikeable*, sillä Suomessa termille ei ole vakiintunutta käännösmuotoa. Löysin vain yhden aiemman, vuonna 2021 Sanni Mansikka-ahon ja Saara Sundelinin kirjoittaman opinnäytetyön samasta aiheesta, jossa käytettiin käännöstä *epäsovinnainen*. Cambridgen sanakirjan määrittelee sanan epäpidettävä (*unlikeable*) seuraavasti: “an unlikeable person is not pleasant or easy to like”. Suomennettuna lause tarkoittaa, että epäpidettävä henkilö ei ole miellyttävä tai hänestä ei ole helppo pitää. Sanan epäsovinnainen (*unconventional*) määritelmä Cambridgen sanakirjan mukaan taas on “different from what is usual or from the way most people do things”. Suomennettuna tämä tarkoittaa sitä, että epäsovinnainen ihminen on tavallisesta poikkeava tai tekee asioita eri tavoin kuin muut. Mielestäni molemmat määritelmät kuvailevat epäpidettävää hahmoa, mutta epäsovinnaisuuden määritelmästä haastavan tekee se, että ihmisten käsitykset siitä, mikä on normaalia poikkeavat merkittävästi toisistaan esimerkiksi arvokysymysten tai uskomusten vuoksi. Pelkästään normaalista poikkeavuus ei vielä tee hahmosta epäpidettävää. Kun taas määritelmä, että hahmosta voi olla vaikea pitää, on mielestäni epäpidettävän hahmon ytimessä.

Tutkin ja havainnoin aihetta monesta eri näkökulmasta. Opinnäytetyön teoreettinen viitekehys koostuu kirjallisuudesta, artikkeleista sekä elokuvista ja tv-sarjoista, jotka käsittelevät käsikirjoittamista, epäpidettävää hahmoa ja hahmon kirjoittamista, elokuvan historiaa, moraalikäsitteitä ja naisten asemaa eri vuosikymmeninä. Aloitan tutkimuksen avaamalla aihepiiriin keskeisiä käsitteitä ja syventämällä, mitkä ominaisuudet tekevät protagonistista nimenomaan epäpidettävän ja mitä epäpidettävyys ylipäätään merkitsee. Tuon esiin, miksi negatiivisävytteisestä etuliitteestään huolimatta tämä hahmotrooppi on itse asiassa monitahoistanut ja laajentanut viihteessä näkemäämme naiskuvaa ja miten epäpidettävän naisprotagonistin avulla on mahdollisuus vaikuttaa vallalla oleviin asenteisiin nyt ja tulevaisuudessa.

Tämän opinnäytetyön tutkimus on laadullista ja sen menetelminä käytettiin havainnointia sekä analyysiä. Aluksi avaan aihepiiriin keskeisiä käsitteitä ja tutkin epäpidettävää naisprotagonistia käsikirjoitusteorioiden avulla. Esitellessäni naisrepresentaation nykytilaa ja kehitystä viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana hyödynnän kvantitatiivisia tutkimuksia aiheesta.

Käyn läpi epäpidettävien naishahmojen syntyä elokuvahistorian ja taloudellisten aikojen valossa selvittääkseni, miksi erityisesti naishahmot ovat olleet vahva moraalikäsitteiden peili. Tutkin myös, kuinka vahvasti moraalikoodisto ja käytösäännöt ovat vaikuttaneet näkemäämme naisrepresentaatioon. Kyseisessä luvussa tuon esiin sitä, miksi on tärkeää kiinnittää huomiota siihen, millaista naiskuvaa luomme elokuvissa ja televisiossa.

Koska naisrepresentaation käsite on laaja, on siitä vaikea puhua ilman, että kehystäisin tutkimusta katsauksella siitä, kuinka paljon kuluttamamme viihde ylipäätään sisältää naishahmoja. Tämän vuoksi luvussa "Naisprotagonistit numeroina 2000-luvulla" esittelen lähimenneisyyden ja nykyhetken tilannetta tilastojen avulla. Lopuksi havainnoin hahmoanalyysien muodossa tunnetun tv-sarjan protagonistia sekä oman teokseni kautta naishahmon kirjoittamista teoriassa.

## 2 Keskeisten käsitteiden määrittely

### 2.1 Henkilöhahmo

*Henkilöhahmot* ovat tarinankerronnan ydin, joiden avulla käsikirjoittaja kuljettaa juonilinjoja eteenpäin sitoen katsojan tarinaan. Elokuviissa ja tv-sarjoissa on usein monia henkilöhahmoja, joilla voidaan katsoa olevan erilaisia tehtäviä tarinankerronnan kannalta. Tarinan keskiössä on *protagonisti* eli päähenkilö, jonka näkökulmasta tarina kerrotaan (Myers 2022, 3–5). Muut henkilöhahmot ovat liitoksissa protagonistin tarinaan, usein joko auttamassa tätä matkallaan tai vastakohtaisesti estämässä sitä. Käsittelen tulevissa luvuissa vielä tarkemmin protagonistia, kuin myös muita henkilöhahmotyyppejä avatakseni tutkimuskysymyksiäni ”millainen on *epäpidettävä naisprotagonisti*”.

Tarinan keskiössä on yleensä jokin niin sanottu merkityksellinen tai liikkeellepaneva tapahtuma (engl. inciting incident), joka laittaa tarinan liikkeelle. Yleensä tämä liikkeellepaneva tapahtuma vaikuttaa erityisesti tarinan protagonistiin, mutta hänen kauttaan välillisesti myös muihin henkilöhahmoihin. Henkilöhahmot reagoivat tapahtumaan ja läpi käsikirjoituksen toimivat niin, että etenevät kohti tavoitettaan tai haluaan joko päästen siihen tai ei. Kuitenkin henkilökaaret pyritään rakentamaan niin, että useimmiten matkan aikana henkilöhahmot, varsinkin tarinan protagonistit, löytävät todellisen sisäisen tarpeensa. (McKee 1997, 181–207.) Käsittelen henkilöhahmojen halua ja tarvetta enemmän luvussa ”Protagonisti”.

Koska audiovisuaalinen muoto kertoo tarinaa kuvien kautta, on sen tarinankerronnan erityisenä muotona hahmojen toiminta tai vapaasti suomennettuna käyttäytyminen (engl. behavior). Tämän vuoksi henkilöhahmojen tekemät toiminnot ja draamalliset päätökset ajavat tarinaa eteenpäin. Erityisesti paineen alaisena tehdyt päätökset paljastavat meille henkilöhahmon todellisen luonteen. (Field 2005, 55–58.) Tarinat koostuvat siis henkilöhahmoista ja heidän juonilinjoistaan, joita useimmiten kutsutaan *henkilöhahmojen kaariksi* (engl. character arc) (Myers 2022, 19–20). Käsikirjoitusluennoitsija Robert McKee (1997, 100) kuvaillee tarinan ja henkilöhahmojen suhdetta niin, että ilman henkilöhahmoja ei voi

olla juonta eikä ilman juonta voi olla henkilöhahmoja, vaan ne ovat toisiaan synnyttäviä tarinankerronnan elementtejä.

Vaikka henkilöhahmoissa on usein paljon samaistumispintaa katsojille, ei hahmoilla usein ole mitään tekemistä oikeiden ihmisten kanssa, vaan ne ovat aina tarkoituksenmukaisesti rakennettuja ihmisyyden metaforia, jotka palvelevat kerrottavaa tarinaa. Käsikirjoittajien haastavimpiin tehtäviin kuuluukin luoda henkilöhahmoille tarinaa edistävät selkeät päämäärät ja näkökulmat, jotka risteävät toisten hahmojen kanssa luoden ristiriitoja eli konflikteja. Hahmolla voi olla kirjoitettuna sekä sisäisiä että ulkoisia ristiriitoja, mutta tärkeintä on kuitenkin se, että henkilöhahmot käyvät läpi muutoksen tai ajavat muut hahmot sitä kohti. (Myers 2022, 20–28.) Kuten tarinallakin, myös hahmojen kaarilla tulee olla lähtökohta, draamallinen tarve johonkin ja lopulta tämän tarpeen tavoittelun aiheuttama muutos (McKee 1997, 49–50).

Syd Field (2005, 46) sanoo, että hahmot ovat käsikirjoituksen perusta, sydän ja sielu. Ennen kuin paperille voi panna sanaakaan, kirjoittajan täytyy tuntea heidät läpikotaisin.

## 2.2 Protagonisti

Tarinassa on aina *protagonisti* eli päähenkilö. Päähenkilö on tyypillisesti elokuvan keskeinen henkilö, jonka *matka* (engl. journey) määrittää tarinan suunnan ja kerronnallisen tyylin ja jonka kokema muutos, *metamorfoosi*, on merkittävä. Protagonisti voi olla kuka tahansa, jolle voidaan luoda vapaa tahto, sekä kyky haluta ja toimia ja kärsiä näiden seurauksista. Ennen kaikkea protagonistin on enimmäkseen omatahtoinen ja kulkee omaan suuntaansa muiden hahmojen joko auttaessa tai estäessä häntä matkallaan. Mielikuvallisesti voidaan ajatella, että protagonistin matka muodostaa kerrottavan tarinan juonen selkärangan. (Myers 2022, 3–19.)

Kun tarinan muut hahmot voivat olla hellittämättömiä tai jopa jokseenkin joustamattomia, protagonistin täytyy matkansa aikana haluta jotakin niin vahvasti, että



on valmis suureen muutokseen halunsa aiheuttamien toimien seurauksena. Ilman näitä piirteitä päähenkilössä tarina ei etene – tai voisin jopa väittää, että ilman näitä ominaisuuksia tarinaa ei käytännössä ole. Kuten opimme; hahmot luovat juonta ja juoni hahmoja.

Päähenkilön on hyvä olla empaattinen, mutta hänen ei ole pakko olla sympaattinen. Empatia tässä kontekstissa tarkoittaa yksinkertaistettuna sitä, että päähenkilöllä on joitain tunnistettavia inhimillisiä piirteitä, joihin katsoja voi samaistua ja jotka saavat katsojan päähenkilön puolelle. Tämä huolimatta siitä, että hän saattaa tehdä epämiellyttäviä tekoja tai olla muuten hahmona epäsovinainen, tai jopa jollain tapaa epäpidettävä. (McKee 1997, 141.) Protagonistin empaattiset piirteet ovat tärkeä linkki ja liima katsojan ja tarinan välillä, sillä jos yleisö ei välitä tarinan protagonistista, yleensä se tarkoittaa myös sitä, että katsojille ei muodostu tarvittavaa sidettä itse tarinaan.

Protagonistin tarinaa käsikirjoittamisen näkökulmasta määrittävät hyvin pitkälle protagonistille määritetty juonellinen tehtävä (engl. external goal tai objective), hänen halunsa (engl. want) ja tiedostamaton, todellinen tarpeensa (engl. need) (Myers 2022, 20; McKee 1997, 194–197). Yleensä tarinan liikkeellepanevan tapahtuman jälkeen protagonistin kulkee kohti haluaan ja taistelee sen puolesta voimakkaastikin. Mitä enemmän tarinan liikkeellepanevaan tapahtumaan asetetaan vastavoimia eli *antagonistisia* voimia protagonistin ja hänen halunsa tielle, sitä monikerroksisempi tarinasta tulee. Kun protagonistin etenee kohti haluaansa, hän yleensä joutuu kohtaamaan matkalla vastoinkäymisiä ja pahimman pelkonsa, jotka pakottavat hänet kohtaamaan todellisen tarpeensa. (McKee 1997, 317–333.)

Käsikirjoittajan on tärkeää pohtia läpi käsikirjoituksen protagonistin halun ja tarpeen suhdetta niin, että protagonistin hahmon kaari pysyy eheänä ja mielenkiintoisena. Käsikirjoittamisen teknisestä näkökulmasta halu ja tarve on hyvä asettaa mahdollisimman kauaksi toisistaan.

Tarinan keskivaihe (engl. midpoint) tunnetaan myös kuvaavalla nimellä ”*point of no return*” eli kohta, jonka jälkeen ei voi enää kääntyä takaisin. Tässä keskivaiheen kohdassa protagonistista kohtaa pisteen, joka karrikoidusti sanoen ohjaa häntä kohti pelastusta tai tuhoa ja saa hänessä aikaan suuren muutoksen. (Yorke 2013, 58–60). Usein keskivaihe tarinassa onkin, ehkäpä ovelasti katsojilta piilotetusti, päähenkilön *totuuden kohtaaminen*.

Totuuden kohtaamisesta, ja sen aiheuttamasta muutoksesta voidaan päätellä, että keskivaiheen jälkeen protagonistista usein aloittaa matkansa kohti tavoitetaan. Hän on saattanut tulla tietoisiksi todellisesta tarpeestaan vaikkei olisi välttämättä vielä päästänyt irti halustaan. Toisen näytöksen loppupuolella protagonistista kohtaa tarinassa pahimman hetkensä (engl. worst point), jossa hän usein menettää kaiken toivon; kutsukaamme tätä vaikkapa *kohtalon hetkeksi* (kirjoittajan suomennos. Engl. dark night of the soul) (Snyder 2007, 13–14).

Kohtalon hetki paljastaa protagonistin pahimmat pelot, eli heikkoudet, ja asettaa hänet kohtaamaan ne jättäen protagonistin erittäin haavoittuvaan asemaan. Käsikirjoittajan kannattaakin rakentaa protagonistin kohtalon hetki niin, että henkilöhahmon todellinen tarve on vaarassa, sillä tämän avulla saa rakennettua suuren jännitteen hänen suurimman pelkonsa paljastamiseen. Kohtalon hetki pitää tietenkin suhteuttaa genreen ja tarinaan. Vaikka käsite kantaakin erittäin dramaattista nimeä, voivat komedian, draaman tai esimerkiksi kauhun kohtalon hetket olla todella erilaisia.

