



**RUNOUSOPPI APUNA
TERÄSVAARI-DOKUMENTTIELOKUVAN
KÄSIKIRJOITUKSESSA**

Terhi Romo

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Elokuvan ja television ko.
Tuottaminen

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television ko.
Tuottaminen

TERHI ROMO:

Runousoppi apuna dokumenttielokuvan käsikirjoituksessa

Opinnäytetyö 38 sivua, joista liitteitä 1 sivu
Huhtikuu 2015

Dokumenttielokuvassa käsikirjoitus kehittyy jatkuvasti muuttuvana prosessina, koska todellisuuden ennustaminen on hankalaa. Käsikirjoittajan tulisi kuitenkin pyrkiä luomaan jonkinlaiset raamit dokumentille jo tuotannon ennakkosuunnitteluvaiheessa parhaimman lopputuloksen varmistamiseksi. Tutkimukseni tavoitteena on esitellä, kuinka Aristoteleen *Runousoppia* voi käyttää apuna dokumenttielokuvan käsikirjoitusta laaties-
sa.

Tutkimuksen toiminnallisena osana on pitkä dokumenttielokuva *Teräsvaari*, jossa toimin toisena ohjaajana ja käsikirjoittajana. Pohdin työssäni myös dokumenttielokuvan objektiivisuuskäsitystä ja sen suhdetta *Teräsvaari*-dokumenttielokuvaan.

Tutkimuksen tehtyäni huomasin löytäväni *Runousopista* monia työkaluja, joita voi käyttää dokumenttielokuvan draamankaaren rakentamisessa. Tutkimuksessani jätän käsitte-
lyn ulkopuolelle sellaiset *Runousopin* opit, jotka eivät mielestäni ole sovellettavissa elokuvan tutkimukseen, koska ne eivät tue elokuvan omia ilmaisumuotoja.

Asiasanat: dokumenttielokuva, käsikirjoittaminen, aristoteles, runousoppi

ABSTRACT

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

TERHI ROMO

Poetics as a Tool in Screenwriting for the Documentary Film *Iron Grandpa*

Bachelor's thesis 38 pages, appendices 1 page

April 2015

The scriptwriting process for a documentary film is in a constant change because it is hard to predict reality. Despite this the script writer should create some kind of a manuscript already in pre-production. The aim of this thesis was to present how the script-writer could use Aristotle's *Poetics* when writing a manuscript for a documentary film. *Poetics* contains many tools which are useful when writing a dramatic scene for a documentary film.

A documentary film *Iron Grandpa*, written and directed by Terhi Romo, forms the functional part of this thesis. The relationship between *Iron Grandpa* and objectivity is also examined here.

Key words: documentary film, scriptwriting, aristotle, poetics

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	TRAGEDIA.....	7
2.1	Tragedian synty ja kehitys	7
2.2	Runousoppi ja sen vaikutus	8
3	RUNOUSOPIN TEORIOITA	11
3.1	Tragedian päähenkilön oikeanlainen luonne	11
3.2	Alku-keskikohta-loppu -rakenne	12
3.3	Kokonaisuuden sopiva laajuus.....	13
3.4	Juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit	15
4	DOKUMENTTIELOKUVA TERÄSVAARI.....	17
4.1	Dokumenttielokuvien luokittelua	17
4.2	Dokumenttielokuva Teräsvaari.....	18
4.3	Teräsvaarin käsikirjoitusprosessi.....	20
4.4	Teräsvaari ja objektiivisuuden vaatimus.....	22
5	TERÄSVAARIN YHTEYS ARISTOTELEEN RUNOUSOPIN TEORIOIHIN	25
5.1	Esko Ketolan luonne	25
5.2	Alku-keskikohta-loppu -rakenne kokonaisuuden hahmottamisen apuna	28
5.3	Aika kokonaisuutta rajaavana elementtinä	31
5.4	Juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit Teräsvaari- dokumenttielokuvassa.....	32
6	PÄÄTELMÄT	35
	LÄHTEET	37
	LIITTEET	38

1 JOHDANTO

Kiinnostukseni Aristoteleen *Runousoppia* kohtaan on lähtöisin lapsuudestani. Olin kahdeksanvuotias, kun isäni antoi minulle ensimmäisen *Runousopin* suomennoksen luettavaksi ja sanoi sen olevan lähtökohtana taiteen ymmärtämiselle. Siitä lähtien olen ollut kiinnostunut siitä, kuinka universaaleja ja ajattomia *Runousopin* esittelemät mallit voivat olla.

