



Ida Rynänen

Minä päähenkilönä

Itsensä hahmoistaminen osana autofiktiivisen,
audiovisuaalisen teoksen luomis- ja
kirjoitusprosessia

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

15.10.2021

Tiivistelmä

Tekijä:	Ida Rynnänen
Otsikko:	Minä päähenkilönä: Itsensä hahmoistaminen osana autofiktiivisen, audiovisuaalisen teoksen luomis- ja kirjoitusprosessia
Sivumäärä:	32 sivua
Aika:	15.10.2021
Tutkinto:	Medianomi
Tutkinto-ohjelma:	Elokuvan ja television tutkinto-ohjelma
Suuntautumisvaihtoehto:	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja:	Lehtori Antti Pönni

Tämä opinnäytetyö on tutkimus autofiktiivisen hahmon luomisesta televisiosarjan ja laajemmin konventionaalisen, tarinallisen, audiovisuaalisen taiteen kontekstissa. Työ pohjautuu sen teososaksi tekemälleni autofiktiivisen draamakomediasarjan konseptille, jonka väliaikaiset optio-oikeudet (= oikeus kehittää aineettomasta ideasta valmis kaupallinen tuote) myin suomalaiselle tuotantoyhtiölle vuonna 2020.

Konsepti on todellisessa muodossaan tekijänoikeussyistä salattu, mutta kuvailen sitä parhaan kykyni mukaan perehdyttääkseni lukijan siihen mahdollisimman syvällisesti. Käsittelen työssä ensin konseptin idean syntyä, myyntiä ja jatkokehittelyä sekä sen päähenkilöhahmon kirjoitusprosessia omasta näkökulmastani. Myöhemmin keskityn hahmokirjoittamiseen klassisen käsikirjoitusteorian kautta päälähteinäni toimivien käsikirjoitusoppaiden, Robert McKeen *Storyn* ja Linda Aronsonin *The 21st Century Screenplayn*, avulla tarkoitukseni havainnoida ei-omakohtaisen fiktiokirjoittamisen ja autofiktiokirjoittamisen yhtäläisyyksiä ja eroja.

Työn pääteesi on, että autofiktio on todellisuudesta inspiroitua fiktiota ja autofiktiivinen hahmokirjoittaminen siten teoreettisesti muuhun fiktiiviseen kirjoittamiseen verrattavaa. Erityislaatuista ja haastavaa siitä tekee sen sijainti tekijän näkökulman, objektiivisen totuuden ja tarun hämärillä rajamailla: kun selkeitä sääntöjä ei ole, kuinka paljon saa, voi, tai pitää puhua totta, liioitella tai valehdella?

Avainsanat: autofiktio, autofiktiivinen, protagonisti, päähenkilö, hahmo

Abstract

Author: Ida Rynänen
Title: Me as a Main Character: Self-characterisation as a part of the process of creating autofictional, audiovisual works
Number of Pages: 32 pages
Date: 15 October 2021

Degree: Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme: Film and Television
Specialisation option: Scriptwriting
Instructor: Senior Lecturer Antti Pönni

This Bachelor's thesis is an investigation into the process of creating an autofictional character in the context of a television series and, more broadly, conventional audiovisual story-based works. It is based upon a concept for an autofictional comedy-drama series I made and sold to a Finnish production company in 2020.

The concept in its actual form is inaccessible to readers due to confidentiality reasons; however it is described as closely as possible in order to sufficiently acquaint the reader with it. In the theory segment of this thesis I will firstly discuss the birth of the idea for this concept and the process of selling it and developing it further, as well as writing its main character, from my personal point of view. Secondly I will look into character writing through classical scriptwriting theory, using the scriptwriting guide books *Story* by Robert McKee and *The 21st Century Screenplay* by Linda Aronson as my main sources, in order to demonstrate both the similarities and differences between non-subjective fiction and autofiction writing.

The main conclusion of this investigation is that autofiction is fiction inspired by true events, making autofiction writing theoretically comparable to all fiction writing. What makes autofiction special and challenging is its dance on the blurred lines between the writer's point of view, what actually happened and absolute fantasy: when there are no clear rules, how much can and should the writer honor the truth, exaggerate or lie?

Keywords: autofiction, autofictional, protagonist, main character, character

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Teososa: Televisiosarjan <i>Sugar</i> konseptin esittely	2
2.1	Konseptin taustaa	2
2.2	Konseptin päähenkilö	8
3	Päähenkilö	12
3.1	Kuka on päähenkilö?	12
3.2	Autofiktiivinen päähenkilö	15
3.3	Haluatko päähenkilöksi?	16
3.4	Robert McKeen hahmoteoria	18
3.4.1	Hahmo vs. henkilö: erot ja yhtäläisyydet	18
3.4.2	Moniulotteinen päähenkilö ja antisankari	20
4	Autofiktiivinen päähenkilö televisiosarjassa	25
5	Yhteenveto	27
	Lähteet	31

1 Johdanto

Jokainen ihminen on oman elämänsä päähenkilö, ja suuri osa meistä on oletettavasti myös miettinyt itseään päähenkilönä kaiken kuluttamamme tarinallisen taiteen ja viihteen värittämässä, jokaiselle subjektiivisessa päänsisäisessä fantasiamaailmassa. Mutta mitä tapahtuu, kun tämä haavekuva ja sekä itseilmaisun tarve että mahdollisuus kohtaavat? Millainen ja *kuka* on hyvä päähenkilö?

Muun muassa näitä kysymyksiä mietin joulukuussa 2019 saatuani tarinaidean erään itselleni merkittävän matkakokemuksen seurauksena. Idea ei jättänyt minua rauhaan, joten kirjoitin sen pohjalta alkuvuodesta 2020 draamakomediasarjan konseptin, josta kehkeytyi myöhemmin tämän opinnäytetyön aihe ja perusta. Erittäin onnekkaan tapahtumasarjan seurauksena myin tämän konseptin optio-oikeudet suomalaiselle tuotantoyhtiölle saman vuoden kesäkuussa.

Alkuperäisen konseptipaketin optioinnin jälkeen sain tehtäväkseni uudelleenkirjoittaa se kanaville tarjottavaksi viralliseksi versioksi joulukuun 2020 mennessä. Kokemattomana kirjoittajana tositahtumiin perustuvan teoksen kaupallistava muokkaaminen oli itselleni täysin uusi aluevaltaus ja osoittautui paljon odotettua haastavammaksi varsinkin sen päähenkilön osalta. Suuri osa uudesta konseptista saamastani kriittisestä palautteesta koskikin haluttomuuttani "irrottaa" itseni päähenkilöstäni ja kohdella sitä objektiivisesti omana entiteettinä. Kirjoitusprosessin loppupuolella sain onnekseni työparikseni kokeneen käsikirjoittajan ja dramaturgin Sanna Reinumägin (*Sorjonen, Ihon alla, Pihalla, Naissotilaat*), joka toimi tuoreena silmäparina ja miltei "matemaattisena" vastavoimana herkälle ja häilyväiselle kirjoittajan visiolleni ja auttoi minua yhdistämään sen ja päähenkilöni orgaaniseksi osaksi konkreettista ja toimivaa sarjan rakennetta. Tämä kirjoitusprosessi kulkee jatkuvana tutkintalinjana opinnäytetyöni teoriaosan taustalla.

Päätutkimuskohteina opinnäytetyössä ovat todellisen henkilön ja henkilöhahmon ero, hahmon tarinallisen roolin ja funktion valitseminen ja asettaminen sekä riippuvuus/riippumattomuus kirjoittajasta, oman taustan ja elämäkokemuksen hyödyntäminen hahmon luonnissa sille ja tarinalle mahdollisimman edullisella tavalla, kirjoittajan tunnesuhde kirjoittamaansa hahmoon ja sen merkitys ja vaikutus kirjoitetun teoksen taiteelliseen lopputulokseen sekä yleisimmät autofiktiivisen hahmon kirjoittamiseen liittyvät ongelmat ja niiden mahdollinen välttäminen ja ratkaiseminen. Osa opinnäytetyössä esitetyistä ajatuksista ja väittämistä saattaa olla yleismaailmallisia ja näin ollen päteä kaikenlaisten hahmojen kirjoittamiseen, mutta työn pääpaino on koko ajan kuitenkin nimenomaan autofiktiivisessä päähenkilöhahmossa.

Varsinkin nuoren kirjoittajan ote taiteelliseen kirjoitustyöhön on mielestäni usein tunteellinen, egoistinen ja subjektiivisesta maailmankuvasta ammentava, mikä uskoakseni vanhempienkin kirjoittajien kohdalla väistämättä jollain tavalla manifestoituu kirjoittajan taipumuksena kirjoittaa mielipiteellisesti omasta näkökulmastaan ja sitoa teoksensa osaksi itseään ja identiteettiään. Näen vahvasti itselähtöisen kirjoittamisen ymmärrettävänä ja samaistuttavana tarpeena, mutta olen tähän mennessä oppinut, että vähäinen elämäkokemus ja ihmis- ja itsetuntemus tekevät helposti sokeaksi sekä todellisen että fiktiivisen henkilön ulottuvuuksille ja taiteellisille tai tarinallisille mahdollisuuksille. Toivon tämän opinnäytetyön toimivan tarpeellisena vertaistukena ja apuna kanssakirjoittajilleni näinä pimeyden hetkinä.

2 Teososa: Televisiosarjan *Sugar* konseptin esittely

2.1 Konseptin taustaa

Tämän opinnäytetyön teososa on suomalaisen televisiotuotantoyhtiön optioima ja heille heidän tilauksestaan tekemäni televisio- tai suoratoistopalveluesitykseen suunnitellun, monikautisen draamakomediasarjan konsepti, joka kulkee työnimellä *Sugar*.

Sugar kertoo parikymppisestä itäsuomalaisen pikkukylän kasvatista Stellasta, joka on muuttanut opiskelujensa perässä Helsinkiin ja ryhtynyt opintolainojen, pikavippien ja pääkaupungin ostospalatsien mahdollistaman uudenlaisen elämäntyyliin myötä kuluttamaan rutkasti yli varojensa. Tuhlailun kierre johtaa pisteeseen, jossa Stellan luottotiedot, opiskelut, maine, parisuhde ja tulevaisuus ovat kaikki vaakalaudalla. Vaihtoehtojen ollessa vähissä Stella tutkii epätavallisempiakin tapoja taltuttaa velkataakka ja päätyy kokeilemaan ja vähitellen harrastamaan niin kutsuttua sokerideittailua eli tapailemaan ”sugar daddyja”, varakkaita miehiä, rahan vuoksi yhteisestä sopimuksesta. Aluksi sokerideittailu vaikuttaa aukottomalta ratkaisulta Stellan ongelmiin, mutta hänen muutettuaan väliaikaisesti Los Angelesiin täydelliseltä vaikuttavan miljonäärimiehen perässä elämä ”sugar babyna” paljastaa pikkuhiljaa myös varjopuolensa: mies käy pakkomielteisen omistushalaiseksi testaten Stellan moraalien rajoja, ja suhteet perheeseen ja ystäviin kärsivät naisen hyvän tahtoisestakin salailusta sekä sokerideittailumaailman pelisääntöjen opettelusta, noudattamisesta ja rikkomisesta. Lopulta Stella on vaarassa jäädä taloudellisesti huolettoman mutta silti epätyytyttävän amerikkalaisen unelman vangiksi ja joutuu tekemään vaikeita valintoja helpon rahan ja omatuntonsa välillä.