Mikäli protagonistista saa haluamansa, mutta ei kohtaa tai saa täytettyä todellista tarvettaan, voidaan mielestäni tarina ja protagonistin kohtalo mieltää tragediaksi. Tässä tapauksessa katsojalle tulee esitellä se, mitä protagonistin todella kannattaisi tavoitella matkallaan. Useimmiten tarinoissa protagonistista kuitenkin luopuu halustaan kulkeakseen kohti todellista tarvettaan. Tämä ei tietenkään välttämättä aina tarkoita onnellista loppua protagonistille, vaan hänen todellinen tarpeensa voi tarkoittaa myös monessa mielessä luopumista ja häviötä.

Protagonisti voi siis olla lähtökohdiltaan, asenteeltaan, luonteeltaan tai asemaltaan minkäläinen vain, mutta on tärkeää luoda hänelle sympaattisia piirteitä ja pitää huolta siitä, että hänen dramaattinen halunsa ja todellinen tarpeensa ovat tarpeeksi kaukana toisistaan. Näin hahmo voi matkallaan kokea merkittävän metamorfoosin.

## 2.3 Antisankari

Perinteisesti, tarinankerronnan historiassa, protagonistit ovat usein olleet niin sanotusti sankarihahmojen arkkityyppejä eli moraalisesti oikein toimivia, rohkeudella ja epäitsekkäillä syillä pahaa vastaan taistelevia hahmoja, jotka kohtaavat pelkonsa suojellakseen muita (Field 2005, 160–161). Olemme kuitenkin aikojen saatossa oppineet lukemaan sankarihahmoja, ja usein heidän kaarensa saattavat tuntua ennalta-arvattavilta, jopa hieman vanhanaikaisilta. Antisankarit, kuten jo nimestäkin voi päätellä, ovat sankarihahmojen vastakohtia.

Antisankarihahmot voivat toimia moraalittomasti, olla pelokkaita, yrittää vältellä vastuuta viimeiseen saakka tai olla hyvin kyynisiä. Antisankarit saattavat myös hyvin usein olla yhteiskunnan hylkimiä tai itse pyrkiä siitä eroon (Heckmann 2023). Toisin sanoen heillä saattaa olla paljonkin piirteitä, jotka perinteisesti mielletään vihollisten tai ”pahisten” (engl. villains) piirteiksi (Jenkins 2021). Tarkoituksenmukaisesti käytin tässä yhteydessä sanoja vihollinen ja pahis enkä *antagonisti*. Antagonisti, kuten jo mainitsin, tarkoittaa vastavoimaa, ja tarinan sisällä antagonistisena vastavoimana voivat toimia niin ”pahishahmot” kuin myös esimerkiksi henkilöahmon sisäinen ristiriita.

Kuten sankaritkin, antisankarit usein ovat lopulta tarinan sankareita huolimatta heidän huonoista tai epäpidettävistä piirteistään (Jenkins 2021). Antisankareiden läpikäymä metamorfoosi on usein liitoksissa heidän omiin sisäisiin ristiriitoihinsa, joista kumpuaa pelokkuus, itsekkyyys tai kyvyttömyys (Hackmann 2023). Tarinan aikana epäpidettävät piirteet ja moraalittomaksi mielletävä käytös saatetaan selittää avaamalla hahmon taustatarinaa (engl. backstory tai cha-

racter biography). Usein taustatarinassa on jokin tapahtuma, joka on peruuttamattomasti muokannut antisankarihahmon moraalialia ja (tai) kuvaa maailmasta. (Hackmann 2023.) Juuri näiden kompleksisten taustatarinoiden vuoksi antisankarit voivat tuntua jossain määrin enemmän inhimillisiltä hahmoilta kuin perinteiset sankarihahmot. Katsojina saatamme tuntea *empatiaa* heitä kohtaan – ainakin aluksi.

Käsikirjoittaessa antisankaria on tärkeää muistaa, että vaikka emme aina hyväksyisi antisankarin tekoja, katsojan tulee kuitenkin pystyä ymmärtämään, *miksi* hän toimii tietyllä tavalla, eli hahmon motiivien tulee olla selkeitä. Epäpidettävien attribuuttiensa vuoksi antisankarit ovat arvaamattomampia, mutta näin ollen myös hahmoina monitahoisempia. Usein antisankareihin voi olla jopa helpompi samaistua kuin perinteisempiin sankarihahmoihin, sillä kukapa aina olisi rohkea ja toimissaan täysin pyyteetön?

## 2.4 Hahmotrooppi

Cambridgen sanakirjan antaa sanalle trooppi (engl. trope) kuvauksen “something such as an idea, phrase, or image that is often used in a particular artist's work, in a particular type of art, in the media, etc”. Suomeksi tämä tarkoittaa sitä, että jotain ideaa, lausetta tai vaikkapa kuvaa käytetään toistuvasti tietyn taiteilijan työssä tai tietyntyyppisessä taiteessa tai mediassa.

Troopilla voidaan siis tarkoittaa esimerkiksi toistuvaa ja tunnistettavaa teemaa, motiivia tai konventiota kirjallisuudessa, taiteessa, elokuvissa tai muissa medioissa. Trooppi voi olla toistuva hahmotyyppi, juonellinen ratkaisu tai jopa yksittäinen tietty lause tai visuaalinen elementti, joka tunnistetaan toistuvaksi tietyissä ilmaisumuodoissa. Troopit saattavat muuttua liiankin stereotyyppisen tunnistettaviksi, mutta juuri tunnistettavuuden avulla niitä voidaan hyödyntää ilmaisemaan nopeasti ja tunnistettavasti erilaisia merkityksiä ja luomaan halutunlainen tunnelma ja vaikutelma.

Tässä opinnäytetyössä tulen erityisesti puhumaan hahmotroopeista eli toistuvista ja tunnistettavista hahmoista. Usein tarinasta toiseen nämä toistuvat ja

tunnistettavat hahmot palvelevat tiettyä funktiota, joita lukija on tottunut näkemään ja jotka luovat illuusion tuttuudesta. Esimerkiksi hahmotrooppi *“valittu”* (engl. the chosen one) on tuttu seikkailuelokuvista, joissa on vain yksi sankari, joka pystyy suorittamaan lähes mahdottoman tehtävän. Esimerkiksi elokuvatriologiassa *Taru sormusten herrasta* (2001–2003) Frodon täytyy taistella läpi vaarojen tuhotakseen mahtavan Valtasormuksen.

### 3 Epäpidettävä naisprotagonisti

Teoksessaan *Unlikeable female characters* Anna Bogutskaya (2023, 15–17) kirjoittaa, että termi ”pidettävyys” on vahvasti linkitetty viihdeteollisuuteen ja että termi on hiljaisesti sukupuolitettu. Hän korostaa, että vaikka pidettävyys sanana ei ole suoranaisesti seksistinen tai sukupuolitettu, sen kantamat kerrokset ja konnotaatiot ovat. Hänen mukaansa on havaittavissa selkeä ero, kun puhumme mieshahmojen ja naishahmojen pidettävydestä – naishahmojen kohdalla se on aina negatiivisävytteisempi kuin miesten. Feministinen elokuvateoreetikko Laura Mulvey on tutkinut paljon elokuvien naisrepresentaatiota, ja hän tuo esiin artikkelissaan *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* (1975), että erityisesti valtavirtaelokuvat asemoivat katsojan automaattisesti samaistumaan maskuliiniseen katseeseen, käsitteisiin ja mieshahmoihin, kun taas naiset ovat elokuvissa tämän maskuliinisen katseen ja passiivisina halun kohteina.

Epäpidettävät naisprotagonistit ovat siis fiktiivisiä hahmoja, joissa on epäpidettäviksi mielletäviä piirteitä. He käyttäytyvät vastoin yhteiskunnan asettamia odotuksia siitä, millainen on hyväksyttävä ja pidettävä nainen. Epäpidettäviä naishahmoja määriteltäessä on siis pakko peilata niitä siihen, millaiset hyveellisyysäännökset tai moraalikäsitteet ovat ja ovat olleet vallalla. Tästä voimmekin ymmärtää sen, mitä Bogutskaya (2023 15–17) tarkoitti sanoessaan, että termi pidettävyys on hiljaisesti sukupuolitettu. Kautta historian naisille on kirjoitettu lukuisia käytösoppaita siitä, millainen on ”hyvä” nainen tai tyttö. Vaikka oppaat saattavat tänä päivänä vaikuttaa vitsikkäiltä, elämme silti näiden moraalikäsitteiden jälkihöyryissä. Ne ovat muokanneet hyvin paljon naiskuvaamme niin tosielämässä kuin viihdeteollisuudessa.

Artikkelissaan *Not here to make friends* (2014) Roxane Gay kirjoittaa, että pidettävyys on kuin performanssin kaltainen koodisto, joka määrittää oikean tavan olla. Ne hahmot, jotka eivät noudata tätä koodistoa, koetaan automaattisesti epäpidettävinä. Gay (2014) painottaa, että kritiikot, jotka kritisoivat hahmoja tämän koodiston lävitse, eivät ole syypäitä itse koodistoon. He vain toisintavat laajempaa vinksahantunutta kulttuurista näkökantaa, joka paheksuu niitä, jotka uskaltavat rikkoa "sovitun normaaliuden" rajoja.

Tänäkin päivänä viihdekulttuuri reprodusoi vahvasti kategorisoituja sukupuoliä ja sitä, millaisia normeja ja arvoja näille sukupuolille mielletään hyväksyttäviksi. Epäpidettäviksi mielletyt hahmot taas rikkovat näitä normeja. Usein sen lisäksi, että epäpidetyt protagonistit käyttäytyvät epäsovinnaisesti, he saattavat myös ulkoiselta olemukseltaan rikkoa sukupuolisesti miellettyjä normeja tai standardeja. Tämän muutoksen luominen uudeksi normiksi on hidasta, sillä kautta historian erityisesti naisprotagonistit eivät ole vain täyttäneet yhteiskunnan kauneusstandardeja, vaan ennen kaikkea luoneet niitä.

Epäpidettäviksi piirteiksi voidaan laskea kaikenlainen miellettyistä normeista poikkeava. Epäpidettäviä hahmoja voivat näin olla muun muassa moraalisesti arveluttavat, epätavallisesti reagoivat, räävittömät, hankalat, suorasukaiset, kuin myös seksuaaliselta suuntaukseltaan tai sukupuoleltaan poikkeavat hahmot, jotka eivät täytä kapeita ulkonäköstandardien lokeroita. Hahmojen ei tietenkään tarvitse olla näitä kaikkia samanaikaisesti, jotta heidät mielletäisiin epämiellyttäviksi, mutta mielestäni myöskään pelkkä ulkonäön tai sukupuolen poikkeavuus ei vielä yksinään tee hahmosta epäpidettävää. Tässä kohtaa pidän tärkeänä muistuttaa, että omasta mielestäni epäpidettävyyden synonyymi voisi olla myös monitahoinen, eikä epäpidettävyys tässä yhteydessä ole negatiivissävytteinen tai millään muotoa synonyymi sanalle virheellinen.

Esimerkkinä hahmotroopista, jolla on epäpidettäviä piirteitä, mutta joka silti edustaa mielestäni hyvin ohutta naiskuvaa, on *vahvat naiset* (engl. strong female characters). Viime vuosina olemme nähneet, kuinka suuri aalto massiivisia

blockbustereita on tuonut naissankareita suurille kankaille. Kuitenkin tämä ”*marvelsaation*” luoma supersankariboosti toi meille uudenlaisen stereotyyppisen, yksiulotteisen hahmon: fyysisesti vahvan ja miesihanteita toistavan vahvan naisen (Arrows 2020). Vahvan naishahmon pyrkimys oli varmasti väistää naishahmojen menneisyys heikkoina uhreina ja tuoda valkokankaille kuva siitä, että nainen voi olla vahva sankaritar siinä missä mieskin. Bogutskayan (2023, 49–50) mukaan kuitenkin yksiulotteinen vahvan naisen trooppi on täysi vastakohta epäpidettävälle naisprotagonistille.

Vahva nainen on verrattavissa sankarin arkkityyppiin, joita varsinkin menneisyydessä miehet esittivät. Trooppi on maskuliinisia ominaisuuksia ilmentävä hahmo, joka rymistelee elokuvan halki määrätietoisesti taistellen ja maskuliinista voimaa uhkuen ja pelastaa heikommassa asemassa olevat. Helposti näistä hahmoista puuttuu kuitenkin kompleksisuus ja moniulotteisuus. Tämän troopin hahmojen näyttelijät edustavat kauneusstandardeja, ja heidät puetaan naiskehoa korostaviin asuihin, jolloin hahmot jälleen palvelevat erityisesti miehistä katsetta. (Hulme 2023.)