Aikojen saatossa *Runousoppia* on sekä kyseenalaistettu että ylistetty. Tarve kyseenalaistaa *Runousoppia* oli toisinaan nähtävissä myös nykyajan elokuvan- ja television koulu-tusohjelman opetuksessa. Usein hatarasti perusteltu *Runousopin* kritisointi sai minut entistä enemmän kiinnostuneeksi tästä antiikin ajan opuksesta ja sen soveltamisesta nykyaikana.

Vuonna 2013 valmistuin humanististen tieteiden kandidaatiksi Tampereen yliopistosta pääaineenani teatterin ja draaman tutkimus. Kandidaatin tutkielmani käsitteli *Runousoppia* suhteessa nykyelokuvaan. Tutkimuskohteenani oli Aki Kaurismäen *Le Havre* -elokuva. Tutkielmassani syvennyin siihen, miten tragediallisuus synnytetään *Le Havre* -elokuvassa *Runousopin* mukaisesti ja toisaalta siihen, miltä osin elokuva ei noudata *Runousoppia*. Tutkielmassani totean, että *Le Havre* -elokuvasta löytyy aristotelisten elementtien lisäksi myös brechtiläisiä elementtejä. Tulin siihen tulokseen, että kaikki Aristoteleen esittelemät tragedian elementit eivät sovi elokuvan tutkimiseen, koska ne eivät tue elokuvan omia ilmaisumuotoja. On muistettava, että teoriat tulisi sovittaa tutkimuskohteen analysointiin aina tutkittavan kohteen ehdoilla. Vaikka nykyelokuva ei kaikilta osin noudattaisikaan *Runousopin* oppeja, ei se tarkoita sitä, ettei elokuvaa voisi tutkia suhteessa *Runousoppiin*.

Kandidaatin tutkielman jälkeen tuntui, että minun ja *Runousopin* välillä oli edelleen selvittämättömiä asioita. *Runousopista* lumoutuneena aloin käyttää sen oppeja apunani dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessissa. Jatkan *Runousopin* parissa myös opinnäytetyössäni, jossa pohdin antiikin aikaisen tragediaopin soveltuvuutta dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseen.

Tällä hetkellä opiskelen Tampereen yliopiston journalistiikan maisteriohjelmassa ja olen juuri aloittamassa pro gradu -työtäni. Tutkin suunnitteluasteella olevassa työssäni journalismin ja dokumenttielokuvien objektiivisuuskäsitystä nyt ja aiemmin.

Toimin käsikirjoittajana ja toisena ohjaajana dokumenttielokuvassa *Teräsvaari*, jonka ensi-ilta on 2. toukokuuta 2015 Seinäjoen Rytmikorjaamolla. Huomasin dokumenttielokuvaa kirjoittaessani, kuinka paljon ammennan inspiraatiota eri kirjallisuusteorioista, joista vahvimmitä tässä tapauksessa muodostuivat *Runousopin* esittelemät onnistuneen tragedian ohjeet. Opinnäytetyössäni tutkin sitä, kuinka olen käyttänyt *Runousoppia* *Teräsvaari*-dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessissa ennen kuvausten alkamista.

Opinnäytetyössäni tutustun ensiksi tragediaan lajityyppinä sekä sen problematiikkaan. Tämä opinnäytetyön osa löytyy samanlaisena myös kandidaatin tutkielmastani. Seuraavaksi siirryn esittelemään niitä Aristoteleen *Runousopin* teorioita, joita olen käyttänyt *Teräsvaari*-dokumenttielokuvan käsikirjoitusta laatiessani.

Neljännessä luvussa syvennyn *Teräsvaariin* ja sen käsikirjoitusprosessiin. Luvun aluksi käsitellään *Teräsvaaria* suhteessa dokumenttielokuvien moodeihin. Koska olen hyvin kiinnostunut todellisuuden rakentamisesta eri medioiden kautta ja siitä, millä eri keinoilla todellisuutta manipuloidaan, halusin käsikirjoittaa myös *Teräsvaariin* selkeästi fiktiivisiä jaksoja. Ajatuksenani oli kokeilla, millainen vaikutus niillä on todellisuuden hahmottamiseen. Käsitelen neljännen luvun lopuksi objektiivisuuden problematiikkaa, koska näen tapani kirjoittaa samaan aikaan sekä haastavan että toteuttavan dokumentin objektiivisuuden vaadetta.

Luvussa viisi käsitellään *Runousopin* ja *Teräsvaari*-dokumenttielokuvan suhdetta ja *Runousopin* vaikutusta käsikirjoitusprosessiin.