Sarjan idea syntyi marraskuussa 2019 ollessani matkalla Kaliforniassa Yhdysvalloissa sugar daddyksi identifioituneen miehen luona. Toisin kuin sarjan päähenkilöllä Stellalla, ei itselläni ollut tähtäimessä minkäänlainen ”rikastumisreissu” – olin esitellyt miehelle Helsinkiä hänen ollessaan työmatkalla Suomessa, ja vastapalvelukseksi hän halusi tarjota minulle mahdollisuuden tutustua omaan kotiseutuunsa, mihin minulla ei olisi omasta takaani ollut varaa tuohon aikaan. Matka sujui joitakin minusta ja matkakumppanistani riippumattomia dramaattisia käännteitä lukuun ottamatta hyvin; vaikka välimme jäivät platonisiksi ja yhdessä viettämämme aika vain reilun viikon mittaiseksi, olin ja olen kiitollinen matkastani ja pidän sitä itselleni merkittävänä ja kasvattavana kokemuksena edelleen. Matkan kasvattava puoli tiivistyy mielessäni ajatukseen, johon havahtuin sen loppupuolella: ulkoinen motiivi, kuten mahdollinen välinearvoinen hyöty, ei kokemukseni mukaan kykene

tekemään kohtaamisista uusien ihmisten kanssa itselleni tavoiteltavampia, nautinnollisempia tai merkityksellisempiä, mikäli väliltämme puuttuu ”aito yhteys”.

Tämä havainto itsestäni sai minut pohtimaan laajemmin arvon ja hyödyn sekä rahan, moraalien ja vapauden välistä suhdetta, joista jälkimmäisestä muodostui myöhemmin sarjan pääteema. Raha tuo vapautta, mutta sen tavoittelu voi myös riidellä (yksilön)vapauden kanssa, jos esimerkiksi työskentelee liikaa tai tulonlähde rajoittaa henkilöä suhteessa hänen muihin intresseihinsä (vaikka tämä olisi henkilön itsensä tietoisena valinnan seurausta). Voiko tarkoituksellinen, ei-ammattillinen rahallinen hyötyminen toisesta ihmisestä (kuten sokerideittailu) olla eettisesti perusteltua ja jopa feminististä?

Asemani entisenä pienituloisen työläisperheen lapsena ja nykyisenä ylempää keskiluokkaa olevan perheen pienituloisena, aikuisena lapsena on vuosien saatossa liittännyt yllämainitut teemat orgaaniseksi osaksi sekä yksityistä että taiteellista minääni. Vuoden 2019 Kalifornian matkani tarjosi minulle ensimmäisen henkilökohtaisen kokemuksen, jonka kautta minun oli helppo käsitellä niitä, ja koin jopa tarvetta tehdä niin. Voidaan siis ajatella olevan luonnollista, että opintojeni loppuvaiheessa olleena elokuva- ja televisiokäsikirjoittamisen opiskelijana päätin ideoida teoksen tapahtumien pohjalta. Teoksen muodoksi valikoitui televisiosarja useastakin syystä: sen aihe oli ja on minulle tärkeä ja läheinen ja ajattelin, että sarjakirjoittajana minulla olisi enemmän vaikutusvaltaa teoksen tuotantovaiheessa (silloisesta näkökulmastani Suomessa oltiin valmiimpia tekemään kokeilunhaluisempia tyylliratkaisuja sarjoissa verrattuna elokuvaan) ja uskoin teokselle suunnittelemani, ensisijaisesti nuorista aikuisista koostuvan kohderyhmän löytyvän enemmän sarjapuolelta. Alkuperäinen tavoitteeni oli konseptoida kokonaan englanninkielinen, Netflix-henkinen *high concept* -sarja ja yrittää myydä se Yhdysvaltoihin, mutta tykästyin ajatukseen Suomen ja USA:n välisistä aineellisen vaurauden arvostamiseen ja näyttämiseen liittyvistä kulttuurieroista ja komediallisuudesta, jota ne voisivat tuoda sarjaan varsinkin sen päähenkilön kautta.

Aloin kirjoittaa konseptin ensimmäistä versiota heti alkuvuodesta 2020 sitä sen kummemmin etukäteen suunnittelematta; päähenkilö sekä ensimmäisen kauden synopsis eli juonikuvaus syntyivät suhteellisen helposti itseni ja kokemusteni pohjalta ja näin ollen olivat tuossa vaiheessa miltei enemmän autodokumentaarisia kuin autofiktiivisiä. Esittelin keskeneräisen, laajahkon konseptin (johon kuului mm. hahmogalleria) muutamalle käsikirjoittajaystävälleni, joiden mielestä minun kannatti tehdä siitä mahdollisimman lyhyt ja tiivis, sillä sellaisilla konsepteilla oli heidän mukaansa paremmat mahdollisuudet tulla (ajatuksella) luetuiksi tuotantoyhtiöiden edustajien toimesta heidän oletettavasti jatkuvasti sähköpostitse käsittelemänsä ideavyöry huomioiden. Ystäviltäni saamani palautteen perusteella päätin sisällyttää ensimmäiseen konseptiversioon vain sarjan nimellä ja omalla nimelläni varustetun koristekuvallisen kansilehden, pienen ”tietoiskun” sokerideittailusta mahdollisia aiheeseen vihkiytymättömiä lukijoita varten, lyhyen synopsisen ja pidemmän juonitiivistelmän sarjan ensimmäisestä kaudesta, sarjan ”speksit” eli keskeiset luonteenpiirteet, kuten formaatti, genre, tyyli, miljöö ja kohdeyleisö, sekä konseptioijan esittelyn, jossa kerroin suhteestani sarjan aiheeseen. ”Konseptitiivistelmän”, kuten itse ensimmäistä konseptiversiota nimitän, lopullinen kokonaismitta oli seitsemän liuskaa, ja se valmistui maaliskuussa 2020. Lähetin sen tuolloin yhteyshenkilölleni tuotantoyhtiöön, joka päätti myöhemmin optioida sarjan. Lähestyin yhteyshenkilöäni ensimmäisenä enemmän palautteen perässä kuin myyntimielessä, sillä hän on entinen käsikirjoitusopettajani ja opettanut minulle muun muassa konseptointia. Mainitsin hänelle olevani kuitenkin avoin mahdollisille myyntineuvotteluille: ajatus konseptin tarjoamisesta eteenpäin oli ollut läsnä mielessäni sen ideointivaiheesta lähtien ja muotoutunut lopulliseksi päätökseksi konseptitiivistelmän lähestyessä valmistumistaan.

Yhteyshenkilöni konseptini ostaneessa tuotantoyhtiössä otti konseptitiivistelmäni luettuaan nopeasti yhteyttä sekä minuun että samassa tuotantoyhtiössä toimivaan televisiotuottajaan ajatuksenaan esitellä konseptini hänelle. Sovimme kaikki yhteistapaamisen, jonka tarkoituksena oli käydä yhdessä tarkemmin läpi konseptia sekä minun että heidän näkökulmastaan

selvittääksemme, voisiko heillä olla tilausta sarjalleni. Tapaaminen sujui hyvässä yhteishengessä, ja jo sen aikana mainitsemani tuottaja ilmoitti olevansa kiinnostunut optioimaan sarjan. Ilmoitin hänelle olevani valmis harkitsemaan optiokauppoja, mutta olevani yhteyksissä vielä useampaan muuhun tuotantoyhtiöön kartoittaakseni kokonaisvaltaisemmin myyntimahdollisuuksiani. Päädyin keskustelemaan sarjan jatkokehittelystä myös toisen, kansainvälisen tuotantoyhtiön kanssa, mutta heidän hitaampi toimintavalmiutensa optioinnin suhteen sinetöi lopulta päätökseni myydä sarja ensin mainitsemalleni tuotantoyhtiölle. Ilmoitin päätöksestäni molemmille tuotantoyhtiöille, ja kauppohen kohdeyhtiön tuottaja, jonka kanssa olin aiemmin keskustellut, toimitti minulle kauppakirjat myynnin toimeenpanemiseksi. Käytyäni kauppakirjat läpi liittoni tarjoaman lakimiehen kanssa esitin niitä hänen ehdotuksestaan joiltain kohdin korjattaviksi sekä tein vastatarjouksen tuotantoyhtiön tarjoamista konseptin optioinnista saatavista palkkiosummista. Osa muutosehdotuksistani meni läpi, mutta tuotantoyhtiö pitäytyi palkkiotarjouksessaan, jonka lopulta hyväksyin. Allekirjoitin sarjan optiosopimuksen kesäkuussa 2020.

Sarjan optiokauppoihin sisältyi sopimus sen konseptin palkallisesta jatkokehittelystä, josta olin ensin pääosin itse vastuussa. Sovimme yhdessä tuottajan kanssa joustavan aikataulun, jonka mukaan kirjoittaisin kesän 2020 aikana uuden konseptiversion, joka sisältäisi hahmogallerian, parannellun synopsiksen, parannellun ja laajemman ensimmäisen kauden juonikuvauksen sekä lyhyen hahmotelman sarjan toisesta kaudesta. Heti jatkokehittelyn alettua kävi ilmi, että haluni sitoa sarjan tapahtumat sen ensimmäisen kauden alkupuolella Suomeen ja siirtää tarina vasta sitten Yhdysvaltoihin tasapainottaakseni sarjan kaksikielistä (suomi-englanti) dialogia esti sitä etenemästä dynaamisesti ja katsojaa koukuttavasti, joten päätimme aloittaa tarinan Kaliforniasta ja palata tärkeisiin Suomen tapahtumiin myöhemmin kaudella. Merkittävimmät ongelmat liittyivät kuitenkin hahmogalleriaan: päähenkilön lisäksi muita, laajalti tuttavapiiriini pohjaamia hahmoja oli kehittäessäni paljon, ja suurelle osalle niistä en tahdostani huolimatta onnistunut löytämään järkeviä, toimintaa ajavia ja juonta edistäviä

hahmofunktioita. Olin koko ajan kehitellyt fiktiivistä sarjaa jo tapahtuneen pohjalta, joten minun oli vaikea siirtyä siitä uuden, kokonaan fiktiivisen materiaalin tuottamiseen enemmän sarjan aiheesta ja teemasta kuin sen ja itseni suhteesta käsin. Tämä teki minut sokeaksi sarjan draamalliselle potentiaalille, minkä kokeneemmat kollegani tuotantoyhtiössä huomasivat jo aikaisessa vaiheessa. He antoivat minulle ongelmaan kohdennettua kriittistä palautetta ja tarjosivat avuksi omaa asiantuntemustaan kirjoittajanblokkini selättämiseksi. Koska taiteellinen vastuu oli kuitenkin minulla ja kyseessä oli ensimmäinen myymäni idea, ammattilypeyteni puski minua työstämään kipukohtia yksin. Samaan aikaan stressasin keskeneräisen opinnäytetyöni (jonka aihe oli vielä tuolloin eri) varassa roikkuvaa valmistumistani, ja aikani ja energiani jakautuminen kahden projektin kesken alkoi näkyä työni jäljessä niistä kummankin suhteen. Tässä vaiheessa kollegani ehdottivat minulle palkkaavansa dramaturgin avukseni, jotta saisin niin sanotusti tuoreen silmäparin tarjoamaa näkökulmaa konseptin fiktionalisoinniseen ja kaupallistamiseen. Vaikka tarjous tuntui minusta ensin luottamattomuudelta taiteellisiin kykyihini, tuli se ehdottomasti tarpeeseen ja vetovastuun jakautuminen kahden henkilön kesken oli itselleni myös valtava helpotus.