Fyysisesti vahvoissa tai maskuliinisissa naishahmoissa ole mitään vikaa, sillä sukupuoli on laaja spektri. Ongelma on hahmotroopin yksiulotteisuudessa. Vahvat naiset, kuten *Black Widow* -elokuvan (2021) protagonistina Natasha Romanoff, ovat tunnekyliä, fyysisesti ylivoimaisia miesten kanssa hengaavia naisia, jotka näkevät emotionaalisuuden tai fyysisen kyvyttömyyden heikkouksina. Vahva nainen ei siis ainoastaan korosta maskuliinisia piirteitä hyveinä, vaan alentaa feminiiniseksi miellettyjä piirteitä tai suoranaisesti sortaa toisia naishahmoja. Vahvat naiset edustavat ajatusta siitä, että nainen voi voimaantua ainoastaan olemalla maskuliininen, ja tämä on mielestäni todella ongelmallista monitahoisen naiskuvan kannalta.

Gay (2014) nostaa esiin, että termin ”epäpidettävyys” ytimessä on epätäydellisyyden pelko. Hän haastaa ajatuksen siitä, että fiktiomaailman tulisi vain representoida ideaalimaailmaa, jossa fiktiöhahmot kasvavat parhaiksi mahdollisiksi versioiksi itsestään. Hahmojen tulisi enemmänkin heijastaa meitä, tosielämän

ihmisiä, mutta silti niin, että he pystyvät kantamaan tarinan juonen ja sen asettamat koettelemukset kiinnostavasti. Myöskään liian tosielämän kaltaiset hahmot eivät tuota fiktion kannalta hyvää lopputulosta, sillä hyvä draama on tapahtumia, jotka syntyvät ennen kaikkea konflikteista.

Nykypäivänä katsojat hakevatkin elokuvista ja tv-sarjoista viihteen lisäksi heijastumispintaa, ja yhtenä vastauksena tähän tarpeeseen ovat olleet epäpidettävät hahmot. Aiemmin negatiiviseksi miellettyä trooppia on laajennettu niin, että on syntynyt uusi muistettavien, monitahoisten ja syvällisesti inhimillinen hahmojen aikakausi. (Bogutskaya 2023, 25–27.) On helpompi hypätä jonkun hahmon matkaan ja samaistua häneen, jos hän ei ole aivan täydellinen. Maailman muuttuessa on yleisesti hyväksytympää, että ihmiset ovat epätäydellisiä ja että heillä on epäpidettäviä piirteitä. Ei ole salaisuus, että viihdeteollisuudella on suuri vaikutus katsojiin, heidän asenteisiinsa ja käyttäytymiseensä. Esimerkiksi *Sinkkuelämää*-sarja (1998–2004) räjäytti Cosmopolitan-drinkin suosion pilviin, koska se oli sarjan päähenkilön Carrie Bradshaw'n lempijuoma. Myös *Frendit*-sarjan (1994–2004) Rachelin hiustyyliä kopioitiin hurmiossa ympäri maailman.

Kuitenkin mitä enemmän näemme tarinoissa hahmoja, jotka heijastavat epäpidettäviksi miellettyjä piirteitä, sitä enemmän voimme nähdä heijastumia itsellemme ja ympäröivästä maailmastamme. Naiskuvan laajentaminen ja perinteistä sukupuolikategorisointia toistavan naiskuvan haastaminen luo ainakin itselleni helpotuksen tunnetta siitä, että myöskään minun ei ole pakko mahtua ahtaaseen lokerikkoon ihmisenä eikä myöskään tarinoiden tekijänä. Epäpidettävien hahmojen kautta pääsemme katsojina ja tekijöinä haastamaan yhteiskunnan epäkohtia, kuten esimerkiksi naisen asemaa. Epäpidettävät naishahmot mielestäni puetaan johonkin pidettävyyden viittaan, kun meidän oikeasti pitäisi kiinnittää huomiota siihen, onko hahmo moniulotteinen ja ylipäättään *kiinnostava*.



## 4 Epäpidettävien naisprotagonistien esiinmarssi

### 4.1 Epäpidettävät naisprotagonistien historia moraalikäsitusten ja taloussuhdanteiden valossa

Tarkastelen epäpidettävien naisprotagonistien historiaa lyhyelti taloussuhdanteiden ja niiden moraalikäsitusten valossa. Historian kontekstiin on vaikea viitata ilman, että selvittäisin yleisemmin naisrepresentaatiota elokuvissa, joten pyrin myös kartoittamaan laajemmin sitä, millaisessa asemassa naiset on ylipäättään elokuvissa nähty kautta historian. Yritän esimerkkien kautta avata sitä, millaisia epäpidettäviä naishahmotrooppeja historian saatossa on nähty, miten niihin on reagoitu ja millaista taloudellista aikaa silloin on eletty. Perustan historiakatsauksen paljolti Yhdysvaltain elokuvateollisuuteen, sillä siitä on kattavimmin tietoja saatavilla. Lisäksi Yhdysvaltojen suuret tuotannot päätyvät yleisimmin laajaan kansainväliseen levitykseen vaikuttaen siihen, millaisia elokuvia, ja naisprotagonisteja, ympäri maailman on nähty.

Koska tutkin naishahmoja nimenomaan moraalikäsitusten ja ekonomisten aikojen valossa, koen hyödylliseksi jakaa Yhdysvaltojen elokuvateollisuuden eli Hollywoodin historian kolmeen tutkittavaan osaan sitä paljon määrittäneen moraalikoodiston eli Haysin koodiston (engl. The Hays Code) mukaan. Nimeän tutkittavat ajanjaksot pre-Haysin koodistoon, jolloin puhun ajasta ennen koodin käyttöönottoa; Haysin koodistoon eli aikaan, jolloin koodia noudatettiin ja post-Haysin koodistoon eli koodin jälkeiseen aikaan.

Elokvien tuotantokoodi (*kirjoittajan suomennos. Engl. Motion Picture Production Code*) tunnetaan paremmin lempinimellään Haysin koodi perustajansa mukaan. Haysin koodisto oli Yhdysvaltojen tuottajien ja levittäjien liiton puheenjohtajan Will H. Haysin vuonna 1934 käyttöön ottama moraalikoodisto. Koodikirja sisälsi tarkat ohjeet ja kielsi muun muassa brutaalin väkivallan ja seksuaalisten asioiden esittämisen, kuten intohimoisen suutelemisen. Koodisto oli periaatteessa vapaaehtoinen, eikä sitä ollut asetettu valtion tai osavaltioiden taholta, mutta seuraamalla koodia voitiin välttää osavaltioissa säädettyjä sensuurimääräyksiä. Laajat kansalaisjärjestöt myös vahtivat moraalikoodiston käyttämistä,

joten jos halusi saada elokuvansa teattereihin, koodin seuraaminen oli käytännössä pakollista. Koska yhdysvaltalaisia elokuvia levitettiin maailmanlaajuisesti, oli Haysin koodiston vaikutus hyvin laaja. (Von Bagh 2005, 155.)

#### 4.1.1 Pre-Haysin koodisto 1910–1934

Voidaan katsoa, että Hollywoodin syntytarina ja elokuvan kaupallistuminen tapahtuivat räjähdysmäisen nopealla tahdilla 1910-luvun alkupuolella. Hollywood loi tähtijärjestelmän, ja samoihin aikoihin katsojapohja vaihtui köyhemmän väestön taiteesta keskiluokan viihteeksi. Tämä vaikutti myös merkittävästi elokuvien aiheisiin. Vaikka elokuvaa oli pidetty jo pidempään tehokkaana keinona käytösnormien ja moraalien esittelyyn, joutuivat alkuaikojen karheen realistiset ja yhteiskuntakriittiset aiheet väistymään opetuksellisemman sävyn tieltä. Rakkautesta tuli ajan pääaihe viktoriaanisine hyvyysihanteineen. Amerikkalaisen elokuvan ensimmäisenä naistähden arkkityyppinä voidaankin pitää viktoriaanista viatonta neitsyttä. Tämän arkkityypin edustajana loisti hyvin pitkään Mary Pickford. Häntä pidetään yhtenä maailman ensimmäisistä elokuvatähdistä ja hän oli arvioiden ja äänestysten mukaan maailman suosituin nainen jopa 14 vuoden ajan. (Von Bagh 2005, 36–41.)

Moraalisten hyvyysihanteiden sekaan mahtui myös vaihtelua. Sitä täydensivät Italiasta ja Tanskasta tulevat *diivat* ja *vampit* (Von Bagh 2005, 38). Nämä arkkityypit edustivat naishahmoja, jotka olivat lakien yläpuolella. He olivat tuhlailevia, seksuaalisia, vaarallisia ja itsenäisiä naisia. Vaikka siveämmät Pickfordin kaltaiset elokuvatähdet olivat varsinaisia kassamagneetteja, elokuvahistorian alussa nähtiin myös paljon moraalisesti arveluttavasti käyttäytyviä naisia, kuten mykkäelokuvatähtien Pola Negrin ja Theda Baran esittämät hahmot. (Bogutskaya 2023, 28–29.) He olivat aikansa *femme fataleita*, eli Cambridgen sanakirjan määritelmän mukaan hahmoja, jotka houkuttelevat miehiä seksuaalisuudellaan vain tuhotakseen heidät.

Hollywoodin alkuaikoina tekijöiden naisedustus oli oletettua vahvempi ja naisia oli runsaasti taiteellisesti päättävissä asemassa, niin käsikirjoittajina, leikkaajina

kuin myös ohjaajina (Von Bagh 2005, 50–51). Myös huomattavan suuri osa katsojista koostui naisista; Bogutskayan (2023, 27) mukaan 83 %. Tästä huolimatta on syytä muistaa, että rahakirstujen päällä päättävissä asemissa istui vain miehiä, mutta luovaa valtaa hallitsivat siis myös (valkoiset) naiset (Bogutskaya 2023, 28). Bogutskaya (2005 27–31) nimittääkin pre-Haysin koodin aikaa epäpidettävien naishahmojen ensimmäiseksi kultakaudeksi.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen 1920-luku oli merkittävää nousukauden aikaa, joka tunnettiin nimeltä kuohuva 20-luku (engl. "The Roaring Twenties"). Naisille aika oli niin oikeudellisten vapauksien sekä seksuaalisen vapautumisen aikakausi. Aikakauden tyyliä kuvastaa menevä jazzmusiikki, polvet paljastavat flapper-mekot, lyhyet hiusmallit, kuin myös työmahdollisuudet ja 1920 voimaan astunut naisten äänioikeus. Mielikuvista huolimatta muutos aikaan liittyi paljon ristiriitaisuuksia, eivätkä suinkaan kaikki nähneet muutoksia ja vapauksia hyvänä asiana. Myös naiset tarttuivat vapauteensa varautuneesti ja esimerkiksi naisista vain 26 % äänesti vuoden 1920 vaaleissa. Samana vuonna naisten työllisyysaste nousi vain yhden prosenttiyksikön. Suurin osa naisten työpaikoista oli edelleen matalapalkkaisissa palveluammateissa. (Conesa, Rubio i.a, 1–4.)

Hollywood oli noussut ensimmäisen maailmansodan aikana koko maailmaa johtavaksi elokuvamarkkinoiden hallitsijaksi, ja sen tehon taustalla jylläsi vahva kapitalistien monopolisoituminen. Wall Streetin vaikutus oli tullut teollistuneeseen elokuvamaailmaan pysyväksi osaksi, ja se tarkoitti, että valta siirtyi ohjaajilta ja taiteellisilta vastaavilta tuotannonvalvojille. He tekivät kaikki keskeiset päätökset elokuvaan liittyen alkaen tarinasta, näyttelijöistä ja tekniikoista, eivätkä ohjaajat välttämättä töihin tullessaan tienneet, millaista elokuvaa ovat tekemässä. Vuoden 1928 mennessä markkinoita johti alle kymmenen suurtuotantofirmaa. Elokuvia tuotettiin valtavia määriä, sillä aina yhtä suurtuotantoa vastaan tehtiin kymmenkunta niin sanottua rutiinituotantoa, eli B-luokan elokuvaa. Tällä systeemillä pidettiin valtavat tehokoneistot käynnissä. Elokuvaa ei enää niinkään määritely sen taiteellisen, vaan enemmänkin sen tuotannollisen arvon mukaan. (Von Bagh 2005, 100.)

Suuri käännekohta elokuvan historiassa on äänielokuva synty, joka nosti elokuvan suosiota entisestään. Elokuvaamisen ja elokuvateattereiden ääniteknologian hassattiin miljoonia dollareita, ja jo vuonna 1930 Yhdysvalloissa tuotettiin pelkästään äänielokuvia. (Von Bagh 2005, 151–152.) Vuodet 1930–1934 äänielokuvan synnyn ja Haysin koodin käyttöönoton välissä olivat todellista epäpidettävien naisprotagonistien kulta-aikaa. Esimerkiksi elokuvan *Female* (1933) protagonistiksi Alison Drake on varakas, tiukka ja suorasukainen autotehtaan omistaja, joka harrastaa kasuaaleja suhteita, koska ei halua sitoutua kehenkään. Samana vuonna julkaistussa elokuvassa *Vaalea viettelijätär* nähdään traumatisoitunut protagonistiksi Lily, joka on joutunut isänsä käskystä prostituoiduksi jo varhaisteini-ikäisenä. Isänsä kuoltua Lily alkaa käyttämään miehiä hyväkseen parantaakseen omaa asemaansa. Myös seksuaalisuuden laajempi spektri on edustettuna ajan elokuvissa, kuten esimerkiksi elokuvassa *Kuningatar Kristiina* (1933) Ruotsin kuningatar Kristiina on avoimen biseksuaali. Nostan nämä muutamat elokuvat esimerkeiksi, mutta on hyvä huomata, etteivät nämä elokuvat olleet suinkaan ainoat, joissa nähtiin epäpidettäväksi miellettyä naisprotagonisti.