2 TRAGEDIA

2.1 Tragedian synty ja kehitys

Aristoteleen *Runousoppi* käsittelee hyvin onnistunutta tragediaa teatterissa. Aikojen saatossa *Runousoppia* on kuitenkin sovellettu myös muihin taiteenlajeihin.

Tragedian synnystä on säilynyt vain vähän luotettavaa tietoa. Meidän tuntemamme antiikin tragediat ovat syntyneet klassisella kaudella 400-luvulla eaa. Tragedian synty- paikkaa on kuitenkin hankala nimetä tarkasti. Sen uskotaan syntyneen eri puolilta kreikkalaista maailmaa peräisin olevien traditioiden yhdistelmänä. Luultavasti tragedia, satyyrinäytelmä ja komedia ovat kehittyneet tansseista ja lauluista, joiden väliin lisättiin puhetta ja draamallista toimintaa. Klassisen kauden Ateenassa teatteriesitykset olivat osana viisipäiväistä uskonnollista Dionysos-jumalalle omistettua juhlaa. Dionysos-juhla huipentui tragediakilpailuun, johon arvalla valittu valtion virkamies valitsi kolme draamatikkaa, joille ”myönnettiin kuoro”. Dionysos-juhlilla esiintyminen ei ollut siis itsensänselvyys. Myöhemmin myös muiden juhlien yhteydessä alettiin järjestää tragedia- ja komediakilpailuja. Kuitenkin Suuri Dionysia, niin kuin tätä juhlaa nimitettiin, pysyi niistä tärkeimpänä. Pikku hiljaa tragedian yhteiskunnallinen rooli pieneni, vaikka näytelmien esittäminen ja kirjoittaminen jatkui. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala & Aristoteles 2012, 52–61.)

Nähdäkseni tragedia-käsite ei ole muuttumaton, eikä se nojaa ainoastaan tietynlaiseen dramaturgiseen asetelmaan. Tragedia-käsitettä onkin käytetty hyvin toisistaan poikkeavien näytelmien yhteydessä. Esimerkiksi Shakespearen tragediat poikkeavat antiikin tragedioiden mallista muun muassa dramaturgian syklisyyden takia. Tästä huolimatta ne on luokiteltu tragedioiksi. Toinen esimerkki Shakespearen tragedioiden ja aristotelisten tragedioiden erosta ovat Shakespearen näytelmien sisältämät epätavalliset sankarit. Esimerkiksi Shakespearen Hamlet voidaan sisäisen konfliktinsa takia tulkita problemaattiseksi tragedian sankariksi. *Runousopissa* painotetaan sankarin loogista toimintaa, eikä näin ollen päähenkilön sisäiset ristiriidat tulisi olla kuvauksen kohteena. On huomattava, että tragedian käsite voidaan irrottaa antiikin kirjallisesta kontekstista myös *Runousopista* poikkeaviin näytelmiin. *Hamlet*-näytelmää on luonnehdittu

moderniksi tragediaksi. (Pohjola 2004, 107–115.)

Nykyaikana tragedian rakenteen tutkiminen ei ole aivan yksiselitteistä, koska käsitettä tragedia on käytetty rakenteellisesti toisistaan poikkeavien näytelmien yhteydessä. Toisaalta voidaan myös ajatella, että näytelmiä, joita kutsutaan tragedioiksi, ei enää nykyaikana tehdä. Georg Steiner on käsitellyt tragedian kuolemaa teoksessaan *The Death of Tragedy* (1961). Tragedian kuolemalle on esitetty monia erilaisia syitä, joita Riitta Pohjola (2004, 14) listaa väitöskirjassaan *Georg Büchner ja Dantonin kuolema*. Syiksi on Pohjolan mukaan esitetty esimerkiksi jumalan kuolema, länsimaisen kulttuurin rationaalisuus, skeptisyys ja uskon menettäminen metafyyssiseen, porvarillinen demokratia ja tasa-arvo, länsimaisen ihmisen itsetietoisuus ja subjektiivisuuden lisääntyminen. Jos teatterin alueella, jossa tragedian käsite on muodostettu, väitetään tragedian kuolleen, voiko traagisia elementtejä esiintyä elokuvassa, joka on kaiken lisäksi eri taidemuoto?