Dramaturgi Sanna Reinumägi aloitti sarjan toisena konseptijana marraskuussa 2020. Aloitimme yhteistyömme sarjan päähenkilön uudelleenkirjoittamisesta: Reinumägin mielestä päähenkilöni karakterisoinnissa oli sarjan ensimmäisen kauden draaman kulkua tukemattomia ominaisuuksia, joita oli hyvä karsia tämän tahdonsuunnan ja tarpeiden ja sitä kautta tarinan kirkastamiseksi (käsittelen päähenkilön kehittämisprosessia vielä tarkemmin seuraavissa luvuissa). Tämän jälkeen siirryimme ensimmäisen kauden juonen uudelleenkirjoittamiseen uuden päähenkilön hahmofunktiota vastaavaksi käsikirjoitusteoreettisesta ja rakenteellisesta näkökulmasta: kirjoitimme uusia, päähenkilöä ja hänen toimintaansa tukevia ja muokkaavia hahmoja, suunnittelimme hahmojenvälisiä juonilinjoja ja niiden kulkuja ensin kausi- ja myöhemmin jaksotasolla ja jäsensimme juonta sijoittamalla sen tapahtumia nelinäytöksisen sarjarakenteen vaatimiin tarinallisiin kynnyskohtiin draamallisen jännitteen ylläpitämiseksi koko kauden ajan. Lopuksi Reinumägi kirjoitti vielä

sarjan ensimmäisen jakson epävirallisen, suuntaa antavan treatmentin eli dialogittoman käsikirjoitusrunгон, ja itse yhdistin sen kaikki osat koherentiksi kokonaisuudeksi, jolle suunnittelin vielä uuden visuaalisen ilmeen. Konseptipaketti valmistui joulukuussa 2020 ja on ollut siitä asti tuotantoyhtiön hallussa sarjan kanaville ja/tai suoratoistopalveluille markkinoimista varten.

2.2 Konseptin päähenkilö

Sugarin päähenkilö Stella on 23-vuotias helsinkiläistynyt elokuvaopiskelija, joka on alun perin kotoisin pikkuruisesta Möhkön kylästä Ilomantsista. Stellan lapsuutta ja nuoruutta Möhkössä määritteli pitkälti hänen perheensä vähävaraisuus: Stellan isä ja äiti opettivat ainoan lapsensa tulemaan heidän tavallaan toimeen mahdollisimman vähällä ja omavaraisesti.

Luonnonlapsimaisen Stellan tietoisuus laajeni kuitenkin pikkuhiljaa maalaiselämän ulkopuolelle hänen päästessään vanhempiensa kanssa kauppareissuille Itä-Suomen isompiin kaupunkeihin, joissa tyttö näki ja ihasteli varakkaita, muodikkaita venäläisturisteja turkiksissaan ja timanteissaan. Teini-ikäisenä Stella löysi talonsa ullakolta äitinsä vanhat Hollywood-klassikkokokoelmat, ja niitä tämän kanssa sunnuntai-iltaisain katsellessaan hänen mielessään alkoi muodostua haave ammatista hohdokkaan oloisella viihdealalla. Lukiossa Stella loisti tarinankerronnallisilla lahjoillaan, ja reissaaminen kauemmas kouluun totutti hänet ajatukseen jatko-opiskelusta toisella paikkakunnalla.

Toisen asteen opiskeluhakujen aikaan Stella haki ja koko Möhkön ihmetykseksi pääsi elokuvakouluun Helsinkiin, jonne muuton hän kustansi ylioppilaslahjaroillaan. Helsingissä Stellaa oli koko ajan odottanut täysin toisenlainen elämä ja maailma kuin mihin hän oli tottunut – opintotuen ja -lainan sekä satunnaisten keikkatöiden ansiosta hänen pankkitilinsä näytti nollan sijaan nelinumeroista summaa, ja sen pudotessa pakkasen puolelle apuna oli opiskelijan luottokortti. Kaupungissa on enemmän kauppia kuin koko Pohjois-Karjalan maakunnassa yhteensä, ja niistä hintavampien tarjonnalla Stella päivitti uuden asuntonsa, habituksensa ja identiteettinsä vastaamaan

mahdollisimman hyvin päiväunelmiensa säkenöivää elokuvamaailmaa. Stellan muodonmuutos kiinnitti häneen paljon positiivista huomiota, ja uusien kaverisuhteiden solmimisen lisäksi hän aloitti seurustelun ensimmäisen, samassa koulussa opiskelevan poikaystävänsä kanssa.

Tuhlaajatytön elämäntyyli ei kuitenkaan ollut kestävä, ja jo parin vuoden opiskelun jälkeen oli ilmiselvää, että rahan käsittelyyn tottumaton Stella oli kiihtyvässä syöksykierteessä kohti kymmenientuhansien eurojen velkavankilaa, ulosotto-oikeudenkäyntejä ja maksuhäiriömerkintöjä. Vanhemmista ei ollut avuksi, joten heille asiasta kertominen tuntui Stellasta paitsi vaikealta myös turhalta, ja näin ollen hänen ainoaksi uskotukseen jäi hänen poikaystävänsä, joka yritti parhaansa mukaan estää Stellaa vajoamasta syvemmälle suohon tukemalla tätä taloudellisesti mahdollisuuksiensa mukaan. Kriisiytyvä tilanne oli kuitenkin alkanut verottaa Stellan hyvinvointia ja opiskelumotivaatiota, ja hänen jäädessään pois koulusta opintojensa viivästymisen ja opintotukiensa menettämisen johdosta hänen poikaystävänsä jätti hänet uuvuttuaan itsekin naisen vääjäämättömältä vaikuttaneen romahduksen seuraamiseen.

Ero herätti Stellan kieltämisen ja välttelyn horroksesta, ja hänelle valkeni, että hänen oli nostettava itsensä pohjamudista yksin keinolla millä hyvänsä. Nopeita tulontekokeinoja tutkiessaan Stella törmäsi suosittun Youtube-sisällöntekijän videoon, jossa tämä kertoi avoimesti kokemuksistaan sugar babyna. Videosta inspiroitunut Stella teki hetken mielijohteesta oman profiilin ilmaiselle sokerideittailusivustolle ja sai nopeasti satoja yhteydenottopyyntöjä törkyrikkailta miehiltä, jopa naisiltakin. Muutamilla ensimmäisillä sokeritreffeillään saamallaan ”tipeillä” Stella sai maksettua kiireellisimmät rästilaskunsa, ja hän alkoi miettiä, voisiko sokerideittailu olla hänen etsimänsä vaihtoehto edessä uhkaavasti häämöttävälle, vuosikausien mittaiselle puisevalle työsumalle ja kädestä suuhun -elämiselle. Hetken sugar babyna olon jälkeen Stella tapasi Helsingissä työmatkalla olleen amerikkalais-vietnamilaisen ohjelmistoinsinööri ja miljonäärin, joka oli itsekin aloittelija ”sokerideittailuskenessä” ja siten oivallinen vertaistuki Stellalle. Kaksikko jatkoi tapailua parin viikon ajan ja tuli toimeen niin hyvin, että valmistellessaan matkaa takaisin kotikaupunkiinsa Los Angelesiin

mies pyysi Stellaa mukaansa vastapalvelukseksi siitä, että Stella oli tutustuttanut tämän Helsinkiin ja suomalaiseen kulttuuriin. Stella tiesi, ettei halunnut palata takaisin Möhköstä tuttuun askeettiseen elämään, ja päätti lopullisesti antavansa sokerideittailulle todellisen mahdollisuuden. Niinpä hän pakkasi laukkunsa ja laskunsa ja suuntasi uuden sugar daddynsa kanssa Atlantin yli ennalta määrittelemättömän pituiseksi ajaksi.

Päätökseni pohjata päähenkilöni Stella itseeni oli itselleni luontevin ratkaisu ensisijaisesti sarjan aiheen takia: sokerideittailua kokeilleena se on omasta näkökulmastani laajalti stigmatisoitu tabuaihe, ja sellaisia fiktionkin keinoin käsiteltäessä on mielestäni tarpeellista, että tekijällä on joko omakohtaista kokemusta aiheesta tai että hän on hyödyntänyt taustatutkimuksessaan kokemusasiantuntijoita. Sokerideittailijoitakin on kuitenkin hyvin erilaisia ja ”eri koulukuntaa” edustavia, ja koska en ole heitä juuri tavannut, päätin kertoa omasta, henkilökohtaisesta suhteestani ja suhtautumisestani aiheeseen sekä siihen liittyvistä kokemuksistani Stellan kautta välttääkseni sugar babyjen karikatyrisoimista tai stereotypisoimista. Toivoin, että omakohtainen kosketuspintani sokerideittailuun näkyisi sarjassa vahvana ja uskottavana tekijän äänenä sekä auttaisi minua rakentamaan siihen emootiota herättävää draamaa sen osittaisesta komediallisuudesta huolimatta.

Itselleni ja Stellalle yhteisiä asioita ja ominaisuuksia ovat esimerkiksi itäsuomalaiset juuret, luonnonläheisyys, hedonismi ja halu ”avartua” vapaan elämästä nauttimisen ja uusien asioiden ja paikkojen kokemisen kautta, tarve vältellä pelottavilta tuntuvia ongelmatilanteita niiden kohtaamisen ja ratkaisemisen sijaan, toisinaan sinisilmäinen ja joskus jopa tyhmänrohkeutena näyttäytyvä luottavaisuus itseensä ja muihin, hyväntahtoisuus, herkkyys ja tunteellisuus sekä vanhempien ja/tai viisaampien ihmisten seurassa viihtyminen ja arvostus. Meitä taas erottavat muun muassa Stellan rohkeampi ja vastaanottavaisempi suhtautuminen isoihin ja äkillisiin tilanteen- ja elämänmuutoksiin, minun taipuvaisuuteni kylmän analyyttiseen ja joskus armottomaan ja turhaankin itsekritiikkiin ja -syyllistämiseen, Stellan valmius joustaa enemmän arvoasioissa ja tehdä itsekkäämpiä valintoja, meidän eri

tavalla vaikeat perhe- ja lähisuhdetaustamme (jotka myös osittain yhdistävät meitä), meidän käsityksemme tavoittelemisen arvoisesta elämästä sekä meidän elämäntarinamme (itse en ole esimerkiksi koskaan varsinaisesti velkakriisiytynyt).