Pre-Haysin koodiston naiset siis rikkoivat yhteiskunnan moraalisäännösten normeja. He olivat viisaita, kekseliäitä ja itsenäisiä. Ajan elokuvien moraalit perustui ajatukseen, että vaikka vallanpitäjät ovat korruptoituneita, niin moraalit on suhteellista, eikä ole olemassa puhdasta oikean tai väärän käsitystä. Hyvillekin hahmoille voi käydä huonosti ja taas pahikset saattavat jäädä rankaisematta. Ajan naiset eivät toimineet moralioppaina, vaan saivat olla heitä, joita olivat.

#### 4.1.2 Haysin koodisto 1934–1968

Kukoistus ei kuitenkaan kestänyt pitkään. Epäpidettävien naisprotagonistien, ja ylipäätään naishahmojen historiassa suunta kääntyi rajusti vuonna 1934. 1930-luvulla Yhdysvaltoja ja koko maailmaa ravisteli suurlama eikä elokuvateollisuus säästynyt sen hampaista. Haysin koodisto otettiin käyttöön vuonna 1934 muuttaen naisrepresentaation historiaa pysyvästi. Elokuva valjastettiin moraalinvartiijan rooliin ja niistä veloitettiin hävittämään väkivalta ja ”rivoudet”. Koodisto oli

jopa niin tarkka, että se listasi tiettyjä sanoja, jotka miellettiin kielletyiksi. Käskyjen noudattamista valvottiin maailmanlaajuisesti, ja kieltojen uhmaamisesta seurasi pitkät saarrot ja sanktiot. Haysin koodi ei siis ollut pelkästään yritys levittää moraalista sanomaa, vaan rajoittaa kartellimaisen järjestelmän kautta valtaa muutamille suurtuotantoyhtiöille. (Von Bagh 2005, 155.)

Koodiston sallima moraalikäsitelmä oli erittäin kapea ja sen mukaan hahmot, jotka rikkoisivat mitä tahansa ideaaleja sukupuolesta, seksuaalisuudesta, perheestä tai moraalista voitaisiin esittää kankaalla ainoastaan varoittavana esimerkkinä. Koodiston mukaan pahisten piti kuolla, ja jos protagonistit erehtyivät virheeseen heidän muutoksensa ja katumuksensa piti osoittaa selkeästi. (Bogutskaya 2023, 32.)

Jo aiemmin esiin nostamani esimerkki *Vaalea viettelijätär* (1933) joutui sensuurin kynsiin heti Haysin koodin käyttöönoton jälkeen. Elokuvan tarinaa piti muokata monesta kohtaa sen seksuaalisen sävyn vuoksi, mutta erityisesti elokuvan lopetus piti muuttua niin, että sen päähenkilö Lily menettää kaiken moraalittomuutensa vuoksi. Alkuperäisessä versiossa Lily palaa miehen luokse, johon on rakastunut ja on valmis luopumaan rikkauksistaan rakkauden vuoksi. (Denby 2016.) Tässä tarinassa epäpidettävästä naisesta tehtiin siis moraaliläksy ja pahuden esimerkki. Haysin koodin aikaan erityisesti naisten roolit kapenivat, sillä moraalisesti puhtain ja paras esimerkki naisesta oli jälleen viktoriaanisen neitseellinen nainen, joka edisti uskonnollisen ja heteronormatiivisen ydinperheen sanomaa.

Hayn koodin aikana sääntöjä kuitenkin pyrittiin kiertämään luovasti, ja elokuvaan pyrittiin vaivihkaa ujuttaa profemministisiä teemoja symboliikan, alatekstin tai metaforien avulla. Näin jopa tiukasti säännellyn moraalikoodiston aikaan pystyttiin elokuvissa käsittelemään sukupuolirooleja, seksuaalista identiteettiä ja patriarkaalisten yhteiskuntien rajoitteita. Aikakautena puhuttiin *transgressiivisista* naishahmoista. Transgressiivisellä tarkoitetaan sitä, että hahmot käyttäytyvät vastoin sitä, miten heidän oletetaan sukupuolensa puolesta käyttäytyvän. (Dillon

2021.) Jo vuonna 1934 Bette Davis näytteli elokuvassa *Naisen orja* juonittelevaa Milfrediä, joka käyttää emotionaalisesti hyväkseen häneen ihastunutta onnetonta tarjoilijaa. Häntä rangaistaan köyhyydellä ja sairaudella, joihin lopulta myös kuolee. Toinen ajan ikonisista transgressiivisistä rooleista on vuonna 1939 elokuvan *Tuulen viemää* protagonistiksi Scarlett O'Hara, joka on itsekeskeinen ja pikkumainen, mutta myös päättäväinen, eikä alistu miesten tahtoon. Vaikka *Tuulen viemää* on hyvä aikalaisesimerkki elokuvasta, jolla on transgressiivinen protagonistiksi, haluan lisätä maininnan sisältövaroituksen omaisesti elokuvan syvästä ongelmallisuudesta sen rasistisuuden vuoksi.

Toisen maailmansodan jälkeinen taloustilanne Yhdysvalloissa oli noususuhdanteinen. Pitkään kestäneen säännöstelyn ja talouslaman jälkeen siirryttiin sotatellisuuden kuluttajatuotteiden valmistamiseen, ja ihmiset olivat pitkän säännöstelyn jälkeen valmiita kuluttamaan (Pruitt 2023). 1940-luku oli Hollywoodin massiivisen studiojärjestelmän viimeinen vuosikymmen, ja 1950-luvulla suurtuotantoyhtiöiden monopoliasemia alettiin purkaa. Elokuvien tekemäärät laskevat rajusti, mutta per elokuva taas käytettiin paljon suurempia summia rahaa. Tätä aikaa kuvaa värielokuvien tulo ja suurten teknisten harppausten aika. Yhdysvalloissa elokuvakatsojien määrät laskevat rajusti, ja vastauksena menetettyihin tuloihin elokuvia alettiin levittää kansainvälisesti yhä laajemmalle. (Von Bagh 2005, 327.) Epäpidettävän naisprotagonistin historiassa nähtiin vanhojen hahmotrooppien uudelleen nousu, kuten *femme fatale* ja uusien synty, kuten "*hullu nainen*" (*kirjoittajan suomennos. Engl. crazy woman*) (Bogutskaya 2023, 35–38).

Femme fatalet ovat epäluotettavia naisia, jotka käyttävät kauneuttaan petkuttaakseen, ja jopa murhatakseen miehiä rahan vuoksi. Femme fataleita nähtiin erityisesti toisen maailmansodan jälkeen film noir -genren elokuvissa, joiden hahmogalleria tyypillisesti koostuu moraalisesti kompleksisesta etsivästä, kavalista naisista ja vaarallisista rikollisista. Haysin koodiston aikaiset femme fatalet joutuivat tosin aina tuomiolle pahuudestaan joko menettämällä maineensa, joutumalla vankilaan tai kuolemalla. Aikakauden femme fatale -hahmojen kautta

naisten seksuaalisuus yhdistettiin johonkin väärään ja pelottavaan, josta piti rankaista. Esimerkiksi vuonna 1941 julkaistussa elokuvassa *Maltan haukat* Bridgid O'Shaughnessy huijaa yksityisetsivä Sam Spaden osalliseksi kansainväliseen salaliittoon saadakseen rahaa, mutta päätyy lopulta teostaan vankilaan. Elokuvassa *Postimies soittaa aina kahdesti* (1945) Cora manipuloi rakastajansa tappamaan aviomiehensä, mutta juuri kun he ovat karkaamassa yhteiseen elämään, Cora tapetaan. (Bogutskaya 2023, 35–37.)

“Hullut naiset” kuvaavat taas hyvin 1950-luvulle tyypillistä naishahmotrooppia. Hahmot eivät ole toimissaan yhtä rajuja kuin femme fatalet, vaan heitä ajaa eteenpäin erityisen vahva halu. Yleensä heidän traaginen kohtalonsa on ajautua hulluuteen, koska he tavoittelevat jotain saavuttamatonta, kuten ikuista nuoruutta tai kauneuden säilymistä, mutta eivät ikinä ymmärrä todellista sisäistä tarvettaan. Hulluja naisten rangaistus onkin joko yksinäisyys, ajautuminen syvään mielenterveydelliseen sairauteen tai näiden kahden yhdistelmä. *Kaikki Eevasta* -elokuvan (1950) protagonistina Eve teeskentelee ikääntyvän teatteritähden Margon fania vain, jotta voisi syrjäyttää hänet roolistaan saadakseen sen itselleen. Samana vuonna julkaistiin elokuva *Auringonlaskun katu*, jossa velkojaan pakeneva käsikirjoittaja eksyy entisen filmitähden, Norman Desmondin kartanolle. Norman, joka elää eristäytyneenä yhteiskunnasta, luulee olevansa vielä tunnettu ja kuvittelee käsikirjoittajan avulla vielä voivansa nousta tähtikartan huipulle, mutta elokuvan edetessä ajautuu yhä kauemmas todellisuudesta.

#### 4.1.3 Post-Haysin koodisto

1960-luvulle tultaessa Haysin koodiston ote elokuvateollisuudesta alkoi hiljalleen hälvetä ja muuttui lopulta muotoon, joka on käytössä tänäkin päivänä – ikäraja-asetuksiksi (Bogutskaya 2023, 38). Hollywoodin valta-asema mureni ja pienemmät itsenäiset elokuvantekijät saivat jalansijaa helposti lähestyttävillä, ihmiskeskeisillä aiheillaan. Television saapuminen muutti viihdeteollisuuden alaa, kun ihmisten ei enää tarvinnutkaan poistua kotoaan katsoakseen elokuvia. Haysin koodin purkautuminen vaikutti myös elokuvissa käsiteltäviin aiheisiin ja nii-

den visuaaliseen kerrontaan. Elokuviissa nähtiin jälleen paljon graafisempaa väkivaltaa ja seksiä. Näin ollen tabut ja esimerkiksi epäkunnioittava suhtautuminen uskontoon palasivat elokuvakerrontaan. (Von Bagh 2023, 472–473, 490.) Aikaa voidaan pitää myös antisankarin ja epäpidettävän protagonistin todellisen nousukautena, kun ohjaajat kuten Martin Scorsese, Warren Beatty ja Francis Ford Coppola nostivat elokuviensa protagonisteiksi moraalisesti korruptoituneita hahmoja, jotka tosin olivat poikkeuksetta miehiä (Bogutskaya, 2023 38–39).

1970-luvulla syntyi feminismin toinen aalto. Yhdysvalloissa naiset lakkoilivat ja vaativat tasa-arvoa työelämään, oikeuksia omaisuuden hallintaan kuin myös naisten kotona tekemän työn merkityksen esille tuomiseksi (Molyneux, Dey, Gatto & Rowden 2021, 6–8). Kotielämän merkitystä käsiteltiin myös elokuvissa, joiden pääosissa nähtiin uusi ”hullujen naisten” trooppi. Esimerkiksi elokuvassa *Kuka pelkää Virginia Woolfia?* (1966) kotivaimo Martha riitelee aviomiehensä Georgen kanssa purkaen vuosien mukanaan kerryttämää kaunaa. *Hupsun kotirouvan päiväkirja* -elokuvan (1970) protagonistiksi, kyllästynyt kotirouva Tina riutuu rakkaudettomassa avioliitossa kontrolloivan ja häntä jatkuvasti arvostelevan miehen kanssa. Löytääkseen iloa elämäänsä Tina alkaa suhteeseen kirjoittajan kanssa, mutta päättyy jälleen kaltoinkohdelluksi. Lopulta Tina palaa aviomiehensä luo ja aloittaa terapian, jossa joutuu myös arvostelun kohteeksi. Haysin koodiston aikaisiin ”hullun naisen” hahmotrooppiin nähden näiden elokuvien keskiössä oli enemmänkin naista alentavan kohtelun kritisointi, kuin itsessään naisen hulluuden ja siitä rankaisemisen kuvaus. (Bogutskaya 2023, 39–40.)

1980-luku oli elokuvissa franchise-elokuvien ja miessankareiden kultaista aikaa, ja naisia nähtiin lähinnä sivuosissa. Katsotuimpien elokuvien joukossa oli niin *Star Wars* -elokuvia, *Indiana Jones* -elokuvia sekä muun muassa *Batman* (1989) ja *Top Gun – lentäjistä parhaat* (1986) (Internet Movie Database).

1970- ja 1980-luvut esittelivät uuden naisprotagonistitroopin ”viimeinen tyttö” (*kirjoittajan suomennos. Tunnetaan suomessakin paremmin engl. final girl*), joka tuli uuden kauhun alagenren, slasher-elokuvan kautta tunnetuksi. Elokuviissa



kasvoton sarjamurhaaja jahtaa (yleensä) teiniporukkaa, ja viimeiseksi selviytyjäksi jää nuori nainen. Genre poikkeaa muusta kauhusta nimenomaan siksi, että graafisen väkivallan uhrina on lähes poikkeuksetta aina nainen. (Lukowski 2022, 2–3.) Suuressa mittakaavassa siis palattiin ajassa kauteen, jossa nainen nähtiin lähes aina puolisona, himon ja väkivallan kohteena tai uhrina – jos heitä nähtiin ollenkaan.