Elokvista puhutaan vain harvoin tragedioina. Elokuvan yhteydessä käsitteen tragedia käyttö liittyy nähdäkseni usein sellaisiin elokuviin, jotka on tehty tragediaksi määritellyn näytelmän pohjalta tai elokuviin, joissa termi tragedia viittaa johonkin traagiseen tapahtumaan, eikä elokuvan tyylilajiin. Elokuvien käsitteleminen *Runousopin* avulla ei kuitenkaan vaadi elokuvan määrittelemistä tragediaksi.

2.2 Runousoppi ja sen vaikutus

Runouden oppikirjan luoja Aristoteleen (384–322 eaa.) elämää koskevat kirjalliset lähteet ovat varsin suppeita. Ilmeisesti Aristoteleeseen suhtauduttiin hänen elinaikanaan hyvin ristiriitaisesti. Tämä johtui luultavasti siitä, että Aristoteleen kannattajat ja vastustajat levittivät Aristoteleesta toisistaan poikkeavaa tietoa. Tiedetään, että Aristoteles muutti 17- tai 18-vuotiaana Ateenaan ja liittyi Platonin perustamaan Akatemiaan, jossa myös Platon toimi hänen opettajanaan. Aristoteleen ja Platonin näkemyksissä on havaittavissa paljon eroavaisuuksia. On väitetty, että Platon itse kannusti Aristotelesta esittämään kritiikkiä, jonka pohjalta Platon pystyi parantamaan omia ideoitaan. Tutkijat ovat esittäneet eri näkemyksiä siitä, missä vaiheessa Aristoteles etäännytti Platonista. Aristoteleen *Runousoppi* on tulkittu myös teokseksi, jossa

Aristoteles kehittää ja kritisoi Platonin näkemyksiä, vaikka siihen ei *Runousopin* suoraan viitata. (Heinonen ym. 2012, 24–31, 76.)

Aristoteleen kirjoittama *Runousoppi* on vaikeaselkoinen ja monitulkintainen runoutta käsittelevä tutkimus, joka on paikoittain huonosti säilynyt. Se käsittelee enimmäkseen tragedian kirjallista muotoa jättäen nähtävän esityksen vähälle huomiolle. *Runousoppi* keskittyy tragediaan, mutta käsittelee myös hieman eeposta sekä sivuaa kommentteillaan komediaa. *Runousopin* huomio kiinnitetään tragedian juoneen eli toiminnan kuvaukseen. Juonen voi *Runousopin* mukaan luokitella tragedian tärkeimmäksi elementiksi.

Koko *Runousoppi* perustuu *mimesis*-ajattelulle. Yhdellä sanalla kuvattuna *mimesis* voi tarkoittaa esimerkiksi esittämistä, kuvaamista, jäljittelyä tai representaatiota. *Mimesiksellä* pyritään tietynlaisen tunnevaikutuksen synnyttämiseen, joka on edellytys onnistuneen tragedian luomiselle. *Runousoppi* keskittyy siihen, mitkä tragedian elementit vaikuttavat halutun tunnevaikutuksen syntymiseen. (Heinonen ym. 2012, 11–15, 70.)

Aristoteleen *Runousopin* suosio on vaihdellut. Joinakin aikoina *Runousoppia* on luettu ja sovellettu hyvinkin paljon, mutta on myös aikakausia, jolloin *Runousoppia* on luettu vähän. Länsimaissa *Runousopin* luenta oli vähäistä sekä Aristoteleen elinaikana että keskiajalla. Islamilaisessa maailmassa *Runousoppia* taas luettiin ahkerasti jo keskiajalla. *Runousopin* suosio länsimaissa kasvoi vasta klassismin aikana 1400-luvulla. (Heinonen ym. 2012, 15.)

Vaikka *Runousopin* suosio on ollut vaihtelevaa eri aikoina, on sen vaikutus länsimaiseen kirjallisuuteen ilmeinen. Selvimmin antiikin perintö ja *Runousopin* vaikutus oli nähtävissä Ranskan klassismin aikana. Tällöin antiikin kielen ja kulttuurin opinnot juurrutettiin kansalliseen maaperään. Klassismin aikana draaman keskeisiksi rakennepiirteiksi muodostuivat ranskalaisten teoreetikoiden *Runousopista* johtamat kolme ykseyttä. Ranskan klassismin päätti kiista antiikin kannattajien ja modernistien välillä. *Runousoppia* ei kuitenkaan unohdettu kokonaan. Klassismin jälkeenkin se on ollut huomattavan suosittu teos. (Heiskanen-Mäkelä 1983, 1–36.)