Itselähtöinen hahmokirjoittaminen tuntui itsestäni aluksi vapauttavalta ja jopa voimaannuttavalta: pääsin purkamaan ja analysoimaan omaa, tuolloin vielä käynnissä ollutta ajatus- ja oppimisprosessiani sokerideittailun suhteen sekä käsittelemään sekä siihen että ylipäätään elämäni ja taustaani liittyviä vaikeita kokemuksia ja kipukohtia fiktiokontekstin turvaamassa tilassa. Siirtyessäni päähenkilön karakterisoinnista sen toiminnallistamiseen eli asettamiseen sarjan juonen lähtökohdaksi alkoi kuitenkin ilmetä ongelmia: olin haluton tekemään itseni ja Stellan välille pesäeroa vaikeammassa valintatilanteissa, sillä halusin yhtenäistää arvo- ja periaatepohjamme. ”Tuo ei ole oikein” ja ”Minä en tekisi noin” ajattelin usein dramaturgini Sanna Reinumägin ehdottaessa Stellalle moraalisesti arveluttavia toimintalinjoja juonen käännekohtien kärjistämiseksi. Olin ollut ensimmäisestä konseptiversiosta lähtien avoin itseni ja päähenkilöni yhteydestä, joten pelkäsin maineeni puolesta, mutta kuten aiemmin mainitsin, en halunnut antaa turhan negatiivista kuvaa myöskään sugar babyista jo valmiiksi väärinymmärrettynä ryhmänä. Sarjaa konseptoidaan ja kirjoitetaan yleensä kausi kerrallaan, joten vaikka tavoitteeni oli tehdä Stellasta aluksi hänen vähäisen elämäkokemuksensa myötä naiivimpi ja egoistisempi hahmo ja kehittää häntä positiivisesti tarinan edetessä mahdollisille seuraaville kausille, en voinut tietää, tulisiko se olemaan mahdollista, ja näin ollen halusin ”pelata varman päälle”. Draamaa ei kuitenkaan synny totaalisen korrektiuden kuplassa, ja yhteistyöhenkisten kompromissien tekeminen Sannan kanssa vieroitti minut vähitellen dokumentaarisesta mielentilastani. Fiktiota tehdään fiktion säännöillä, joista itselleni tärkein on se, ettei sääntöjä fiktiontekijän etiikkaa (jota en tässä opinnäytetyössä käsittele) lukuun ottamatta juuri ole. Ja tämä on asia, jonka katsoja uskoakseni joskus tiedostaa paremmin kuin tekijä.

Kun nyt tarkastelen Stellan hahmoa ja käyn uudelleen läpi sen kirjoitusprosessia, ajattelen tehneeni sen suhteen parhaani. Mutta vaikka olen

yrittänyt hyödyntää Stellan luomisessa erityisesti omia positiivisiksi katsomiani puolia, huomaan heijastavani häneen samoja epävarmuuksia kuin minulla on itseni suhteen: pelkään, että hän ei ole tarpeeksi kiinnostava ja viehättävällä tavalla särmikäs, että hän on liian pliisu ja päämäärätiedoton nyt, kun vahvatahtoiset ja offensiiviset antisankarihahmot ovat vahvasti esillä sarjoissa. Vaikka itsensä etsiminen ja sitä kautta tietynlainen ”häilyväisyys” ovat luonnollisia ja ymmärrettäviä asioita parikymppisessä ihmisessä, hahmot ovat henkilöön verrattuna paljon vähemmän moniulotteisia ja heidän matkansa omassa tarinassaan ovat paljon suoraviivaisempia, mikä edellyttää hahmon selkeämpää (vaikkakin subjektiivista ja mahdollisesti virheellistä) käsitystä itsestään, haluistaan ja toiveistaan. Audiovisuaalisen teoksen, oli se sitten sarja, elokuva tai vaikkapa peli, rajattu aika ei myöskään usein riitä ihmisen identiteetin muotoutumisen tai kriisiytymisen käsittelemiseen samassa määrin kuin vuosi tai vuosikymmen ihmiselämässä. On kuitenkin muistettava, että varsinkin autofiktiivinen hahmo elää erilaisena tekijän ja katsojan päässä; ruudulta välittyy kerrallaan vain pieni osa kaikesta siitä, millaiseksi hahmon luoja on sen kirjoittanut ja tarkoittanut. Tärkeintä on, että hahmo liikkuu koko ajan eteenpäin, osana kokonaisuutta, sekä generoiden tapahtumia että reagoiden niihin. Ja siinä mielessä Stella on mielestäni toimiva päähenkilö.

3 Päähenkilö

3.1 Kuka on päähenkilö?

Vastaus otsikon kysymykseen todennäköisesti vaikuttaa kirjoittajan mielessä itsestään selvältä, kunnes sen yrittää antaa. Käsikirjoittaja ja käsikirjoitusteoreetikko Linda Aronson toteaa kirjassaan *The 21st Century Screenplay* päähenkilöstä eli protagonistista puhuttavan konventionaalisessa käsikirjoitusteoriassa usein melko epämääräisesti. Hän kuitenkin esittää yleispätevän määritelmän olevan seuraava: protagonistista on hahmo, jonka ”sisällä” katsoja on, kun taas antagonistia eli protagonistin tahdon- ja toiminnansuuntaa vastustavaa tai häiritsevää hahmoa tarkkaillaan ulkopuolelta. Aronsonin mukaan yksi yleinen aiheeseen liittyvä (väärin)käsitys on se, että

protagonisti on teoksen kiinnostavin henkilö. (Aronson 2010, 78–81.) Tämä oli omakin oletukseni elokuva- ja televisio-opintojeni alussa, kunnes yksi käsikirjoittamisen opettajistani totesi elokuvan protagonistin olevan se hahmo, joka muuttuu eniten sen aikana. Tämänkin käsityksen Aronson (2010, 80) haastaa antaen esimerkin Bond-elokuvista: James Bond, vaikkakin elokuvien päähenkilö ja kiinnostavin hahmo, ei muutu niissä *Quantum of Solace* lukuunottamatta nimeksikään. Omasta mielestäni Bond-elokuvista puhuttaessa pitää kuitenkin huomioida niiden määrä/sarjamuotoisuus: samoin kuin komediasarjoissa, myös elokuvasarjojen hahmojen muutos on usein vähäisempää, hillitympää ja/tai hitaampaa varsinkin, kun elokuvien asetelma on aina hyvin samankaltainen, Bondien tapauksessa supersankarielokuvamainen. Yksittäisten elokuvien kohdalla on kokemukseni mukaan todennäköisempää, että päähenkilö muuttuu elokuvan tapahtumien seurauksena huomattavasti. Bondit ovat myös toimintaelokuvia, joiden yksi tunnettu yhdistävä tekijä on päähenkilön muutoksen puute tai hienovaraisuus. Teoksen genrekin voi siis vaikuttaa päähenkilön rooliin ja määritelmään.

Toisena klassista päähenkilöteoriaa haastavana genrenä Aronson mainitsee ”buddy-elokuvat” kuten *Thelma & Louise*. Protagonistin ajatellaan usein olevan teoksen ainoa lajiaan, kun taas sekä buddy-elokuvissa että monissa juoneltaan kerroksellisissa elokuvissa (kuten esimerkiksi ensemble-elokuvissa) niitä voi Aronsonin mukaan olla useampi. Hän kertoo tällaisille elokuville olevan myös tyypillistä, että protagonistien välisessä suhteessa vaikuttavat omat, erilliset protagonistiset ja antagonistiset voimansa: yksi tai useampi protagonistista saattaa aiheuttaa ongelmia toiselle tai useammalle protagonistille. Aronson esittää, että useamman protagonistin ristiriitauttamisella estetään niitä kehittymästä keskenään identtisiksi, missä tapauksessa vain yksi protagonisti olisi tarpeellinen. (Aronson 2010, 78–80.)

Palataan vielä lopuksi hetkeksi päähenkilön kiinnostavuuteen. Linda Aronson mainitsee kirjassaan, että protagonistin kuvaaminen sen sisäpuolelta paljastaa katsojalle ainakin osittain hänen sielunmaisemansa ja toimintasuunnitelmansa ja siten tekee hänestä ymmärrettävämmän ja samaistuttavamman, mikä jo

lähtökohtaisesti vähentää hahmon mystisyyttä ja sitä kautta helposti myös kiinnostavuutta. Aronsonin mielestä kiinnostavimmat hahmot ovat monesti juuri normaalista poikkeavia ja vaikeasti ymmärrettäviä ”villejä kortteja”, jotka on pakko kuvata ulkopuolelta heidän arvoituksellisuutensa säilyttämiseksi. Hän sanoo tällaisten hahmojen olevan usein ”mentoriantagonisteja”, hahmoja, jotka valovoimaisuutensa takia saattavat vaikuttaa protagonisteilta, mutta joiden tarkoitus on todellisuudessa järkyttää tylsemmän ja tavallisemman, todellisen protagonistin *status quota* ja näin saattaa hänet niin kutsutulle sankarin matkalle, jonka aikana protagonistista oppii, kasvaa ja kehittyy. (Aronson 2010, 80–83.) Oma esimerkkini mentoriantagonistista voisi olla esimerkiksi Jack Sparrow'n hahmo *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* -elokuvassa – hän on kiistatta päähenkilö William Turneria, kuten muitakin elokuvan hahmoja, kiinnostavampi ja sen vetonaula suurelta osin juuri enigmaattisuutensa ja ennalta-arvaamattomuutensa vuoksi sekä pääsy siihen, että William jättää normaalin elämänsä taakseen ryhtyäkseen merirosvoksi ja löytää kohtalonsa. Huomattakoon, että elokuvassa on myös kaksiprotagonistisen buddy-elokuvan piirteitä: Williamilla ja Jackilla on yksi osittain yhteinen tavoite (löytää merirosvokapteeni Barbossa), jonka saavuttamiseksi he tarvitsevat toisiaan, mutta heidän motiivinsa tavoitteen takana eroavat toisistaan (Barbossa on kaapannut sekä Williamin rakkauden kohteen Elizabethin että Mustan Helmen, Jackin laivan, ja kumpainkin mies haluaa ”omansa takaisin”). Matkalla kohti tavoitetta Jack aiheuttaa Williamille ongelmia, mutta myös opettaa hänelle merirosvomaailman toimintatavat, joita William myöhemmin tarvitsee pelastaakseen sekä Elizabethin että itsensä. William on kuitenkin se, joka tempaistaan seikkailuun ja joka kohtaa hämärän menneisyytensä ja kaiken tämän seurauksena muuttuu, ja siten mielestäni elokuvan todellinen, tai ainakin selkeämpi, protagonistista.

Aronson painottaa, että päähenkilön asema ei tuo hahmolle minkäänlaista lisäarvoa: kaikki teoksen hahmot ovat vain juonen olemassaolon ja etenemisen mahdollistavia välineitä. Päähenkilö on yksinkertaisesti se, kenen näkökulmasta tarinaa seurataan (Aronson 2010, 81). Päähenkilö voi tästä näkökulmasta siis olla melkein millainen vain – tärkeintä on, että hän ajaa toimintaa tai ajetaan

toimimaan (esimerkiksi mentoriantagonistin toimesta) ja että päähenkilö reagoi toimintansa seurauksiin tavoilla, jotka synnyttävät lisää toimintaa ja näin kuljettavat juonta.

3.2 Autofiktiivinen päähenkilö

Voidakseni tarkastella autofiktiivistä päähenkilöä haluan ensin perehtyä autofiktion määritelmään, joka Oxfordin yliopiston Internet-sanakirja Lexicon mukaan on seuraava:

Kirjoittajan elämään (osittain) perustuvaa fiktiota, fictionalisoitu omaelämäkerta; tämän kaltainen teos (Lexico 2021, suomennos tekijän).