1980-luvulla naisia alkoi kuitenkin nousta yhä enenevässä määrin korkeisiin virkoihin, ja naisten oikeuksia parannettiin laeilla. Tämä itsenäisen ja ammattimaisen naisen kuva heijastui elokuvaan. Esimerkkinä ajan epäpidettävistä naisprotagonisteista voitaisiin pitää esimerkiksi elokuvaa *Working Girl – Tieni huipulle* (1988), jossa elokuvan protagonistin Tess alkaa taistelemaan pomoaan vastaan, joka on varastanut hänen liikeideansa. Tilaisuuden tullen Tess tekeytyy pomokseen ja yrittää viedä ideansa läpi. Elokuvassa *Alien – kahdeksas matkustaja* (1979) omalla tavallaan yhdistyy sekä niin sanottu ”viimeinen tyttö” että itsenäinen nainen. Elokuvassa kaupallinen avaruusalus seuraa hätäkutsua, mutta joutuu kohtaamaan vieraan elämänmuodon. Alien alkaa tappamaan aluksen miehistöä, mutta kekseliäs Ripley jää eloon ”viimeiseksi tyköksi”.

1990-luku taas avasi uuden sivun epäpidettävien protagonistien historiassa. Bogutskaya (2023, 41–44) kutsui aikaa epäpidettävien naishahmojen toiseksi kultakaudeksi. Vuosikymmentä kuvaa hyvin teknologian valtavat harppaukset ja globalisoituminen. Naisrepresentaatio elokuvissa otti aimoharppauksen, kun feministisiä hahmoja alettiin nähdä enenevässä määrin valtavirtaelokuvissa. Epäpidettäviä naishahmoja oli erityisesti eroottisissa trillereissä, joissa nähtiin vaarallisia neo-femme fataleita. Nämä hahmot, toisin kuin 1940- ja 1950-lukujen vastineensa, pääsivät pälkähästä, eivätkä joutuneet rangaistaviksi tekojensa vuoksi. (Bogutskaya 2023, 42–43.) Elokuvassa *Basic Instinct – vaiston varassa* (1992) Catherine Tramell on älykäs, manipuloiva kirjailija ja mahdollisesti myös murhaaja.

Television puolella taas alettiin nähdä sarjoja, joiden protagonistit olivat monitahoisia. Monet olivat ammattilaisia, joilla oli avoin, mutta monimutkainen rakkauselämä, kuten *Ally McBeal*- (1997–2002) ja *Sinkkuelämää*-sarjoissa (1998–2004). Vuosikymmenellä nähtiin myös vihaisia naisia, jotka joutuivat kohtaamaan epätoivoa ja seksismiä ammateissaan, kuten elokuvissa *Jordan G. / Jane* (1997) tai *Clarice Uhrilampaat* (1991). Yksi vuosikymmenen kulttielokuvista *Thelma and Louise* (1991) esitteli meille kaksi monitahoista naisprotagonistia, jotka kuvastivat naisen vihaa, mutta myös erityisesti naisten välistä ystävyyttä ja lojaaliutta.

2000-luvulla television uusi tulokas oli tositelevisio, joka toi pop-kulttuuriin erikoisen ilmiön; ihmiset, joista tuli julkkiksia julkisuuden vuoksi. Elokuvissa nähtiin paljon franchise- ja esimerkiksi kirjoista adaptoituja elokuvia, kuten *Taru Sormusten Herrasta* -trilogia (2001–2003) ja *Harry Potter* -elokuvasarja (2001–2011). Moraalisesti arveluttavia, mutta myös jokseenkin yksitahoisia rymistelijänaisia nähtiin suurten peliadaptaatioiden toimintasankarittarina, kuten elokuvissa *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) ja *Resident Evil* (2003). Vastakohtana toimintasankarittarille syntyi myös uusi naishahmotrooppi: manic pixie dream girl. Termille ei ole vakiintunutta suomennosta, mutta trooppi tarkoittaa naishahmoa, joka on yleensä omalaatuinen ja ehkäpä hieman ”nörtähtävä” nainen, joka ei tajua omaa kauneuttaan. Troopin tärkein tehtävä on toimia katalysaattorina miesprotagonistin muutokselle. Termiä käytti ensimmäisen kerran kriitikko ja kirjailija Nathan Rubin vuonna 2007, kun hän teki arvostelua elokuvasta *Elizabeth* (2005), jossa poika rakastuu kotikaupunkinsa tarjoilijaan, joka on hieman liian hyvä ollakseen totta. (Bogutskaya 2023 48–49.)

#### 4.1.4 Nykyhetki

Bogutskayan (2023, 49) mukaan elämme tällä hetkellä epäpidettävien naishahmojen renessanssia, eli kolmatta kultakautta. Epäpidettäviä naisia on protagonisteina enenevässä määrin niin suuren mittaluokan elokuvissa kuin valtavirtasarjoissa suoratoistopalveluiden mittavassa tarjonnassa. Epäpidettävät naiset ovat pahoja, kuten Villanelle sarjassa *Killing Eve* (2018–2022), kunnianhimoisia

ja armottomia, kuten Olivia sarjassa *Scandal* (2018–2022), ja suurten toiminta-elokuvien tähtiä, kuten Harley Quinn *Bird of Prey* -elokuvassa (2020). (Begutskaya 2023 50–51.)

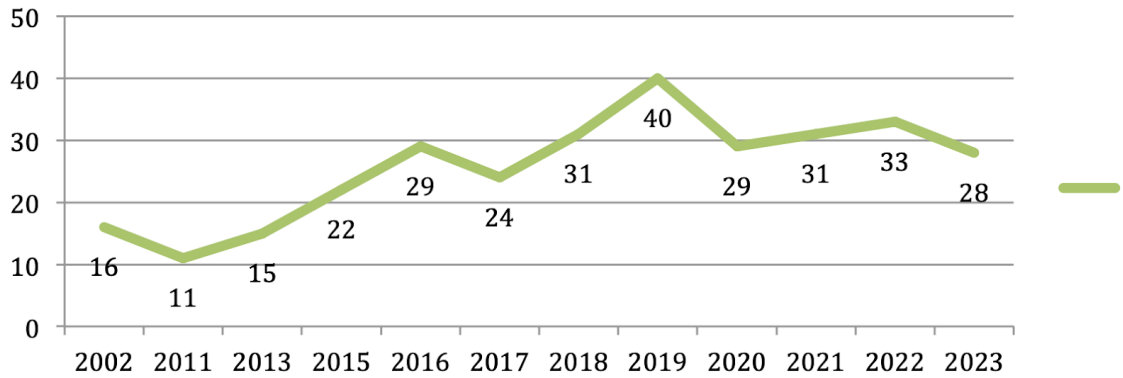
2020-luvun naiset siis saavat olla onnettomia, pahoja, armottomia, eksyneitä, ärsyttäviä – eli siis kertakaikkisen epäpidettäviä. Suurin muutos hahmotroopin historiaan peilaten on kuitenkin se, että enää näistä ominaisuuksista ei ran-kaista, eivätkä epäpidettävät naishahmot joudu toimimaan tarinoidensa moraali-sina oppitunteina. Viimein siis olemme saaneet viihdeteollisuuteen naiskuvan, joka heijastaa meitä tosielämän naisia, jotka olemme kaikilla tavoilla viallisia ja siksi niin todellisia.

## 4.2 Naisprotagonistit numeroina 2000-luvun elokuvissa

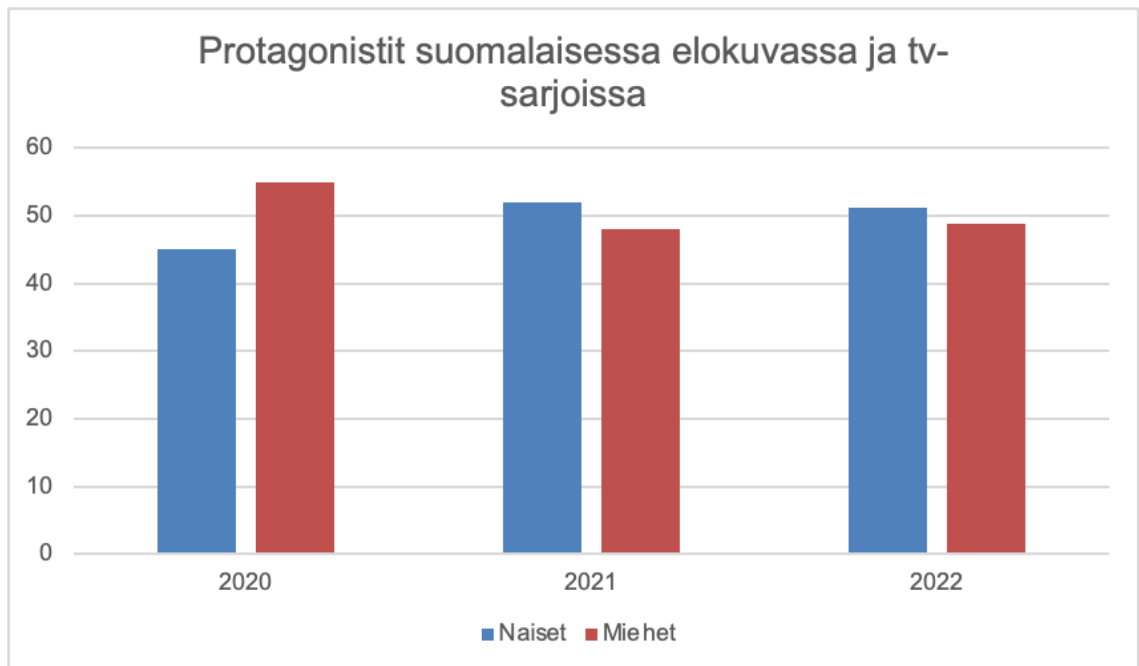
Haluan tämän luvun kautta kartoittaa tilannetta siitä, kuinka paljon naisprotagonisteja tai merkittäviä rooleja naishahmoille on ollut 2000-luvulla, ja miten tilanne on viimeisen 20 vuoden aikana muuttunut. Valitettavasti numeroista ei voi eritellä sitä, kuinka paljon naisprotagonisteista tai replikoivista naishahmoista on mielletty epäpidettäviksi. On kuitenkin tärkeää valottaa naisrepresentaation kokonaistilannetta, sillä kautta historian naisprotagonistit ovat olleet selkeää vähemmistöä. Yhteiskunnallinen #MeToo-kampanja vuonna 2017 nosti osiltaan tätä ongelmallisuutta tietoisuuteen kertoen kauhutarinoita erityisesti kameran takaa. Samassa yhteydessä alettiin tuomaan esiin epäkohtia myös naisten esittämissä hahmoissa.

2020-luvulle tultaessa tilanne on lisääntyneen tietoisuuden kautta hieman valoisampi, mutta valitettavasti numerot puhuvat karua kieltään. San Diego State yliopiston sisällä toimiva The Center for the Study of Women in Television and Film pitää yllä vuosittaista tutkimusta naishahmojen määrästä ja tekee vertailevaa tutkimusta vertailemalla 100 katsotuinta elokuvaa Yhdysvalloissa. *It's a Man's (Celluloid) World* -niminen (kirjoittajan suomennos. Miesten (selluloidinen maailma) tutkimus on pitkäkestoisin naisten representaatiota seuraava tutkimus elokuva-alalta. Tutkimusta on alettu pitää vuonna 2002, joten tietoa on kertynyt

jo 22 vuoden ajalta. Suomessa yhtä kattavaa tilastointia ei ole tehty, mutta APFI (Audiovisual Producers Finland) yhteistyössä Metropolia Ammattikorkeakoulun kanssa toteutti vuosina 2021 ja 2022 tutkimuksen diversiteetistä kotimaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa.



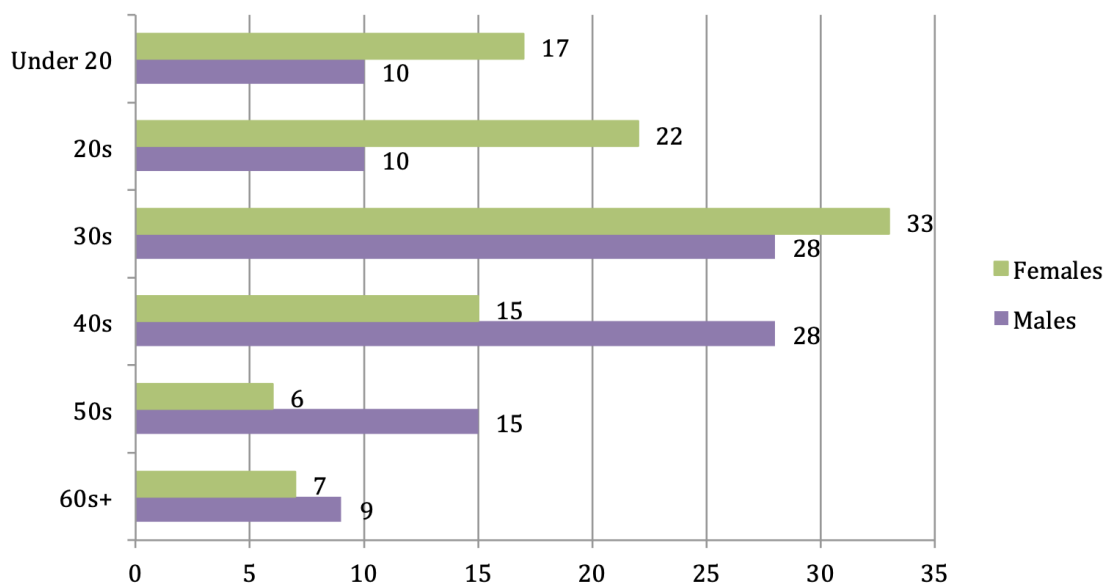
Kuvio 1. Naisprotagonistien määrien vertailu Yhdysvaltojen top 100 katsotuimmissa elokuvissa (Lauzen 2024, 4).