Runousoppia on sovellettu teatterin tutkimuksen lisäksi myös esimerkiksi elokuvan tutkimukseen. Ari Hiltunen (1999) näkee yhteyden Aristoteleen *Runousopin* ja Hollywoodin menestyselokuvien välillä. Hiltusen (1999, 222) mukaan menestyskertomuksissa, joita Hollywoodin menestyneet elokuvat usein noudattelevat, on kyse ikivanhasta kaavasta. Tämä menestyskaava on nähtävissä myös *Runousopissa*. Menestyskaavan tuloksena syntyy katsojille oikeanlainen nautinto, joka on sekä *Runousopissa* esitellyn ihanteellisen tragedian että nykyaikaisten menestyskertomusten tavoite.

Heinosen ym. (2012, 12) mukaan yhtenä syynä siihen, miksi nykyaikana Aristoteleen oppeja käytetään vain vähän taideteosten analysoinnissa, on *Runousopin* sopimattomuus moderneihin juoniin. Teatterikentällä on ollut näkyvissä halua irrottautua draamatekstin vallasta, kun taas Aristoteleen *Runousoppi* keskittyy ennen kaikkea tragediaan kirjoitettuna muotona eli keskiössä on draamateksti.

Olen sitä mieltä, että vaikka Aristoteleen jokin keskeiseksi nostama seikka ei vastaisi enää kaikkia nykyisistä teatterin muodoista, ei Aristoteleen koko teoria-ainesta kannata hylätä. Ari Hiltusen oivaltama Hollywoodin menestyselokuvien yhteneväinen dramaturgia Aristoteleen dramaturgian kanssa on erinomainen esimerkki *Runousopin* soveltamisesta elokuvan tutkimukseen. Hiltunen keskittyy teoksessaan oikeanlaisen nautinnon synnyttämiseen, eikä väitä, että aristotelinen dramaturgia kokonaisuudessaan sopisi nykyaikaisiin menestyselokuviin.

3 RUNOUSOPIN TEORIOITA

3.1 Tragedian päähenkilön oikeanlainen luonne

Aristoteleen (1997, 164) mukaan tragedia muodostuu välttämättä kuudesta tekijästä, joita ovat juoni, luonteet, tyyli, ajatus, nähtävä esitys ja lyyrinen runous. Tragedian kuudesta elementistä tärkeimpänä Aristoteles pitää juonta ja sen yhtenäisyyttä. Toiseksi tärkein elementti on luonteen kuvaus.

Aristoteles mainitsee neljä seikkaa, jotka tulisi liittää keskeisesti tragedian henkilöiden luonteen kuvaukseen. Nämä ovat luonteiden hyvyys, sopivuus, vastaavuus ja johdonmukaisuus. Nämä neljä luonteen ominaisuutta nähdään kuitenkin ensisijaisesti suhteessa juoneen ja sen yhtenäisyyden vaatimukseen. Aristoteles avaa näitä neljää luonteen ominaisuutta hyvin vähän *Runousopissa*. Henkilön luonteen hyvyys tulee esille henkilön tekemien päätösten kautta. Henkilön luonne on siis hyvä, jos henkilön päätös on hyvä. Luonteen sopivuutta Aristoteles taas kuvaa esimerkillä, jonka mukaan naista ei sopisi kuvata miehekkäänä tai tarmokkaana. Luonteen vastaavuutta ei *Runousopissa* erityisemmin avata. Luonteen vastaavuudesta sanotaan vain, että se on eri asia kuin luonteen hyvyys tai sopivuus. Neljäntenä Aristoteles mainitsee luonteen johdonmukaisuuden. Aristoteles ei sulje pois epäjohdonmukaisen luonteen jäljittelyä mutta sanoo, että epäjohdonmukaisuudenkin täytyy olla johdonmukaista. Epäjohdonmukaiseksi luonteeksi Aristoteles mainitsee Ifigeneian teoksessa *Ifigeneia Auliissa*, koska hän ei armoa anoessaan muistuta laisinkaan myöhempää itseään. (Aristoteles 1997, 174.)