Käytän Lexicon määritelmää yleispätevänä viitekehyksenä puhuessani autofiktiosta ja autofiktiivisestä (päähenkilö)hahmosta tässä opinnäytetyössä. On kuitenkin huomioitava, että autofiktion sisältäessä lähtökohtaisesti sekä todellisuuden että fiktion elementtejä sen tekijäspesifi muoto voi vaihdella paljonkin riippuen sen sijainnista näiden kahden lähteen välisellä spektrillä. Tähän liittyviä rajanvetokysymyksiä on (kaunokirjallisuuden kontekstissa) käsitellyt muun muassa Joosua Lehtinen pro gradu -tutkielmassaan *Totta, tarua vai jotain siltä väliltä? The Argonauts, How Should A Person Be? ja Lunar Park rajoja hämmentävinä autofiktioina*:

Määrittely vaatii rajanvetoja itse käsitteen kahden osan eli itsen (kr. *autós*) ja fiktion (lat. *fictio*) välillä. Miten autofiktio poikkeaa yhtäältä omaelämäkerrasta ja toisaalta fiktiosta? Millä tavoin tekijä eli kirjailija näkyy autofiktioksi luettavassa kirjallisuudessa? Onko hän yhteneväinen autofiktion usein minämuotoisen kertojahenkilöhahmon kanssa? On nähtävissä, että autofiktio on lajina omiaan hämmentämään ja problematisoimaan esimerkiksi klassisen narratologian paikoin jäykkiä käsityksiä tekijyydestä, kertojuudesta ja genrestä. Oma kysymyksensä on, miten paljon autofiktiota ylipäättään määrittää totuudenmukaisuus, vai määrittääkö ollenkaan. Esimerkiksi Gérard Genette (1993, 77) on argumentoinut, että hänen katsannossaan todellista autofiktiota olisi esimerkiksi Danten *Jumalainen näytelmä*, sillä siinä kirjailijan mukaan nimetylle henkilöahmolle tapahtuu asioita, jotka eivät voisi olla oikeassa maailmassa tosia. Tällöin autofiktion kirjaimellinen määritelmä ikään kuin täyttyy, sillä tekstiin sisältyvät silloin sekä *autós* että *fictio*. (Lehtinen 2020, 7.)

Autofiktion luonteen joustavuus heijastuu luonnollisesti myös autofiktiiviseen päähenkilöön. Yksinkertaistettuna autofiktiivisellä päähenkilöllä voidaan olettaa tarkoitettavan päähenkilöhahmoa, joka jollain tavalla perustuu luojaansa/kirjoittajaansa. Käytännössä tämä voi kuitenkin tarkoittaa mitä vain lähes täysin fiktiivisen hahmon nimeämisestä itsensä mukaan (kuten yllä mainitun Danten tapauksessa) lähes dokumentaarisen totuus pohjaisen hahmon rakentamiseen sekä sen luojan objektiivisesti (ellei subjektiivisestikin) havaittavien piirteiden ja ominaisuuksien että hänen elämäntapahtumiensa pohjalta, mahdollisesti enemmän tai vähemmän valikoivasti, tai (kuten omassa tapauksessani), jotain näiden kahden esimerkin väliltä. Itse käsitelen autofiktiivistä päähenkilöä yleismaailmallisella tasolla tässä tutkimuksessa, sillä sen eri aspektit ovat pääosin relevantteja suhteessa erilaisiin autofiktiivisiin hahmoihin. Tulen argumentoimaan, että fiktiivinen ja autofiktiivinen hahmo ovat konventionaalisen käsikirjoitusteorian silmissä pitkälti toisiinsa verrannollisia – merkittävät autofiktiokirjoittamiseen liittyvät erityispiirteet näyttäytyvät nimenomaan pikemminkin autofiktion raamien sisällä siinä, miten vaikeaa tai toisaalta antoisaa autofiktiivisen hahmon kirjoittaminen kirjoittajalleen on hänen itsensä ja hahmon välisen, yksilöllisen tunnesuhteen vuoksi. Olennaista onkin kysyä, millaisista asioista nämä kokemukset riippuvat, ja tätä avasinkin jo omasta näkökulmastani alaluvuissa 2.1–2.2.

3.3 Haluatko päähenkilöksi?

Havainto siitä, että päähenkilön ei välttämättä tarvitse olla teoksen kiinnostavin hahmo saattanee lievittää aloittelevien autofiktiokirjoittajien pelkoa siitä, ettei heissä ole aineksia päähenkilöksi tai ylipäätään henkilöhahmoksi. Robert McKee, jonka hahmoteoriaa käsitelen syvällisemmin seuraavassa luvussa, pohtii kirjassaan *Story* hahmokirjoittamista seuraavasti:

Hahmon näkyvän osan luominen kumpuaa havainnoinnista, mutta sen syvempien ominaisuuksien ymmärrys puolestaan eri paikasta. Kaiken hienostuneen hahmokirjoittamisen alku ja juuri on itsetuntemus.

Yksi elämän surullisista totuuksista on, että tässä murheiden laaksossa on vain yksi ihminen, jonka todella tunnemme, ja se on oma itsemme. Olemme pohjimmiltaan ja ikuisesti yksin. Siltikin, vaikka muut säilyvät meille etäisinä, muuttuvina ja tuntemattomina määrättyllä, lopullisella tavalla, ja huolimatta ilmiselvistä eroista iässä, sukupuoleessa, henkilökohtaisessa historiassa ja kulttuuritaustassa, huolimatta kaikista selkeistä eroavaisuuksista ihmisten välillä, totuus on, että olemme kaikki paljon enemmän samanlaisia kuin erilaisia. Olemme kaikki ihmisiä. (McKee 1998, 386, suomennos tekijän.)

Kaikki koskaan luodut hahmot ihmiskunnan historiassa, sekä autofiktiiviset että fiktiiviset, ovat ihmismielen tuotetta, ja näin niiden voidaan ajatella olevan perustavanlaatuisesti kytköksissä kollektiiviseen ihmisyyden kokemukseen. ”Ajattele, mitä hahmosi *tekevät* ja *saattaisivat* tehdä sen sijaan, että ajattelisit, mitä he *ovat*”, sanoo puolestaan Linda Aronson vapaasti suomennettuna jo käsittelemässäni kirjassa *The 21st Century Screenplay* (Aronson 2010, 91). Sekä Aronson että McKee painottavat lainaamissani teoksissaan hahmojen näyttäytyvän katsojalle lähtökohtaisesti toiminnan kautta. Hahmo, kuten ihminenkin, saattaa ajatella ja väittää olevansa mitä vain, mutta vain hänen toimintansa voi osoittaa tämän väitteen oikeaksi tai vääräksi. McKee puhuu *Storyssa* erityisesti toiminnasta *paineistetussa tilanteessa*: vastaako esimerkiksi *Sugarin* feministiksi identifioituva Stella myöntävästi sugar daddynsa esittämään kosintaan tietäen tämän päätöksen voivan ratkaista kaikki hänen rahaongelmansa, vaikka se sitoisi hänet pitkäksi aikaa liittoon, joka verottaisi hänen erinäisiä vapauksiaan ja näin ollen olisi ristiriidassa hänen arvojensa kanssa? Paineistetun tilanteen vaatima valinta tuo jokaisesta ihmisestä ja hahmosta esiin hänen arvonsa ja mahdolliset ristiriidat niiden välillä; kumpi on Stellalle tärkeämpää, taloudellinen vai autonominen vapaus? Valinta, jonka hän tekee, paljastaa McKeen mukaan hänen todellisen luonteensa (McKee 1998, 101–102).

Oma päätelmäni kaikesta tästä on se, että kuka tahansa hahmo tai päähenkilö voi olla kiinnostava kiinnostavassa tilanteessa, kunhan hän on sen ytimessä vaikuttamassa siihen valinnoillaan. Kiinnostava tilanne puolestaan on konventionaalisen käsikirjoitusteorian mukaan yleistävästi sellainen, joka luo konfliktia ja haastaa hahmoa, tai vielä parempaa, vie tämän ääri rajoilleen.

Itsensä hahmoistamista suunnittelevan kirjoittajan kannattaa mielestäni siis miettiä, millaiset tilanteet ovat olleet tai voisivat olla hänelle kaikista vaikeimpia, vaativimpia, järkyttävimpiä, hämmentävimpiä tai hullaannuttavimpia, ja luottaa siihen, että hänen ihmisyytensä peilautuu välttämättäkin hänen hahmoonsa tehden siitä ainakin osalle katsojista, hänen kanssaihmisistään, samaistuttavan heidän seurattessaan kyseistä hahmoa mainitun laisessa tilanteessa. Toisin sanoen: me kaikki olemme oman elämämme päähenkilöitä, ja me kaikki voimme olla myös teoksen päähenkilöitä. Kynnyskysymys on se, *miten* me hahmomuodossamme olemme, miten kirjoitamme itsemme, ja tätä käsittelem lisää seuraavissa luvuissa.

3.4 Robert McKeen hahmoteoria

3.4.1 Hahmo vs. henkilö: erot ja yhtäläisyydet

”Hahmo ei ole sen enempää ihminen kuin Milton Venus on oikea nainen”, kirjoittaa Robert McKee vapaasti suomennettuna kirjansa *Story* hahmoa käsittelevän luvun alussa. Hän kuvailee hahmoa tosielämän metaforaksi, jonka aspektit on (hahmon kirjoittajan toimesta) suunniteltu selkeiksi ja tunnistettaviksi, kun taas ihmiset ovat vaikeasti ymmärrettäviä eivätkä usein tunne edes itse itseään. ”Itse asiassa tunnen *Casablancan* Rick Blainen paremmin kuin tunnen itseni. Rick on aina Rick. Minä olen vähän epäilyttävä”, hän jatkaa. (McKee 1998, 374.)

Kuten luvussa 3.1.1 jo hieman havainnoin, McKee käsittelee *Storyssa* karakterisointia eli *näennäistä hahmoa*, joka koostuu hahmon objektiivisesti havaittavista piirteistä (esim. ulkonäkö, ikä, mannerismit, sosioekonominen status) sekä siitä, millainen hahmo uskoo tai sanoo olevansa, ja *todellista hahmoa*, eli sitä, millaiseksi hahmo paljastuu paineistetussa tilanteessa, sekä näiden eroa. Karakterisoinnin ja todellisen hahmon sommittelu ja erottaminen toisistaan on McKeen mukaan hahmonluonnin lähtökohta. (McKee 1998, 103.)

Mitä tulee autofiktiivisen hahmon/päähenkilön kirjoittamiseen, oma kokemusasiantuntijan mielipiteeni on, että kirjoittajan on hyvä huomioida oikean

ihmisen näennäisten ja syvempien piirteiden moninaisuus, mahdollinen ristiriitaisuus ja jatkuva, joskus nopeakin muutos verrattuna konventionaaliseen hahmoon. Kompleksisuus voi sopivassa määrin tehdä hahmosta mielenkiintoisemman, mutta suuressa määrin sitä voi olla vaikea hallita ja demonstroida hahmon kautta niin, että tämä säilyy koherenttina ja tarpeeksi helposti hahmotettavana läpi teoksen. Kuten luvussa 2.2.1 mainitsin, hahmon ihmiseen verrattavaa, ennalta-arvaamatonta muutosta voi puolestaan olla vaikea kuvata esimerkiksi kaksituntisessa elokuvassa, ja se voi hämmentää katsojaa varsinkin, jos sitä ei perustella tarpeeksi hyvin. Muutoksen syyn olisi mielestäni usein hyvä olla ulkoinen ja toimintalähtöinen: katsoja näkee tai muuten ymmärtää hahmolle tapahtuvan/tapahtuneen jotain, jonka seurauksena hän muuttuu.

Alettaessa suunnitella autofiktiivistä hahmoa kirjoittaja voi esimerkiksi miettiä, mitkä ovat hänen selkeimpiä ja merkittävimpiä piirteitään ja ominaisuuksiaan. Arvot, periaatteet, pelot ja intohimot ovat hyvä aloituspiste. Tämän jälkeen kirjoittaja voi vaikkapa kysyä läheisiltään, miten he häntä kuvailisivat – objektiivinen näkökulma on oppimani mukaan avainasemassa autofiktiivisen hahmon moniulotteisuuden rakentamisessa (hahmon moniulotteisuudesta lisää seuraavassa luvussa). Mikäli kirjoittajalla on jo jonkinlainen juonirunko teokselleen, hän voi tämän jälkeen verrata keräämiään tietoja tarinaan ja miettiä, mitkä ominaisuudet tulisivat parhaiten esille sen eri kynnyskohdissa (esimerkiksi katalyyysi, *point of no return*, käännekohtat, *dark night of the soul*).