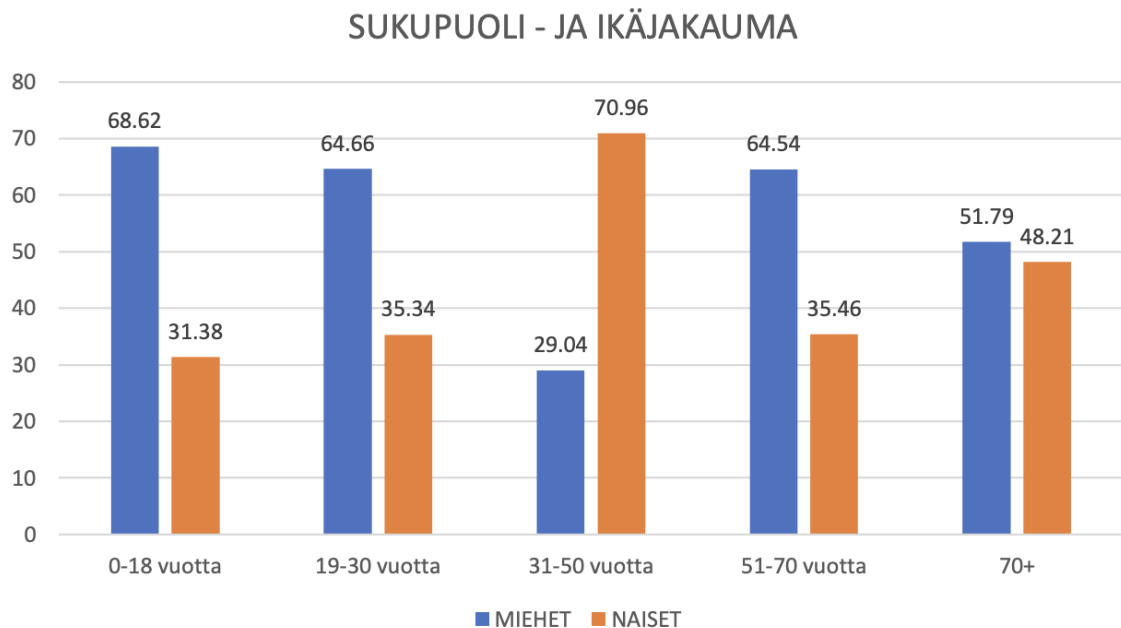
Kuvio 2. Sukupuolijakauma suomalaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa (APFI, Metropolia 2023).

Tutkimuksia vertailemalla voimme todeta, että Suomessa naisten ja miesten välinen määrällinen tasa-arvo toteutuu Yhdysvaltoja paremmin. Kuviosta 1 näemme, että siinä missä Yhdysvalloissa naisprotagonistien prosenttiosuudet liikkuvat noin 30 prosenttiyksikössä, kuviosta 2 taas näemme, että Suomessa vastaavat päähenkilöiden tilastoidut luvut ovat 50 prosenttiyksikön luokkaa. Yhdysvalloissa viimeiseen 22 vuoteen ei ole päästy lähellekään samankaltaisia lukuja, paitsi vuonna 2019, jolloin silloinkin luku jäi 40 prosenttiyksikköön.

Kuviosta 1 voimme päätellä, että #MeToo-liike ei tuonut Hollywoodiin varsinaista pysyvää murrosta naisprotagonistien määrään, mutta jotakin liikkeen vaikutuksesta voi kertoa vuoden 2019 40 prosenttiyksikön piikki. Itse tutkimuksessa lukua ei analysoitu tarkemmin. Tein kuitenkin itse tämän päätelmän, sillä elokuvien tekeminen on aikaa vievä prosessi, joten tapahtumien heijastuminen taiteeseen näkyy yleensä elokuvissa vasta vuoden tai muutaman vuoden päästä.



Kuvio 3. Ikäjakauma Yhdysvaltojen top 100 elokuvissa vuonna 2023 huomioiden kaikki hahmot (Lauzen 2024, 8).



Kuvio 4. Ikäjakausi Suomen elokuvissa ja tv-sarjoissa vuonna 2022 huomioiden kaikki hahmot (APFI, Metropolia 2022).

Pelkät numerot eivät vielä paljasta koko totuutta siitä, miten naissukupuolta esitetään elokuvissa. Tutkimuksessa on myös kiinnitetty huomiota muuhunkin sisältöön, kuten esimerkiksi ikäjakaumaan. Kuvioista 3 ja 4 voimme huomata, että niin Yhdysvalloissa kuin Suomessakin noin 30-vuotiaiden ikäluokassa naisia on enemmistö. Kuvion 3 mukaan Yhdysvalloissa naisenemmistöä löytyy myös 20-vuotiaista ja sitä nuoremmista. Kuvion 4 mukaan Suomessa taas näissä ikäkausikategorioissa miehillä on paljon suurempi osuus, kun taas naisten osuus näissä kategorioissa oli heikoin. Yhdysvalloissa taas heikoiten naisrepresentaatiota löytyy ikäluokissa 50-vuotiaat ja siitä ylöspäin. Suomessa 51–70-vuotiaissa on selkeä miesenemmistö edustettuna, mutta taas 70 ikävuodesta ylöspäin tilanne on paljon tasa-arvoisempi.

Tutkin vuoden 2023 katsotuimpia fiktioelokuvia selvittääkseni, miltä sijoilta löytyy ensimmäiset kolme elokuvaa, joilla on selkeä naisprotagonisti. Jätin huomiotta ensemblit ja dokumentaariset elokuvat. Elokuvakatsojista kirjaa pitävän

”The Numbers” -julkaisun mukaan Yhdysvalloissa selkeät naisprotagonistit pitivät sijoja 1, 6 ja 26. Elokuvat olivat tässä järjestyksessä: *Barbie*, *Pieni Merenneito* ja *M3GAN*. Oli pysäyttävää huomata, että yhdenkään näistä elokuvista päähenkilö ei ole oikea nainen, vaan naiskuvaa edustaa kaksi nukkea (*Barbie* ja *M3GAN*) ja erittäin nuori fantasiahahmo (*Pieni Merenneito*). Mielenkiinnosta tutkin mille sijalle asettuu elokuva, jonka naisprotagonisti on selkeästi nainen, ja vasta sijalta numero 50 löytyi kauhuelokuva *Talk To Me*. Elokuvan nähneenä voin myös kertoa, että päähenkilölle ei käy hyvin.

Suomessa kotimaisten elokuvien osalta jouduin valitsemaan elokuvan, jossa on vahva ensemble, sillä listausta oli tehty vain 20 elokuvan verran, ja näihinkään ei mahtunut yhtään elokuvaa, joissa olisi selkeästi itsenäinen naisprotagonisti. Kahdessa elokuvassa oli lähes tasavahvat mies- ja naispäähenkilöt. Nämä elokuvat ovat *Kuolleet Lehdet* sijalla 1 ja *Lapua 1976* sijalla 4. Sijalta 9 löytyy elokuva *Skimbagirls*, jolla ei ole selkeää naisprotagonistia, vaan elokuvaa tähdittää neljän naisen ensemble. Kotimaisten elokuvien katsotuimmista löytyi jopa neljä elokuvaa, jossa ensemble-pääosissa on naisia; jo edellä mainittu *Skimbagirls* kertoo neljän aikuisen naisen ystävydestä, *Mummola* -elokuva kertoo kahden siskon joulunvietosta perheensä kanssa, *Valoa, valoa, valoa* -elokuva tähdittää kaksi nuorta ystävää ja *Järjettömän Paska Idea* -elokuva taas seuraa kahta startup-maailmassa menestyvää ystävätärtä.

## 5 Hahmoanalyysit

### 5.1 Camille Preaker, Sharp Objects

Gillian Flynnin samannimiseen romaaniin perustuva *Sharp Objects* on Marti Noxonin luoma ja Jean-Marc Valléen ohjaama psykologinen jännityssarja HBO Maxille. *Sharp Objects* on ilmestynyt vuonna 2018 ja se on kuusiosainen minisarja.

Sharp Objects kertoo Camille Preakerista, mitättömän saint louisilaisen lehden reporterista, joka saa lempeämieliseltä pomoltaan Currylta tehtäväksi matkustaa Missouriin Mid Gapiin raportoimaan nuoren tytön katoamistapausta. Vuotta aiemmin Mid Gapissa on löytynyt toinen samanikäinen tyttö murhattuna, ja Camillan tehtäväksi tuleekin setviä, voisiko paikkakunnalla toimia sarjamurhaaja. Camillelle juttu voisi olla ponnahduslauta, mutta hän vaikuttaa kaikkea muuta kuin innostuneelta – Mid Gap on nimittäin hänen kotipaikkakuntansa, jolle Camille on kuitenkin visusti kääntänyt selkänsä. Curry suhtautuu Camilleen isällisen välittävästi, ja vaikuttaakin siltä, että hän toivoo raportointimatkan korjaavan myös Camillen etäiset välit hänen edelleen Mid Capissa asuvan perheensä kanssa. Camille ottaa jutun pitkän hampain vastaan ja asettuu jutun teon ajaksi perheensä luokse.

Camille on yksinäinen skeptikko, joka käyttää alkoholia, harrastaa irtoseksiä ja viiltelee itseään selvittääkseen päivistään. Camille pitää itseään rumana, arvottomana ihmisenä. Hän ajaa alkoholin vaikutuksen alaisena ja suhtautuu Mid Gapin asukkaisiin ivallisesti ja vaikuttaa jopa ylimieliseltä vältellessään turhia kohtaamisia vanhojen tuttavien kanssa. Camille on samanaikaisesti itsetietoinen, huumorintajuinen, älykäs ja todella haluaa selvittää, mitä Mid Gapissa murhattuille tytöille on tapahtunut. Hän vain haluaa saada tapauksen ratkaistuksi mahdollisimman nopeasti voidakseen jättää Mid Gapin jälleen taakseen.

Vaikka Camille on monella tapaa epäpidettävä ja moraalittomasti käyttäytyvä hahmo, tarjotaan heti ensimmäisen jakson alussa hetki, joka saa katsojan välittämään Camillesta. Hän on varmaton kuski, joka usein ajaa alkoholin vaikutuksen alaisena, mutta lähtiessään ensimmäistä kertaa St Louisista kohti Mid Gapia hän kuitenkin pysähtyy antamaan tilaa kodittomalle miehelle tämän ylittäessä katua. Käsikirjoitusteoreetikko Blake Snyder (2007, 20) kuvaa tällaista hetkeä, jossa protagonistista saa katsojan puolelleen "Pelasta kissa!" -hetkeksi.

Mid Gapissa häntä on penseästi vastassa äitinsä Adora Crellin, kullisseja pysytyssä pitävä hienostonainen ja tämän uusi aviomies, joka tukee vaimoaan sul-



kien silmänsä kaikelta hänen ympärillään tapahtuvalta. Tästä suhteesta Camillella on myös teini-ikäinen puolisisar Amma, joka niin ikään pitää kulisseeja yllä. Amma käyttäytyy kotona ikäistään nuoremman tavoin pukeutuen lapsekkaasti ja leikkien nukkekodilla, mutta taas äitinsä silmien ulottumattomissa hän käyttää niukkoja vaatteita, alkoholia ja huumeita ja flirttailee estoitta vanhemmille miehille.

Amman ja Camillen välit elävät koko sarjan ajan. Amma suhtautuu etäisen siskonsa saapumiseen innolla, mutta käyttäytyy tätä kohtaan myös syyllistäen ja alentaen.

Camillen perhe asuu historiallisessa kartanossa, joka on kuulunut hänen äitinsä suvulle useiden sukupolvien ajan. Kartano on kuin nukkekoti, joka säilöo monen sukupolven traumoja, kuten Camillen nuorena kuolleen siskon koskematonta huonetta. Adora ottaa Camillen vastaan pitkin kynsin ja hänestä huokuu inho vanhinta tytärtään kohtaan. Adorasta on vastenmielistä, että Camille yrittää selvittää nuorten tyttöjen murhaa, ja hän käskee tätä hiljenemään aiheesta heidän kotonaan.

Camillen pään täyttävät muistot siskostaan ja heidän nuoruudestaan. Camillen on fyysisesti vaikea olla talossa, ja usein hän pakeneekin paikalliseen pikkubariin juomaan pilkkuun asti. Paikkakuntalaiset ottavat Camillen vastaan vaihtelevasti, mutta kukaan ei ole innoissaan siitä, että tieto tyttöjen murhasta leviäisi laajemmalle tahraten kylän maineen. Koko kylä tuntuu olevan mukana esityksessä, jonka kulisseeissa tapahtuu kauheita asioita. Camille saa puolelleen tapausta tutkivan rikostutkijan, joka ei ole paikkakuntalainen. Heidän välillään on kemiaa, joka olisi syttymässä romanssiksi, mutta Camille on pidättyväinen.