Koska *Runousopin* tulkinnoissa on usein korostettu oikeanlaisen tunne-elämyksen synnyttämistä, näen nämä neljä esiteltyä luonteen ominaisuutta ennen kaikkea oikeanlaisen tunne-elämyksen synnyttämisen apuna. Näiden neljän luonteen ominaisuuden lisäksi keskeistä oikeanlaisen tunne-elämyksen syntymisen kannalta on herättää katsojissa säälin ja pelon tunteita. Sääliä tunnetaan parhaiten sellaista henkilöä kohtaan, joka ansaitsematta joutuu onnettomuuteen. Päähenkilön onnettomuuteen joutuminen ei saa kuitenkaan aiheutua pahuuden johdosta, vaan erehdyksen takia. Kysymys siitä, millaisiin suhteisiin kärsimys tulee, on myös keskeistä tragediallisuuden

vahvistamiseksi. Kärsimyksen, joka tulee perhesuhteisiin, nähdään aiheuttavan parhaiten pelkoa ja sääliä. Säälin lisäksi vaaditaan myös pelon tunteen herättämistä katsojissa. Päähenkilöön samaistumisen voi nähdä olevan keskeistä pelon tunteen herättämisen kannalta, koska katsoja tuntee pelkoa sellaisen henkilön puolesta, joka muistuttaa häntä itseään. (Aristoteles 1997, 171–173.)

Pelon ja säälin tunteiden kannalta keskeinen *Runousopin* sisältämä termi on *katharsis*, puhdistuminen. *Katharsista* käsitellään *Runousopissa* vain hyvin vähän, yhden virkkeen verran. Termin niukan käsittelyn johdosta *katharsis* herättää hyvin erilaisia tulkintoja. Itse käytän analyysissani sellaista tulkintaa, jossa *katharsiksella* tarkoitetaan yleisön reaktiota silloin, kun he vapautuvat tragedian herättämistä pelon ja säälin tunteista. Nojaan tulkintaan, jossa aristotelisen tragedian viimeisenä vaikutuksena katsoja kokee *katharsiksen*, puhdistumisen, jonka jälkeen palataan normaalitilaan. On kuitenkin otettava huomioon, että *katharsiksen* tulkinta ei ole missään nimessä yksiselitteistä juuri *Runousopin* sisältämän määritelmän lyhyiden vuoksi. (Heinonen ym. 2012, 160–168.)

Vaikka *Runousopissa* käsitellään myös henkilöiden luonnetta, voi luonteen kuvauksen tulkita olevan juonelle alisteinen. Luonteen kuvaus palvelee ennen kaikkea juonen päämäärää ja on apuna oikeanlaisen tunne-elämyksen synnyttämisessä.

3.2 Alku-keskikohta-loppu -rakenne

Tapahtumien rakenne on Aristoteleen mukaan tärkein tragedian elementti. Aristoteles aloittaa monisyisen käsittelynsä tragedian juonesta ja sen kokonaisuudesta esittelemällä alku-keskikohta-loppu -rakenteen:

”Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu. Alulla tarkoitan sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostakin, vaan jonka seurauksena muut asiat kehkeytyvät tai syntyvät. Loppu sitä vastoin kehittyy jonkin toisen seurauksena, joko välttämättömänä tai useimmiten, eikä sen jälkeen enää tule mitään. Keskikohta on se, mikä itse on seurausta toisesta ja josta seuraa toinen. Siksi hyvin rakennettujen juonien ei pidä

alkaa sattuman varaisesti mistä tahansa eikä päätyä mihin sattuu, vaan niiden tulee noudattaa näitä periaatteita.” (Aristoteles 1997, 166)

Olen törmännyt usein väitteisiin, joissa *Runousopin* teoriat pyritään todistamaan vanhentuneiksi, koska kaikista nykyaikaisista esittämisen muodoista ei ole löydettävissä Aristoteleen esittelemää alku-keskikohta-loppu -rakennetta. Nähdäkseni tällaiset argumentit perustuvat hyvin suppeaan käsitykseen *Runousopin* teorioista, koska juonirakenteen kohdalla ovat nähdäkseni tärkeämpiä juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit enemmän kuin alku-keskikohta-loppu -rakenne.

Aristoteleen käsitys tragedian rakenteesta ei kuitenkaan rajoitu ainoastaan alku-keskikohta-loppu -pohdintaan, vaan onnistuneen tragedian rakenteessa keskeistä on muun muassa kokonaisuuden sopiva laajuus sekä vaikuttavuutta lisäävät elementit. Näitä käsittelen seuraavissa luvuissa (Aristoteles 1997, 166, 171.)

3.3 Kokonaisuuden sopiva laajuus

Kokonaisuuden sopiva laajuus liittyy Aristoteleen vaatimukseen juonen yhtenäisyydestä.

”Yksinkertaisesti voi sanoa suuruuden riittävän rajan olevan sellainen laajuus, joka tarvitaan siihen, että peräkkäiset tapahtumat todennäköisesti tai välttämättä kääntyvät onnettomuudesta menestykseen tai menestyksestä onnettomuuteen” (Aristoteles 1997, 167).