Hahmon sellaiset aspektit, jotka eivät nivoudu orgaaniseksi osaksi tarinaa, kannattaa mielestäni rohkeasti jättää pois tai sisällyttää osaksi hahmon taustatarinan sitä osaa, joka on vain sen luoja/luojien tiedossa. Esimerkkinä *Sugar*: kirjoitin Stellan hahmon ensimmäisestä versiosta masentuneen ja juuri päättyneen toksisen parisuhteen katkeroittaman naisen, jonka rahaongelmat olivat nykyiseen Stellaan verrattuna pieniä ja jonka päätös ryhtyä sokerideittailemaan oli yhdistelmä tulontavoittelua, pyrkimystä ulos tylsän urautuneelta tuntuvasta elämästä sekä alitajuntaisesti itsetuhoista ja huomionhakuista käyttäytymistä. Aloitettuani yhteistyöni dramaturgini Sanna

Reinumägin kanssa hän ehdotti, että siirtäisimme Stellan suhteen fokuksen hänen mielenterveysongelmistaan hänen taloustilanteeseensa (jota kärjistimme dramaattisesti) antaaksemme hänen katalyyttiselle päätökselleen vahvan, tunnistettavan motiivin, joka olisi katsojalle helposti ymmärrettävä ja mahdollisesti samaistuttava. Masennus on paitsi todella iso myös usein hyvin subjektiivinen (kokijalleen yksilöllinen) asia, mikä voi tehdä siitä hankalan käsitellä muiden aiheiden ohessa sen vaatimalla panoksella. *Sugarin* tapauksessa tätä vaikeutti myös genre: vaikka masennusta voi käsitellä komediallisesti, koin, että aihe tuli enemmän ja lopulta liikaa läpi sarjan draamallisten elementtien kautta, sen komediallisuutta tukahduttaen.

Stellan hahmon uudelleenkirjoittamisen seurauksena opin, että autofiktiivisen hahmon ei tarvitse eikä ehkä kannatakaan olla inspiroijansa täydellisen totuudenmukainen vastine. Jopa dokumenttien päähenkilöt esitetään usein keskittyen tiettyyn näkökulmaan, vaikka niissä tavataankin pyrkiä journalistiseen otteeseen. Jotain jää aina kertomatta, katsojalta (ja ehkä tekijöiltäkin) piiloon, joko tarkoituksellisesti tai vahingossa – tavoitteena on säilyttää ja hylätä oikeat asiat. Ajattelen ihmisen olevan tässä kontekstissa kuin raakatimantti, jonka leikkaus suunnitellaan sen mukaan, mikä parhaiten korostaisi sen ainutlaatuisuutta. Tarpeettoman aineksen karsimisen jälkeen tuloksena on hahmo, huippuunsa hiottu taideteos, jonka toisiaan peilaavat fasetit paljastavat meille koko sen valon, varjon ja värin kirjon, joka siitä on löydettävissä ja tekevät siitä kiinnostavan, houkuttelevan ja vastustamattoman.

3.4.2 Moniulotteinen päähenkilö ja antisankari

Robert McKee väittää *Storyssa* ulotteisuuden olevan vähiten ymmärretty hahmoon liittyvä konsepti. Hän kertoo kokemuksistaan ohjaajista, jotka vaativat näyttelijöiltä ”kolmiulotteisia” hahmotulkintoja osaamatta kuitenkaan avata, mitä sillä tarkoittavat, sekä eräästä hänelle esitellystä päähenkilöstä, jonka uskottiin olevan kolmiulotteinen mutta joka oli todellisuudessa vain ”kasa erilaisia piirteitä yhdistettynä nimeen”. (McKee 1998, 378.)

Mutta mitä hahmon moniulotteisuus sitten on? McKee jatkaa muotoilemalla asian näin:

Moniulotteisuus tarkoittaa ristiriitaisuutta: joko todellisen hahmon sisäistä sellaista (syyllisyyden tahrimaa kunnianhimoa) tai ristiriitaisuutta hahmon näennäisen ja todellisen osan välillä (hurmaava varas). Näiden ristiriitojen on oltava johdonmukaisia. Jonkun kuvaaminen kivana tyyppinä läpi elokuvan, kunnes hän yhdessä kohtauksessa potkaiseekin kissaa, ei lisää moniulotteisuutta. (McKee 1998, 378, suomennos tekijän.)

McKeen tulkinta moniulotteisuudesta heijastaa melko hyvin sitä, millaisen käsityksen olen itse siitä elokuva- ja televisio-opiskelijaurani aikana saanut. Oma vastaukseni moniulotteisen hahmon määritelmää kysyttäessä olisi todennäköisesti liittynyt jotenkin epätäydellisyyteen: moniulotteinen hahmo on uskottava, ”enemmän ihminen” kuin klassinen sankariprotagonisti, jonka sanat ja teot ovat aina linjassa ja joka ei koskaan menetä kasvojaan. Moniulotteinen hahmo tekee virheitä ja vääriä valintoja muistakin kuin hänestä riippumattomista syistä. Tämän kuvaukseni voidaan ajatella osuvan lähelle niin sanotun *antisankarin* määritelmää, jonka antamiseksi hyödynnän jälleen Lexicoa:

Keskeinen hahmo tarinassa, elokuvassa tai draamasarjassa, jolta puuttuu perinteisen sankarillisia ominaisuuksia.

‘antisankarin aikakaudella pahikset ja hyvikset erottuvat vähenevässä määrin toisistaan’. (Lexico 2021, suomennos tekijän.)

Tämä Lexicossa mainittu antisankarin aikakausi (engl. *the age of the anti-hero*), tai vaihtoehtoisesti *antisankarin nousu* (engl. *the rise of the anti-hero*), on käsite, johon törmää kokemukseni mukaan jatkuvasti erilaisissa Internet-lähteissä antisankaria tutkiessa. Sillä viitataan usein varsinkin televisiokontekstissa parin viime vuosikymmenen aikana huippusuosiota nauttineisiin, epäkonventionaalisiin protagonisteihin kuten *The Sopranosin* Tony Soprano (jota tavataan tituleerata television ensimmäiseksi antisankariksi), *Mad Menin* Don Draper, *Breaking Badin* Walter White ja *Dexterin* Dexter Morgan. Kolme viimeksi mainittua sarjaa ovat IMDb-sivuston 2000-luvun sadan parhaan televisiosarjan joukossa kymmenen kärjessä, *Breaking Bad* ensimmäisellä

sijalla (*The Sopranos* jäi listalta pois oletettavasti siksi, että se ilmestyi vuonna 1999).

Kysyttäessä, tukeeko televisio ”monimutkaisia hahmoja” (elokuvaan verrattuna enemmän/eri tavalla), journalisti Brett Martin vastasi Hope Reesen vuonna 2013 *The Atlantic* -lehdelle kirjoittamassa, antisankaria käsittelevässä artikkelissa näin:

Kun on aikaa kertoa 13-tuntinen, 26-tuntinen, 39-tuntinen tarina, kun sitä ei tarvitse päättää keinotekoisesti, se soveltuu vakavampaan tekemiseen. Viimeisten kymmenen vuoden aikana televisiolähetysyhtiöt ovat olleet enemmän verrattavissa elokuvabisnekseen – ne tarvitsevat edelleen massayleisön. Mielestäni televisio(sarja)ssa on jotain sisäistä – sen avoinloppuisuus – mikä tekee siitä sarjan resurssien riittäessä pitkäkestoiseen kehitykseen soveltuvan, ja tämä tarpeellistaa synkän elämänkatsomuksen. (Martin & Reese 2013, suomennos tekijän.)

Perehdyn televisiosarjaan spesifisti autofiktiivisen tarinankerronnan muotona vielä myöhemmin, mutta tähän mennessä keräämäni tiedon nojalla ja antisankaripäähenkilön ilmiselvän suosion (jonka monia mahdollisia syitä en käsittele tässä opinnäytetyössä) huomioiden mikään ei viittaa siihen, että autofiktiivinen päähenkilö ei voisi tai sen ei kannattaisi olla antisankari tai muunlainen epäkonventionaalinen protagonistiksi – sarjassa tai elokuvassa. Yhtenä esimerkkinä tulee mieleen Spike Jonzen ohjaama ja Charlie Kaufmanin käsikirjoittama fiktioelokuva *Adaptation* (2002), jossa Nicolas Cagen esittämä Kaufmanin autofiktiivinen hahmovastine, myöskin nimeltään Charlie Kaufman, vajoaa epätoivon alhoon yrittäessään adaptoida elokuvakäsikirjoitukseksi kirjaa, jota hän ei ymmärrä, joutuen samanaikaisesti asumaan yhdessä osittain antagonistisen (ks. Linda Aronsonin hahmoteoria luvussa 3.1), elokuvassa todellisen mutta todellisuudessa fiktiivisen kaksoisveljensä Donaldin kanssa. Fiktiivinen Charlie Kaufman, vaikkei ehkä klassinen antisankari olekaan, ei myöskään vastaa mielikuvaa pidettävästä päivän pelastajasta osittain siksi, että katsoja näkee Kaufmanin pitkälti hänen oman, kriittisen katseensa läpi voice over -inserttien kautta. Tätä heijastaa seuraava ote käsikirjoitussivusto The

Black Listin *Go Into the Story* -käsikirjoitusblogissa julkaistusta, Scott Myersin kirjoittamasta Charlie Kaufmanin hahmoanalyysistä:

Charlie on menestynyt käsikirjoittaja. Näemme hänet *Being John Malkovichin* kuvauksissa. Tuottajat ja studiopomot ihailevat häntä. Häntä edustaa iso toimisto. Mutta hän on parantumattomasti negatiivinen ja tihkuu itseluottamuksen puutetta ja itseinhoa. Huomaa elokuvan voice overina alkutekstien päälle puhuttu dialoginen avaus:

Onko minulla päässäni ainoatakaan alkuperäistä ajatusta? Minun kaljussa päässäni. Ehkä jos olisin onnellisempi, hiukseni eivät olisi irtoamassa. Elämä on lyhyt. Minun tulee ottaa siitä kaikki irti. Tänään on loppuelämäni ensimmäinen päivä. Olen kävelevä klisee. Minun todella tarvitsee käydä lääkärissä näyttämässä jalkaani. Siinä on jokin vika. Patti. Hammaslääkäri soitti taas. Olen lykännyt käyntiä liikaa. Jos lopettaisin viivyttelyn, olisin onnellisempi. Minä vain istun läskiperseelläni. Jos perseeni ei olisi läski, olisin onnellisempi. Minun ei tarvitsisi roikuttaa paitojeni helmoja. Ihan kuin se hämäisi ketään. Läskiperse. Minun pitäisi alkaa taas lenkkeillä. Kahdeksan kilometriä päivässä. Oikeasti tehdä se tällä kertaa. Ehkä kalliokiipeilyäkin. Minun pitää tehdä elämäntapamuutos. Mitä minun pitää tehdä? Minun pitää rakastua. Tarvitsen tyttöystävän. Minun pitää lukea enemmän, kehittää itseäni. Mitä jos opettelisin venäjää tai jotain? Tai soittamaan jotain soitinta? Voisin puhua kiinaa. Olisin se käsikirjoittaja, joka puhuu kiinaa ja soittaa oboeta. Se olisi siistiä. Minun pitäisi leikkauttaa hiukseni lyhyiksi. Lakata yrittämästä huijata itseäni ja muita ajattelemaan, että minulla on koko tukka tallella. Kuinka sääliittävää sekin on? Ole vain aito itsesi. Itsevarma. Eivätkös naiset viehätty siitä? Miesten ei tarvitse olla viehättäviä. Mutta se ei ole totta. Varsinkaan nykypäivänä. Miehillä on melkein yhtä paljon paineita kuin naisilla nykyään. Miksi minun pitäisi tuntea olevani pahoillani olemassaolostani? Ehkä syynä on minun aivokemiani. Ehkä se on se, mikä minussa on vikana. Huono kemia. Kaikki ongelmani ja ahdistuksen aiheeni ovatkin pohjimmiltaan kemiallista epätasapainoa tai jonkinlaisia synapsikatkoksia. Minun pitää hakea apua. Mutta olen silti ruma. Sitä ei muuta mikään. (Myers & Kaufman 2011, suomennos tekijän.)