Tarina seuraa samanaikaisesti kahden juonilinjan avautumista: kahden nuoren tytön kuolemaan liittyvää tutkintaa, kuin myös Camillen omien traumojen ja menneisyyden avautumista. Sarjan edetessä loppua kohden nämä kaksi juonilijaa nivotaan yhteen niin, että vaikuttaa siltä, että Camillen äiti on murhaaja. Camille saa selville, että Adoralla on Münchausen by proxy -syndrooma. Adora siis

pakonomaisesti myrkyttää lapsensa, jotta he tarvitsisivat hänen hoivaansa. Camillen toinen sisko kuoli aikanaan tämän vuoksi ja nyt hän tajuaa Adoran tekevän tätä myös nuorimmalle tyttärelleen Ammalle. Adora olisi tehnyt saman Camillelle, mutta hän torjui jo lapsena äitinsä hoivan. Lopulta myös Camille suosuu äitinsä hoidettavaksi, jotta saisi tämän kiinni itse teosta ja hänet voidaan todeta lasten tappajaksi. Adora saadaankin kiinni, ja Camille ottaa Amman luokseen asumaan. Vasta aivan lopussa Camille tutkii Amman mukaansa ottamaa nukkekotia tarkemmin löytäen kuolleiden tyttöjen hampaista tehdyn lattian ja tajuaa, että todellisuudessa Amma on murhien takana.

Camillen käytöksen syntysyitä puretaan läpi sarjan hiljalleen purkamalla hänen traumaattista taustatarinaansa. Camillen torjuva käytös johtuu kehittymättömästä itsevarmuudesta rakkaudettoman ja toksisen kasvuympäristön vuoksi, jonka hänen äitinsä on luonut. Camille on menettänyt siskonsa ennenaikaisesti vain 13-vuotiaana ja joutunut seksuaalisen väkivallan uhriksi kotikylänsä poikien toimesta samoihin aikoihin. Camille ei ole saanut äidiltään lohdutusta, vaan tämä on nimenomaan torjunut Camillen ja syyllistänyt häntä lapsuutensa traumaattisista tapahtumista. Camille joutui myös siskonsa kuoleman jälkeen kokemaan hyvän ystävänsä itsemurhan ollessaan mielenterveyspoliklinikalla kuntoutumassa. Camillen traumakerrostuma on hyvin monitahoinen ja saa katsojan tuntemaan empatiaa häntä kohtaan.

Camille purkaa syyllisyydentuntoaan viiltelemällä kehonsa täyteen itseinhoisia sanoja. Viiltelyn väkivaltaisuus itseään kohtaan kiteyttää Camillen hahmon: hän on itse sekä väkivallan tekijä että uhri. Viiltelyn jälkeen haavat täytyy puhdistaa ja sitoa, jotta ne paranevat. Väkivallan muoto on siis kehämäinen ja loppumaton, mistä ei näy ulospääsyä. Myös hänen ihmissuhteissaan toistuu sama kuvio. Camille tuntuu janoavan hyväksyvää parantajaa, mutta altistaa itsensä tilanteille, jotka lopulta satuttavat häntä niin psyykkisesti kuin fyysisesti.

Camille käyttäytyy pintapuolisesti hyvin etäisesti äitiään kohtaan, mutta on samalla kateellinen nuorempaa sisarustaan Ammaa kohtaan, sillä tämä saa Ado-

ran täyden huomion. Amma osaa vetää oikeista naruista äitinsä kanssa saadakseen huomiota, vaikka samalla tämän selän takana käyttäytyy täysin päinvastaisesti. Camille ei kantele siskonsa käytöksestä kodin ulkopuolella ja alentuu myös pikkusiskonsa pompottelun kohteeksi. Kaikista lähimmäksi Camillea pääsee ulkopaikkakuntalainen rikostutkija Richard, jolta Camille saa myös kommentteja ja päivityksiä murhatapauksesta. Heidän välilleen kehittyy romanttinen vire, mutta Camille ei pysty paljastamaan tälle viilleltyä kehoaan. Heidän intiimiytensä on etäistä, eikä Richard saa Camillelta käytökselleen selitystä. Itseään vahingoittaen Camille päätyy sänkyyn paikallisen nuoren miehen kanssa, joka ollaan pidättämässä tyttöjen murhasta. Camille tuntee hänen kanssaan yhtäläistä ulkopuolisuuden ja hylkäämisen tunnetta. Richard saa heidät kiinni itse teosta tullessaan pidättämään poikaa, ja Camille kohtaa pahimman hetkensä: Richard haukkuu hänet alkoholistilutkaksi.

Camillen hahmon halu on turruttaa kipunsa ja menneisyytensä traumat vahingoittamalla itseään ja pakenemalla tunteitaan, mutta hänen todellinen tarpeensa on kohdata traumansa ja tulla hyväksytyksi omana itsenään. On siis sanomattakin selvää, että antagonistiseksi vastavoimaksi Camillen matkalle on asetettu vahvasti hänen oman menneisyytensä kohtaaminen. Lopussa, kun Camillen äiti yrittää tappaa Camillen ja Amman, Camille pystyy päästämään irti omasta syyllisyydentunnostaan. Kuitenkin aivan viimeinen paljastus siitä, että todellinen murhaaja onkin Amma, kääntää tarinan todelliseksi tragediaksi, sillä tyttöjen murhaaja on edelleen vapaalla jalalla. Kun Camille viimein pystyy päästämään jonkun lähelleen, hän tulee jälleen petetyksi.

Sharp Objects esittelee kavalkadin naishahmoja eri sukupolvissa, jotka ovat rohkeasti monitahoisia ja rehellisen pahoja. Sarja jättää vähemmälle huomiolle sen, löytääkö Camille ikinä todellista rakkautta menneisyydestään huolimatta, mikä olisi hyvinkin sukupuolistereotyyppinen tapa käsitellä naishahmon olemassaoloa. Tarina on synkkä pohdinta siitä, millaiseksi ihminen kasvaa toksisessa ympäristössä useiden traumojen varjostaessa hänen elämäänsä. Kirjoittaja Gil-

lian Flynn onkin itse sanonut, että Sharp Objects ei luo kaikista imartelevinta kuvaa naisista, mutta se on tarkoituskin. Sharp Objects vapauttaa naisen hyvyyden, voimaantumisen tai moraalisuuden kahleista.

## 5.2 Claudia Adomatis, Tavoittamaton

Tämä luku käsittelee lyhytelokuvaa nimeltä Tavoittamaton, joka on toteutettu opinnäytetyöni teososana. Olen itse käsikirjoittanut sekä ohjannut elokuvan ja se on valmistunut helmikuussa 2024.

Tavoittamaton kertoo yksinäisestä Claudiasta, joka uppoutuu haavemaailmaan, jossa sama kuvio toistuu: hän toimittaa uutiset nuorelle tarjoilijalle, joka kuuntelee hiljaa paikoillaan. Kaikki kuitenkin muuttuu, kun tarjoilija alkaa puhumaan Claudialle. Vaikka Claudia pelästyy, ettei ole täysin kontrollissa haavemaailmassaan, hän kokee pakottavaa tarvetta uppoutua sinne yhä useammin. Mitä enemmän aikaa hän viettää haaveillen, sitä kauemmaksi hän lipuu todellisesta elämästään, jossa pinoutuvat laskut ja velvollisuudet odottavat. Haaveilusta on kuitenkin tullut Claudialle riippuvuus, ja hänen on päästävä haavemaailmaan yhä useammin. Haavemaailma on sekoitus Claudian toteutumaton unelmaa uutistoimittajan ammatista ja hetkestä hänen nuoruudessaan, jossa kahvilassa työskennellessään hän teki ratkaisevia päätöksiä tulevaisuutensa kannalta. Haaveensa kautta Claudialla on jonkinlainen pyrkimys päästä takaisin tuohon hetkeen hänen nuoruudessaan ja saada mahdollisuus tehdä toisenlainen valinta elämänsä suhteen.

Claudia kärsii pakonomaisesta haaveilusta eli uppoutuu haavemaailmaan useiksi tunneiksi kerrallaan, ja hänen on pakko päästä sinne usein. Hiljalleen haaveilu alkaa romuttaa Claudian tosielämää, ja hän mieluummin uppoutuu haavemaailmaan kuin on tosielämässään. Claudian sisäinen halu on siis aloittaa elämänsä alusta haavemaailmassa, mutta hänen todellinen tarpeensa on päästää siitä irti ja hyväksyä elämänsä sellaisena kuin se on.

Claudian uppoutuminen haavemaailmaan vaatii häneltä koko ajan enemmän ja enemmän keskittymistä, ja hän haluaa välttää häiriötekijät. Tämän vuoksi Claudia sulkeutuu kylpyhuoneeseen ja loppua kohden alkaa valua kohti kylpyammeen pohjaa, veden alle, missä muita häiriöääniä tai -tekijöitä ei ole. Claudian synkin hetki koittaakin, kun hän yrittää siivota kotiaan ja vältellä haavemaailmaan menemistä, mutta haavemaailma alkaa tunkeutua hänen tosielämäänsä pakottaen hänet uppoutumaan sinne.

Claudia sanoittaa suurimman pelkonsa jo heti elokuvan alussa sanoen: ”Mä pelkään, että mä en enää muista miten hengitetään.” Claudia tarkoittaa tällä sitä, että pelkää ettei enää osaa elää omaa elämäänsä. Elokuvan lopussa, synkimmän hetkensä jälkeen, kun Claudia on jälleen haavemaailmassaan, tarjoilija auttaa Claudiasta päästämään siitä irti. Claudia havahtuu tosielämässä, nousee kylpyveden alta ja vetää isosti henkeä. Claudia siis ymmärtää todellisen tarpeensa ja ainakin ajatuksellisesti aloittaa matkansa kohti sen tavoittelemista. Elokuva kuitenkin jättää katsojan tulkittavaksi, miten Claudian elämä tästä eteenpäin jatkuu.

Idean lähtökohta oli hyvin henkilökohtainen, ja käsikirjoituksen yksi varhaisimmista muodoista oli kirjoitusharjoituksen tuottama vapaalentoinen teksti, jonka kirjoitin Claudian näkökulmasta. Aivan ensimmäiseksi siis tarinasta syntyi hahmo, ja lähdinkin Claudian kautta lähestymään itse aihetta, tarinaa ja lopulta juonta. Itselleni tämän projektin kanssa oikeastaan kaikkein tärkeintä oli luoda uskottava ja monitahoinen hahmo. Kirjoitinkin Claudian hahmolle runsaan ja monisyisen taustatarinan, joka ei kokonaisuudessaan selviä lopullisesta elokuvasta. Claudia oli oma tutkimusmatkani monitahoisen naishahmon ytimeen.

Vaikka käytin pakonomaista haaveilua osana Claudian tarinaa, en kuitenkaan halunnut tehdä elokuvasta taudinkuvaa, vaan enemmänkin tutkia ihmistä, joka on löytänyt lohdullisen maailman, jonne uppoutua, mutta samalla tämä maailma on tosiasiallisesti ajamassa häntä yksinäisyyden ja romahtamisen partaalle. Mielestäni tässä paradoksaalisuudessa on jotakin erittäin kiinnostavaa ja todellista.

Halusin luoda hahmon, jolle on rakennettu vahva sisäinen konflikti, ja elokuvassa antagonistiksi onkin Claudia itse. Tarjoilija, joka on Claudian haavekuva itsestään nuorempana, edustaa omalla tavallaan myös elokuvan antagonistia, koska hän symboloi Claudian sisäistä halua. Claudia haluaisi aloittaa elämänsä alusta, ja voisi onnistua siinä ainoastaan haaveilemalla. Tarjoilija kuitenkin heijastaa myös Claudian suurimpia pelkoja ja arvostelee tämän valintaa. Tarjoilijan ääni on siis Claudian sisäinen ääni.

Kun vertaan Claudiata aiempien lukujen käsitteisiin ja tutkimukseen, voin todeta, että Claudia on epäpidettävä naisprotagonisti. Hän on itsekäs ja toimii yhteiskunnan normien vastaisesti. Claudian määrittelemisestä tekee haastavaa se, että hän ei ole elokuvan aikana kosketuksissa muihin ihmisiin tai yhteiskuntaan kuin vain omaan haavemaailmaansa ja siellä olevaan tarjoilijaan, eli haavekuvaan nuoremmasta itsestään.

Mielestäni onnistuin luomaan visuaalisesti mielenkiintoisen ja haastavan lyhytelokuvan, jonka pääosassa nähdään monitahoinen ja erittäin kompleksinen hahmo. Olisin voinut kuitenkin viedä hahmon kosketuksiin hänen oman kuppilansa ulkopuolelle, jolloin elokuvassa olisi voitu saada vielä tarkempi kuva siitä, millaisessa suhteessa Claudia on muihin ihmisiin ja yhteiskuntaan.

## 6 Pohdintaa

Opinnäytetyön perimmäinen tarkoitus oli ottaa selvää, minkälainen hahmo epäpidettävä naisprotagonisti on, miten epäpidettävät naisprotagonistit ovat saavuttaneet nykyisen asemansa ja millainen hahmotroopin merkitys elokuvissa ja televisiosarjoissa on.

Opinnäytetyön kimmokkeena taas toimi se, että epäpidettävät naishahmot joutuvat edelleen taistelemaan tilastaan. Vuonna 2022 osana striimauspalvelu Hulun sisältövaroitusta oli erillinen varoitus epäpidettävistä naishahmoista, ja vuonna 2023 elokuvaohjaaja Sofia Coppolan projekti Applen kanssa kaatui sii-

hen, että naisprotagonisti oli tilaajan mielestä liian epäpidettävä. Näiden esimerkkitapausten valossa on mielestäni tärkeää käydä keskustelua siitä, mikä merkitys epäpidettävillä naisprotagonisteilla on yleiseen naiskuvaan ja toisinpäin.