Näytelmän laajuudesta puhuttaessa tulisi *Runousoppiin* nojaten painottaa ensisijaisesti juonirakenteen toteutumista, jossa alku-keskikohta-loppu -rakenteen sijaan huomio kiinnitetään käänteeseen ja tunnistamisen toteutumiseen.

Runousopin sisältämistä aikaan liittyvistä kommentteista on esitetty myös ylitulkintaa. Heinosen ym. (2012, 109) mukaan renessanssiteoreetikoiden kehittämä ja sittemmin ranskalaisen klassismin näytelmäkirjailijoiden soveltama aikakäsitys siitä, että juonen tapahtumien tulisi tapahtua noin vuorokaudessa, on esimerkki Aristoteleen

yhtenäisyyden ylitulkinnasta. On totta, että Aristoteles (1997, 163) vertaillaan epiikkaa ja tragediaa mainitsee, että tragedia pyritään rajaamaan vain yhteen päivään tai poikkeamaan siitä vain vähän epiikan ollessa ajan suhteen rajoittamaton. Tämän vaatimuksen taustalla tulisi kuitenkin nähdä ennen kaikkea juonen yhtenäisyyden vaatimus.

Aristoteleen toteamus, joka käsittelee draamallisen toiminnan ajallista kestoa, on jäänyt vähälle huomiolle. Tarinan koon tulisi olla sellainen, että katsoja hahmottaa tarinan loogikan ilman ajan vääristämistä. Tarinan oikean pituuden tulisi siis olla sellainen, että aikaa on juuri sopivasti juonen tärkeälle elementille eli käänteelle. Aikaa siis pitäisi ensisijaisesti tarkastella juonen tärkeiden elementtien toteutumisen näkökulmasta. (Lehmann, 2009, 328–329.)

Aristoteles korostaa juonen yhtenäisyyden vaatimusta painottaessaan, että juonen tulisi käsitellä yhtä kokonaista toimintaa ennemmin kuin kaikkia yhdelle henkilölle sattuvia tapahtumia. Teoksesta ei tule yhtenäinen vain jäljittelemällä yhtä ihmistä, koska kaikista ihmisille tapahtuvista asioista ei synny yhtenäistä kokonaisuutta. Kaikkien yhdelle ihmiselle tapahtuvien asioiden kertomisen sijaan tulisi näytelmä rakentaa sillä tavalla, että kerrotut asiat ovat merkityksellisiä tarinan kannalta. Näytelmän osien tuleekin olla sellaisia, että niitä ei voisi siirrellä toiseen paikkaan tai poistaa ilman, että kokonaisuus ei kärsisi. Heinosen ym. (2012, 106) mukaan tällainen draamallinen ekonomia, jossa näytelmä ei sisällä kokonaisuuteen kuulumattomia osia, on edelleen useasti näytelmän esteettisen arvon keskeisenä kriteerinä. (Aristoteles 1997, 167.)

Aristoteles tekee eron historiankirjoituksen ja runouden välille. Tämä eronteko korostaa myös juonen loogisuuden vaatimusta. Historia esittää asiat yksittäistapauksina, kun taas runous kuvaa asioita yleisien totuuksien tasolla. Historiankirjoituksille ominaisten yksittäistapauksien kuvaamisesta ei synny yhtenäistä kokonaisuutta. Kun kuvataan yleisien totuuksien tasolla, keskitytään siihen, mitä voisi tapahtua todennäköisyyden perusteella. Näin juonen yhtenäisyyden vaatimus toteutuu. Kuvauksen kohteena tulee olla todennäköisyyden perusteella tapahtuvat asiat, eikä tapahtumat, jotka ovat oikeasti tapahtuneet. (Aristoteles 1997, 168.)

3.4 Juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit

Hyvin onnistunut tragedian rakenne sisältää kääntein, *peripeteian*. Kääntein tulisi noudattaa yhtenäisyyden vaatimusta ja perustua todennäköisyyteen, eikä tapahtua sattumanvaraisesti ilman loogisuutta. Kääntein tulisi nähdä dramaturgian toiminnallisena käsitteenä. Se ei liity ratkaisuun, eikä näin ollen pura jännitettä, vaan ainoastaan suuntaa sen uudelleen. Kääntein, *peripeteia*, ei siis ole sama asia kuin muutos, *metabasis*, joka tarkoittaa onnen kääntymistä onnettomuudeksi tai päinvastoin. *Metabasis* ilmaisee eroa onnen tilassa tragedian alkutilanteen ja lopun välillä. *Peripeteia* taas on yksittäinen dramaturginen piste, tapahtuma, joka suuntaa toiminnan jännitteen uudelleen. (Heinonen ym. 2012, 113, 116.)