Väitän, että hahmon esittely tämän päänsisäisen, itseinhoa tihkuvan, masentavan monologin muodossa ei ole paras tapa saada katsoja pitämään hahmosta tai edes aidosti säälimään tätä, eikä se uskoakseni ollut Kaufmanin tarkoituskaan. Se voi kuitenkin, itsetunto-ongelmien koskettaessa 85 prosenttia maailman väestöstä Larry Altonin NBC Newsille vuonna 2017 kirjoittaman

artikkelin *Why low self-esteem may be hurting you at work* (Alton, 2017) mukaan, luoda samaistumispintaa sekä tehdä hahmosta moniulotteisemman: kuten Scott Myers edellä totesi, fiktiivinen Charlie Kaufman on objektiivisesti menestynyt ja pidetty, mutta silti epäilee itse itseään – ristiriita, joka on tosielämänkin kontekstissa täysin mahdollinen, ellei jopa yleinen, mutta ristiriita kuitenkin. Ja kuten olemme edellä todenneet, ristiriitaiset päähenkilöt ovat varsinkin viimeisten kahdenkymmenen vuoden ajan herättäneet huomiota suosiollaan (*Adaptationin* IMDb-arvosana tämän opinnäytetyön kirjoitushetkellä on 7,7/10).

Klassisen sankarin roolista poikkeavia ja tästä huolimatta suosittuja päähenkilöitä on kuitenkin esiintynyt tarinataiteessa yleisesti jo kauan ennen Charlie Kaufmania ja Tony Sopranoa. Robert McKee ottaa *Storyssa* tästä esimerkiksi yhden William Shakespearen tunnetuimmista näytelmäsankareista:

Ajattele Hamletia, monimutkaisinta koskaan kirjoitettua hahmoa. Hamlet ei ole kolmiulotteinen, vaan kymmen-, kaksitoista-, käytännössä lukemattoman ulotteinen. Hän vaikuttaa hengelliseltä kunnes pilkkaa jumalaa. Ofeliaa hän kohtelee ensin hellän rakastavasti, sitten kylmästi, jopa sadistisesti. Hän on urhea ja sitten pelkurimainen. Ajoittain hän on viileän rauhallinen, sitten impulsiivinen ja äkkipikainen puukottaessaan jotakuta verhon takaa tietämättä, kuka tämä on. Hamlet on säälimätön ja myötätuntoinen, ylpeä ja itsesääliin taipuvainen, vitsikäs ja surumielinen, uupunut ja voimaperäinen, selväpäinen ja sekava, tervejärkinen ja hullu. Hänen viaton viallisuutensa, viallinen viattomuutensa, on melkein kaikkien kuviteltavissa olevien ihmisominaisuuksien elävä ristiriita. (McKee 1998, 378, suomennos tekijän.)

Myös Hamletia olen nähnyt tituleerattavan antisankariksi. Selkeää eroa antisankarin ja ristiriitaisen ja/tai (osittain) epäpidettävän hahmon/päähenkilön välillä on vaikea määritellä, eikä se ole tavoitteeni. Tavoitteeni on havainnollistaa seuraavat, jo osittain käsitellyt asiat, jotka lainaamieni lähteiden ja asiantuntijoiden sekä oman kokemuksen mukaan pätevät sekä fiktiiviseen että autofiktiiviseen päähenkilöön:

- Päähenkilön ei tarvitse olla teoksen kiinnostavin hahmo.
- Päähenkilön ei tarvitse olla (täysin) pidettävä.

- Päähenkilö voi olla epätäydellinen, ristiriitainen ja/tai moraalisesti kyseenalainen "antisankari" (ja samanaikaisesti pidettävä/samaistuttava).
- Ihmispäähenkilön, kuten muidenkin ihmishahmojen, kirjoittaminen perustuu itsensä ja muiden havainnointiin ja sitä kautta ihmis- ja itsetuntemukseen.
- Autofiktiivinen päähenkilö ja sen perustana toiminut henkilö eroavat välttämättä toisistaan, sillä hahmo ja ihminen ovat eri asioita. Se, kuinka paljon ne eroavat toisistaan, on tapauskohtaista ja riippuu osittain kirjoittajasta.
- Ulkoiset määrittäjät, kuten teoksen muoto ja genre, voivat vaikuttaa autofiktiiviseen päähenkilöön siinä missä fiktiiviseenkin: esimerkiksi tilannekomediasarjan päähenkilön muutos on pitkän draamaelokuvan päähenkilöön verrattuna todennäköisesti vähäisempää.

Vaikuttaa siltä, että autofiktiivisen päähenkilön kirjoittamisen lähtökohdat ja perusasiat eivät merkittävästi eroa fiktiivisen hahmon kirjoittamisesta. Koska kaikki ihmishahmot perustuvat pohjimmiltaan ihmisiin, on objektiivisesti yhdentekevää, onko hahmo inspiroitu kirjoittajasta itsestään vai jostakusta toisesta. Kirjoittajan näkökulmasta itsestään kirjoittaminen on kuitenkin suurelta osin eri asia kuin toisesta kirjoittaminen. Kuten luvussa 3.2 esitin, ihmisen kokemus itsestään ei välttämättä, ehkä useinkaan, ole täysin linjassa sen kanssa, millainen hän todellisuudessa on. Tämän takia itsereflektion merkitys saattaa korostua autofiktiivistä hahmoa kirjoittaessa, ja kirjoittaja saattaa kaivata siihen myös ulkopuolista apua ja näkökulmaa. Tähän toki vaikuttaa se, kuinka realistista autofiktiivisestä hahmosta ollaan kirjoittamassa: kirjoittaja voi myös valita etäännyttävänsä itseään hahmovastineestaan kirjoittamalla tästä tai tämän tarinasta itseensä verrattuna osittain erilaisen. Itse toimin *Sugarin* Stellaa kirjoittaessani (dramaturgini Sanna Reinumägin aloitteesta ja avulla) juurikin näin, ja koin sen helpottavan kirjoitusprosessia merkittävästi.

4 Autofiktiivinen päähenkilö televisiosarjassa

Kun aloin suunnitella *Sugaria* vuonna 2019 ja valitsin konseptoivani siitä draamakomediasarjan, osasin ajatella luvussa 2.1 mainitsemiani sarjamuodon

positiivisia aspekteja suhteessa tarinaani, mutta en sen haasteita autofiktion kontekstissa. Lainasin edellisessä luvussa Brett Martinia, joka puhui sarjan ”avoinloppuisuudesta” (Martin & Reese 2013) eli jatkuvuudesta – kuten jo aiemmin mainitsin, sarjaa kirjoitetaan usein kausi kerrallaan tilauksesta, hahmottamatta mahdollisen seuraavan kauden saati sitten koko sarjan loppua. *Sugarin* konseptoinnin alkuvaiheessa ajattelin tämän jatkuvuuden tarjoavan minulle mahdollisuuden irtaannuttaa itseni autofiktiivisistä päähenkilöstäni Stellasta meidän jakamiemme elämäkokemusten kontekstissa: kun olisin käsitellyt ne kirjoittamalla ne osaksi sarjan tapahtumia, minulla ei enää olisi tositarinallista raakamateriaalia, josta voisin ammentaa pitääkseni Stellan mahdollisimman kiinni itsessäni. Juuri tämä osoittautuikin itselleni isoksi kompastuskiveksi – jos kirjoittaa autofiktiivistä hahmoa vahvasti kokemustensa pohjalta, mitä jää, kun ne on ”käytetty loppuun”? Kun sarjan juoni etenee alueelle, jolla ei olla enää tekemisissä tositapahtumien kanssa, muuttuvatko se ja sen päähenkilö(t) automaattisesti täysin fiktiivisiksi?

Nämä ovat kysymyksiä, joihin ei ehkä voi eikä tarvitsekaan vastata yksiselitteisesti, sillä vastaukset riippuvat paljon tarkasteltavan hahmon muista aspekteista (joita käsitelin hahmoteoriaa käsittelevissä luvuissani) suhteessa kirjoittajaan sekä siitä, kuinka kirjoittaja itse kokee hahmonsa oman identiteettinsä kautta. Robert McKee toteaa *Storyssa* hahmon olevan kirjoittajansa ”vauva” (McKee 1998, 385). Mielestäni tämä on osuva vertaus varsinkin autofiktiivisistä hahmosta puhuttaessa: hahmo ja sen kirjoittaja ovat osittain keskenään samanlaisia, mutta kuitenkin erilaisia, heidän historiansa saattavat olla osittain yhteneväiset, mutta kumpikin elää omaa elämäänsä. Tästä seuraava ”erilleen kasvaminen” on kokemukseni mukaan luonnollinen osa autofiktiivisen hahmon kirjoitusprosessia, joka pitää hyväksyä – erityisesti sarjaa kirjoittaessa. Hahmosta, ”lapsestaan”, pitää osata päästää jossain vaiheessa irti antaakseen sille ilmatilaa kasvaa ja kehittyä sille ja sen omalle tarinalle (joka ei ikinä täysin vastaa kirjoittajan elämää) edullisimmalla tavalla tietämättä, miten tuo tarina tulee päättymään. Tämä voi olla yllättävän vaikea ja tunteita kirvoittava mutta myös hyvällä tavalla jännittävä kokemus varsinkin, kun kirjoittaja ei enää yksin vastaa hahmostaan vaan antaa sen myös muiden

mielten (toisten tekijöiden sekä omia tulkintojaan tekevien katsojien) muokattavaksi. Mutta mitä hahmosta sitten lopulta kehkeytyykään, se on aina pohjimmiltaan sidoksissa alkuperäiseen kirjoittajaansa, joka on antanut sille elämän ja joka tuntee sen parhaiten. Hahmon määrittelyn (tai määrittelemättä jättämisen) autofiktiiviseksi tai fiktiiviseksi voinee jättää kirjoittajan itsensä tehtäväksi, ja uskon, että määritelmä voi myös muuttua ajan myötä.