Päälähdemateriaalinani toimi Anna Bogutskayan (2023) aiheesta kirjoittama kirja, kuin myös lukuisat lähdemateriaalit internetistä. Yritin olla lähteiden valinnassa hyvin lähdekriittinen, sillä vaikka aihetta voikin tutkia tieteellisestä näkökulmasta, aiheeseen liittyy myös vahvoja mielipiteitä ja tulkintoja.

Moraalikehyksen ja epäpidettävän naisprotagonistin historian selvittäminen oli haastavaa elokuvan hyvin laajan historian vuoksi. Rajasin aiheen tutkimalla pääasiallisesti Yhdysvaltojen historiaa, sillä amerikkalaisten elokuvien levitys maailmanlaajuisesti on jo varhaisista päivistään alkaen ollut niin kattavaa, että sen vaikutus on ollut ainakin länsimaisessa kulttuurissa suuri. Yritin myös valita vain muutamia, mutta sitäkin tarkempia elokuvaesimerkkejä tuodakseni esiin eri aikojen naiskuvaa ja sitä, millaisia epäpidettäviä naisprotagonisteja niissä oli.

Mielestäni onnistuin luomaan laajan ja moninäkökulmaisen kuvan siitä, millainen hahmo epäpidettävä naisprotagonisti on ja millaista naiskuvaa tämän hahmotroopin kautta on menneisyydessä luotu ja millaista naiskuvaa sen kautta on mahdollista luoda nykytilanteessa. Myös tilastollinen vertailu naisroolien määrästä miesten rooleihin verrattuna auttaa mielestäni hahmottamaan naisrepresentaation kehitystä ja nykytilaa.

Esimerkkianalyysien kautta yhdistin keskeisten käsitteiden käsikirjoitusteoriaa havaintoihini epäpidettävistä naisprotagonisteista. Esimerkkien kautta sain avatua sitä, mitkä teot ja ominaisuudet todella tekevät hahmosta epäpidettävän. Toisena esimerkkinä käytin omaa teostani, joten analyysi oli hyvin toisen tyyppinen, sillä tekijänä tunsin projektin ja hahmon läpikotaisin. Nämä kaksi esimerkkiä ovat hyvin erilaiset niin genreltään kuin tyyliltään, mutta mielestäni juuri sen vuoksi ne havainnollistavatkin hyvin epäpidettävää hahmoa eri näkökulmista.

Tutustumalla eri käsikirjoitusoppaisiin opin, että monitahoisen hahmon luominen on tarkka prosessi, joka vaatii runsaasti tietoutta tarinankerronnan perusteista. Hahmot usein heijastavat aikansa kuvaa, joten käsikirjoittajana on hyvä pysyä ajan hermolla, jotta kirjoittaa ajankohtaisia ja yhteiskuntaa kommentoivia hahmoja. Epäpidettävän naisprotagonistin tutkiminen toi minut päätelmään, että on tärkeämpää pohtia hahmon mielenkiintoisuutta ja moniulotteisuutta kuin pidettävyyttä.



## Lähteet

APFI, Metropolia 2022. Roolihahmojen Diversiteetti Suomalaisissa Television Draamasarjoissa Ja Elokuvatuotannoissa Vuonna 2022. Verkkojulkaisu. <https://apfi.fi/wp-content/uploads/Diversiteetti-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2022-loppuraportti.pdf> (viitattu 16.3.2024)

Arrows, Amelia 2020. The Paradox of the Strong Female Character. Verkkoartikkeli. The Artifice. <https://the-artifice.com/female-character/> (viitattu 10.3.2024)

Bogutskaya, Anna 2023. Unlikeable Female Characters. Naperville: Sourcebooks.

Cambridge Dictionary. Cambridge Press. Verkkosivu. <https://dictionary.cambridge.org/about.html> (viitattu 31.3.2024)

Denby, David 2016. A critic at large: Sex and Sexier. The New Yorker. 25.4.2016. Verkkoartikkeli. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/02/what-the-hays-code-did-for-women> (viitattu 30.3.2024)

Dey, Adrija; Malu A.C Gatto; Maxine Molyneux; Holly Rowden 2021. New feminist activism, waves and generations. UN Women. Verkkoartikkeli. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2021/Discussion-paper-New-feminist-activism-waves-and-generations-en.pdf> (viitattu 30.3.2024)

Dillon, Simon 2021. Transgressive Female Characters During the Hays Code Era: How feminist concerns were smuggled into classic movies under the nose of moral guardians. Medium. 28.3.2021. Verkkoartikkeli. <https://medium.com/cinemaniamania/transgressive-female-characters-during-the-hays-code-era-668dd3c77f36> (viitattu 30.3.2024)

Field, Syd 2005. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. New York: Delta.

García Gonesa, Isabel María. Rubio Juan, Antonio Daniel. Verkkoartikkeli. <https://repositorio.upct.es/bitstream/handle/10317/2192/rwr.pdf> (viitattu 28.3.2024)

Gay, Roxane 2014. Not here to make friends: on the importance of unlikeable female protagonist. Verkkoartikkeli. BuzzFeed. <https://1drv.ms/w/s!AicARUo-Gocqv3GgFrDiF5Ah6LPma> (viitattu 10.3.2024)

Heckmann, Chris 2023. What is an Anti Hero – Definition, Examples in Film & Literature. Studiobinder. Blogi. 11.6.2023. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-an-anti-hero-definition/> (viitattu 18.2.2024)

Hulme, Katie 2023. Femme files nr2: Strong female characters, an ironic paradox. Vague Tomes. Verkkojulkaisu. <https://tomes.vague.digital/presents/strong-female-characters> (viitattu 10.3.2024)

Jenkins, Jerry 2021. What is an Antihero? How to Write an Unconventional Protagonist. Verkkosivu. <https://jerryjenkins.com/antihero/> (viitattu 18.2.2024)

Lauzen, Martha M 2024. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023. Verkkojulkaisu. San Diego University. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/02/2023-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf> (viitattu 26.3.2024)

Lukowski, Sarah 2022. Female Victimization in the 1970s and 1980s Slasher Film. Kandidaatintutkielma. Suffolk: Suffolk University. <https://dc.suffolk.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=undergrad> (viitattu 30.3.2024)

Mansikka-aho, Sanni, Sundelin, Saara 2021. Epäsovinnainen nainen elokuvissa ja televisiossa 2000-luvulla käsikirjoittamisen näkökulmasta. Opinnäytetyö. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulu. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/508970/Mansikka-aho\\_Sanni\\_Sundelin\\_Saara.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/508970/Mansikka-aho_Sanni_Sundelin_Saara.pdf?sequence=3&isAllowed=y) (viitattu 28.4.2024)

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

Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen. 1.10.1975. PDF verkkojulkaisu. <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296> (Viitattu 10.3.2024)

Myers, Scott 2022. The Protagonist's Journey. Cham: Spring Nature.

Pruitt, Sarah 2023. The Post World War II Boom: How America Got Into Gear. Verkkosivu. <https://www.history.com/news/post-world-war-ii-boom-economy> (viitattu 30.3.2024)

Snyder, Blake 2007. Save the cat! Goes to the movies: The screenwriter's guide to every story ever told. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Suomen elokuvasäätiö. Katsojaluvut. Verkkosivu. <https://www.ses.fi/katsojaluvut/> (viitattu 20.2.2024)

The numbers, pinpoint Box Office Analysis from the Industry Leaders. Verkko-sivu. <https://www.the-numbers.com/market/2023/top-grossing-movies> (viitattu 20.2.2024)

Von Bagh, Peter 2005. Elokuvan historia. 4. painos. Keuruu: Otava.

Yorke, John 2013. Into the woods: How stories work and why we tell them. Milton Keynes: Penguin Books.

## **TV-Sarjat**

Ally McBeal (Ally McBeal). Yhdysvallat 1997. Fox Network. David E. Kelley Productions 20th Century Fox Television.

Frendit (Friends). Yhdysvallat 1994. Warner Bros Television. Bright/Kauffman/Crane Productions.

Killing Eve (Killing Eve). Yhdysvallat 2018. AMC+. Sid Gentle Films. Endeavor Content.

Scandal (Scandal). Yhdysvallat 2012. ABC. ABC Signature. ShondaLand.

Sharp Objects (Sharp Objects). Yhdysvallat 2018. HBO. Blumhouse Productions and Entertainment.

Sinkkuelämää (Sex and the City). Yhdysvallat 1998. HBO. Darren Star Productions, HBO, Sex and the City Productions.

## **Elokuvat**

(M3GAN). Yhdysvallat 2022. Ohjaus Gerard Johnstone. 102 min.

Alien – kahdeksas matkustaja (Alien). Yhdysvallat 1979. Ohjaus Ridley Scott. 117 min.

Auringonlaskun katu (Sunset Boulevard). Yhdysvallat 1950. Ohjaus Billy Wilder. 110 min.

Barbie (Barbie). Yhdysvallat 2023. Ohjaus Greta Gerwick. 114 min.

Basic Instinct – vaiston varassa (Basic Instinct). Yhdysvallat 1992. Ohjaus Paul Verhoeven. 127 min.

Batman (Batman). Yhdysvallat 1989. Ohjaus Tim Burton. 126 min.

Birds of Prey and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn (Birds of Prey and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn). Yhdysvallat 2020. Ohjaus Cathy Yan. 109 min.

Black Widow (Black Widow). Yhdysvallat 2021. Ohjaus Cate Shortland. 134 min.

Elizabethtown (Elizabethtown). Yhdysvallat 2005. Ohjaus Cameron Crowe. 123 min.

Female (Female). Yhdysvallat 1933. Ohjaus Michael Curtiz. 60 min.

Hupsun kotirouvan päiväkirja (Diary of a Mad Housewife). Yhdysvallat 1970. Ohjaus Frank Perry. 95 min.

Kaikki Eevasta (All About Eve). Yhdysvallat 1950. Ohjaus Joseph L. Mankiewicz. 138 min.

Kuka pelkää Virginia Woolfia? (Who's Afraid of Virginia Woolf?) Yhdysvallat 1966. Ohjaus Director Mike Nichols. 131 min.

Kuningatar Kristiina (Queen Christina). Yhdysvallat 1933. Ohjaus Rouben Mamoulian. 99 min.

Kuolleet lehdet (Kuolleet lehdet). Suomi 2023. Ohjaus Aki Kaurismäki. 81 min.

Lapua 1976 (Lapua 1976). Suomi 2023. Ohjaus Toni Kurkimäki. 112 min.

Lara Croft - Tomb Raider (Lara Croft: Tomb Raider). Yhdysvallat 2001. Ohjaus Simon West. 100 min.

Maltan haukat (The Maltese Falcon). Yhdysvallat 1941. Ohjaus John Huston. 100 min.

Mummola (Mummola). Suomi 2023. Ohjaus Tia Kouvo. 114 min.

Naisen orja (Of Human Bondage). Yhdysvallat 1934. Ohjaus John Cromwell. 83 min.

Pieni Merenneito (Little Mermaid). Yhdysvallat 2023. Ohjaus Rob Marshall. 135 min.

Postimies soittaa aina kahdesti (The Postman Always Rings Twice). Yhdysvallat 1981. Ohjaus Bob Rafelson. 121min.

Resident Evil (Resident Evil). Yhdysvallat 2002. Ohjaus Paul W.S. Anderson. 100 min.

Skimbagirls (Skimbagirls). Suomi 2023. Ohjaus Marja Pyykkö. 85 min.

Sotilas Jane (G.I Jane). Yhdysvallat 1997. Ohjaus Ridley Scott. 125 min.

Talk to me (Talk to me). Australia, Iso-Britannia 2023. Ohjaus Danny Philippou ja Michael Philippou. 95 min.

Thelma & Louise (Thelma & Louise) Yhdysvallat 1991. Ohjaus Ridley Scott. 130 min.

Top Gun - lentäjistä parhaat (Top Gun). Yhdysvallat 1986. Ohjaus Tony Scott. 109 min.

Tuulen viemää (Gone with the Wind). Yhdysvallat 1939. Ohjaus Viktor Fleming, George Cukor ja Sam Wood. 221 min.

Uhrilampaat (The Silence of the Lambs). Yhdysvallat 1991. Ohjaus Jonathan Demme. 118 min.

Vaalea viettelijätär (Baby Face). Yhdysvallat 1933. Ohjaus Alfred. E. Green. 71 min.

Valoa valoa valoa (Valoa valoa valoa). Suomi 2023. Ohjaus Inari Niemi. 91 min.

Working Girl – Tieni huipulle (Working Girl). Yhdysvallat 1988. Ohjaus Mike Nichols. 113 min.

## **Kuvalähteet**

Kuvio 1. Lauzen, Martha M 2024. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023. Verkojulkaisu. San Diego University. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/02/2023-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf> (viitattu 26.3.2024)

Kuvio 2. APFI, Metropolia 2022. Roolihahmojen Diversiteetti Suomalaisissa Television Draamasarjoissa Ja Elokuvatuotannoissa Vuonna 2022. Verkkojulkaisu. <https://apfi.fi/wp-content/uploads/Diversiteetti-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2022-loppuraportti.pdf> (viitattu 16.3.2024)

Kuvio 3. Lauzen, Martha M 2024. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023. Verkkojulkaisu. San Diego University. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/02/2023-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf> (viitattu 26.3.2024)

Kuvio 4. APFI, Metropolia 2022. Roolihahmojen Diversiteetti Suomalaisissa Television Draamasarjoissa Ja Elokuvatuotannoissa Vuonna 2022. Verkkojulkaisu. <https://apfi.fi/wp-content/uploads/Diversiteetti-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2022-loppuraportti.pdf> (viitattu 16.3.2024)