Sarjan hahmokirjoituksen kannalta elokuvaan verrattuna vaikeammin hallittava luonne voi myös tarjota autofiktiikirjoittajalle niin sanotun outletin vapaammalle itselähtöiselle kirjoittamiselle, kuten omien ”varjopuoliensa” turvalliselle tutkimiselle hahmon kautta vaikkapa kostofantasiatarinan muodossa. Samalla tavalla voi toki lähestyä elokuvankin kirjoittamista, mutta kuten olen tässä tutkimuksessa muutamaan otteeseen nostanut esille, pitkän sarjan aikajatkumo tarjoaa erilaiset mahdollisuudet kehittää ja kärjistää hahmoa hienovaraisesti, ikään kuin hitaasti kypsyttään, ja ehkäpä juuri siksi sarja on erityisen optimaalinen audiovisuaalinen formaatti esimerkiksi edellisessä luvussa mainituille antisankarinarratiiveille. *Sugarin* Stella ei ehkä ole klassinen antisankari, mutta olen ehdottomasti elänyt omia villoja ja joskus ”valonarkoja” haaveitani hänen kauttaan rohkeammin kuin muissa kirjoittamissani teoksissa. Päätän tämän kappaleen ja siten myös tämän opinnäytetyön tutkimusosuuden Bret Easton Ellis -sitaattiin, jonka Joosua Lehtinen sisällytti jo aiemmin lainaamaani pro gradu -tutkielmaansa *Totta, tarua vai jotain siltä väliltä? The Argonauts, How Should A Person Be? ja Lunar Park rajoja hämmentävinä autofiktioina*:

”I could never be as honest about myself in a piece of nonfiction as I could in any of my novels”, -- (Ellis 2006, 36, Lehtisen 2020, 5 mukaan).

5 Yhteenveto

Tässä luvussa käyn tiivistetysti läpi tämän tutkimuksen aikana havainnoimiani autofiktiivisen hahmokirjoittamisen aspekteja, joista ensimmäinen on autofiktiivisen ja fiktiivisen hahmon/päähenkilön väliset yhtymäkohdat

konventionaalisen käsikirjoitusteorian kontekstissa. On tärkeää muistaa, että molemmat hahmotyypit ovat pohjimmiltaan fiktiivisiä – autofiktiivinen hahmo edustaa fikionalisoitua todellisuutta. Kaikkien fiktiivisten hahmojen rakentaminen ja kirjoittaminen on ongelmallisuuksineen kollektiivisella tasolla teoriallisesti ja teknisesti verrannollista.

Autofiktiivisen, kirjoittajaa itseään jossain määrin kuvaavan hahmon kohdalla kirjoittajan suhde kirjoittamaansa hahmoon saattaa kuitenkin ei-autofiktiiviseen hahmoon verrattuna korostua siksi, että kirjoittaja näkee itsensä ensisijaisesti ihmisenä, ei hahmona. Ihminen on vaikeasti kuvattava, kompleksi entiteetti, jonka adaptoiminen hahmoksi vaatii niin sanotusti mutkien suoriksi vetämistä, eli ihmisen hahmolle ja tarinalle tarpeellisten tai hyödyllisten ydinominaisuuksien ja kokemusten sekä vastaavasti turhien piirteiden ja aspektien identifioimista niiden käyttämiseksi tai karsimiseksi. Tästä syystä autofiktiivinen hahmo ei päätelmäni mukaan koskaan voi olla täysin totuudenmukainen, mutta tämä ei estä hahmoa olemasta katsojalle uskottava, ymmärrettävä ja/tai samaistuttava. Tähdennän tätä huomiotani jälleen lainauksella Robert McKeen *Storysta*:

-- mieti, kunnes tavoitat selkeän ymmärryksen motiivista, mutta samanaikaisesti jätä hieman mystisyyttä syiden ympärille, ripaus järjettömyyttä kenties, yleisölle tilaa käyttää omia kokemuksiaan tehostaakseen hahmoasi heidän mielikuvituksessaan. (McKee 1998, 376, suomennos tekijän.)

Hahmon hiominen sen ja mahdollisesti sen kirjoittajan tarinaa sekä yleisön katsomiskokemusta (jotka voivat olla myös ristiriidassa keskenään) parhaiten palvelevaksi voi olla vaikeaa muistakin syistä. Omalla kohdallani yhdeksi sellaiseksi ilmeni luvussa 2.2 mainitsemani, kirjoittamani teoksen tabuaiheesta johtunut huoli (ammattillisesta) maineestani. On yleisesti ottaen ymmärrettävää ja sallittua kokea negatiivisia tunteita liittyen joihinkin itsensä tai kirjoittamansa hahmon aspekteihin, ja valita olevansa tuomatta niitä esiin ja yleisön tietoon. Fiktiokirjoittajaa ei sido dokumentaristin tai journalistin etiikka. Taiteilijan vapaus antaa autofiktiokirjoittajalle myös mahdollisuuden kärjistä tai karikatyrisoida omakohtaista hahmoa erinäisillä tavoilla, esimerkiksi helpottaakseen kirjoitustyötä tai muokatakseen hahmoa hänen omiin tarkoituseriinsä

paremmin sopivaksi. Kirjoittajan etua saattaa tosin ajaa myös avoimuus suhteessa tämänkaltaiseen toimintaan, sillä se korostaa katsojien/lukijoiden mediakriittistä vastuuta esimerkiksi siinä, miten he arvioivat ja käsittelevät teosta ja sen kirjoittajaa autofiktio kontekstissa, varsinkin julkisuudessa.

Vaikka tämä tutkimus painottui varsinkin teososuudeltaan pääosin autofiktiiviseen päähenkilöön, puhuin ja puhun laajalti myös autofiktiivisistä hahmoista ylipäättäen, sillä niitäkin koskevat osittain käsittelemäni kysymykset sekä toisaalta omat spesifit ongelmansa. Kehitin itse omasta tuttavapiiristäni inspiroituja hahmoja osaksi *Sugarin* hahmogalleriaa, ja niin tehdessäni havahduin sellaiseen vaikeasti määriteltävään autofiktiokirjoittajan vastuuseen, joka tavallaan riitelee taiteilijan vapauden kanssa: kolmannen osapuolen yksityisyyden ja kunnian suojan takaaminen. Vaikka fiktiivistä hahmoa ei voi suoraan verrata sitä inspiroineeseen ihmiseen, on mahdollista, että ne voidaan yhdistää keskenään, mikäli ensiksi mainittu on kirjoitettu mukailemaan tarkasti viimeksi mainitun olemusta ja/tai elämää. Tällaisen menettelyn oikeutettuus on varmasti hyvin tapauskohtaista ja erinäisistä asioista riippuvaista enkä siksi käsittele sitäkään tämän enempää, mutta halusin ottaa asian esille yhtenä itse työssäni kohtaamana autofiktiokirjoittamiseen liittyvänä seikkana. Oma mielipiteeni mukailee sanontaa *art imitates life*: taiteen totuus pohjaisuus on enemmän sääntö kuin poikkeus, ja se ei ole automaattisesti kyseenalaista. Mielestäni inspiraation hyödyntäminen taiteellisessa työssä ei myöskään lähtökohtaisesti vaadi sen lähteen lupaa.

Puhuin luvussa 3.2 kollektiivisesta ihmisyyden kokemuksesta eli kaikkien ihmisten perustavanlaatuisesta samankaltaisuudesta tunnetasolla. Uskon sen toimivan hyvänä pohjana kaiken taiteen, varsinkin autofiktiivisen sellaisen, tekemiselle. Ihmisen saadessa mahdollisuuden käyttää ääntään ja sananvapauttaan kertoakseen kokemuksistaan haluamallaan tavalla saamme nauttia itseämme, aikaamme ja yhteiskuntaamme heijastavista ulostuloista niin taidekentällä kuin muuallakin. Kun toteutamme nämä ulostulot tarpeen vaatimalla sensitiivisyydellä kanssaihmiä kunnioittaen ja heitä epäoikeutetusti

vahingoittamatta varmistamme, että tekemämme ja kuluttamamme sisältö on myös vastuullista ja sitä kautta sellaista, josta voi nauttia hyvällä omatunnolla.

Kaiken kaikkiaan autofiktiikirjoittaminen, erityisesti itselähtöisen autofiktiivisen hahmon kirjoittaminen, voi kaikkine ongelmallisuuksineenkin oman kokemukseni mukaan olla ehdottoman palkitsevaa: itselleni se, kuten myös tämä tutkimus, tarjosi mahdollisuuden tarkastella ja analysoida itseäni, elämäni ja taitelijuuttani monipuolisesti ja vapautuneesti eräänlaisessa turvallisessa ja tuomintavapaassa, helpommin hahmotettavassa tilassa. Olen onnellinen siitä, että sekä minä että kaikki muut *Sugarin* tekemisessä mukana olleet mahdollistimme tämän yhdessä, ja arvostan projektiamme sen tämänhetkisessä, keskeneräisessä muodossakin paljon enemmän kuin sen mahdollista tuotantoonetenemispotentiaalia. Näin ollen haluan kiittää koko *Sugarin* laajennettua työryhmää sen optioineesta tuotantoyhtiöstä edustajineen omaan ystävä- ja kollegapiiriini ja perheeseeni: kiitos kaikesta avustanne, tuestanne ja uskostanne minuun ja teokseeni.

Lähteet

Alton, L. Julkaistu 11/2017. Why low self-esteem may be hurting you at work. Uutisartikkeli. Osoitteessa: <https://www.nbcnews.com/better/business/why-low-self-esteem-may-be-hurting-your-career-ncna814156>. Viitattu 7/2021.

Aronson, L. 2010. The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films. Julkaisupaikka: Allen & Unwin.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. Adaptation. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0268126/?ref_=vp_back. Viitattu 7/2021.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. Breaking Bad. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0903747/?ref_=nv_sr_srsg_0. Viitattu 7/2021.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. Dexter. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0773262/?ref_=nv_sr_srsg_0. Viitattu 7/2021.

IMDb 2013. Greatest TV Shows of the 21st Century. Listaus. Tekijä IMDb-käyttäjä cj2703. Osoitteessa: <https://www.imdb.com/list/ls055426815/>. Viitattu 7/2021.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. Mad Men. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0804503/?ref_=nv_sr_srsg_0. Viitattu 7/2021.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. Quantum of Solace. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0830515/?ref_=nv_sr_srsg_0. Viitattu 7/2021.

IMDb. Julkaisuaika tuntematon. The Sopranos. Osoitteessa: https://www.imdb.com/title/tt0141842/?ref_=nv_sr_srsg_0. Viitattu 7/2021.

Lehtinen, J. 2020. Totta, tarua vai jotain siltä väliltä? The Argonauts, How Should A Person Be? ja Lunar Park rajoja hämmentävinä autofiktioina. Turun yliopisto. Pro gradu -tutkielma. Osoitteessa: https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/149863/Lehtinen_Joosua_opinna_yte.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Viitattu 7/2021.

Lexico. Julkaisuaika tuntematon. Anti-hero. Sanakirjamääritelmä. Osoitteessa: <https://www.lexico.com/definition/anti-hero>. Viitattu 7/2021.

Lexico. Julkaisuaika tuntematon. Auto-fiction. Sanakirjamääritelmä. Osoitteessa: <https://www.lexico.com/definition/auto-fiction>. Viitattu 7/2021.

McKee, R. 1998. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Julkaisupaikka: Methuen.

Myers, S. 2011. Great Characters: Charlie and Donald Kaufman ("Adaptation"). Blogikirjoitus. Osoitteessa: <https://gointothestory.blcklst.com/great-characters-charlie-and-donald-kaufman-adaptation-d30b874047ec>. Viitattu 7/2021.

Reese, H. 2013. Why Is the Golden Age of TV So Dark? Artikkel. Osoitteessa: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/>. Viitattu 7/2021.

Elokuvalähteet:

Pirates of the Caribbean: Mustan helmen kirous. Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl. 2003. Käsikirjoittajat: Ted Elliot. Terry Rossio. Stuart Beattie. Jay Wolpert. Ohjaaja: Gore Verbinski. Yhdysvallat: Walt Disney Pictures / Jerry Bruckheimer. 144 min.