Kääntein lisäksi vaikuttavan tragedian yhtenä elementtinä tulisi olla *anagnōrisis*, joka käännetään tunnistamiseksi. Tunnistamisen lisäksi kyse on myös totuuden valkenemisesta ja muutoksesta. Sellainen juoni, jossa kääntein ja tunnistaminen tapahtuvat samaan aikaan, on Aristoteleen mukaan ansiokkain. Kääntein tulisi kuitenkin tapahtua juonen loogisuutta noudattaen, eikä ihmeen avulla. Looginen mutta silti hämmästyttävä kääntein ja tunnistamisen yhdistelmä luo tehokkaimman vaikutuksen. Dramaturginen dynamiikka virittyy suurelta osin kääntein ja tunnistamisen välisen sidoksen varaan. Vaikka Aristoteles ei asiaa maininnut, on mahdollista, että tragedian kulkuun sisältyy useita käänteitä ja tunnistamisia. Tragedian päähenkilö ei välttämättä ole ainut, jolle kääntein ja tunnistaminen tapahtuvat. (Heinonen ym. 2012, 114–115.)

Jotta Aristoteleen juoni-ihanne täytyisi, tulisi juonen sisältää tunnistamisen ja kääntein lisäksi myös kärsimystä. Kärsimystä, *pathosta*, käsitellään *Runousopissa* vain vähän. *Pathos* tulkitaan usein fyysisen kärsimyksen näyttämiseksi. Kuoleman, väkivallan tai haavoittumisen esittäminen ovat esimerkkejä fyysisestä kärsimyksestä. Uskonnollisista syistä antiikin Kreikassa kärsimyksen esittäminen näyttämöllä ei kuitenkaan ollut soveliaista. Kärsimystä kuvaavat tapahtumat kerrottiin usein sanantuojojen välityksellä. Vaikka tällaisten tapahtumien näyttäminen oli kielletty, saatettiin niitä kuvata hyvinkin yksityiskohtaisesti dialogin tasolla. Aristoteleen kärsimystä käsittelevä kohta onkin toisinaan tulkittu niin, että Aristoteles ei tarkoittanutkaan kärsimyksen näyttämistä, vaan sen kuvaamista. (Heinonen ym. 2012, 123–124.)

Hamartiā on tutkielmani kannalta neljäs keskeinen juonen vaikuttavuutta lisäävä elementti. *Hamartiā* on usein käännetty kohtalokkaaksi erehdykseksi. Aristoteles käsittelee hyvin vähän *hamartiān* käsitettä *Runousopissa*. Tämä on varmasti syy siihen, että *hamartiān* käsitteen tulkinnassa on niin paljon eroja. *Hamartiā* liittyy onnen kääntymiseen. Usein päähenkilö on tietoinen erehdyksen mahdollisuudesta. Erehdys ei kuitenkaan tapahdu päähenkilön pahuuden tai turmeltuneisuuden takia, vaan hyvään pyrkivän päähenkilön erehtyväisyyden tai tietämättömyyden johdosta. *Hamartiā* on juonen rakenteen elementti, jolloin se on ymmärrettävä toimintana tai toiminnan osana. Se on päähenkilön teko, joka vaikuttaa tuleviin tapahtumiin. Usein *hamartiā* sysää tarinan liikkeelle. *Hamartiā* on sidoksissa päähenkilön luonteeseen ja päättelyyn siten, että luonteen yhtenäisyyden vaatimus säilyy. *Teräsvaari*-dokumenttielokuvassa keskeinen tragediallisuutta luova tekijä on päähenkilön omasta valinnasta johtuva erehdyksen mahdollisuus. (Heinonen ym. 2012, 128–131.)

4 DOKUMENTTIELOKUVA TERÄSVAARI

4.1 Dokumenttielokuvien luokittelua

Elokuvat ja ohjelmat voidaan jakaa kahteen päätyyppiin, fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin. Dokumenttielokuvat luokitellaan ei-fiktiivisiksi elokuviksi ja niillä on erityinen suhde todellisuuteen. Vaikka kyseessä on ei-fiktiivinen elokuvan laji, nähdään dokumenttielokuva silti luovana ilmaisuna. Dokumenttielokuva poikkeaa fiktiivisestä elokuvasta kurtottamalla todellisuuteen. Jotta dokumenttielokuvan todellisuusluonne säilyisi, on katsojan ja elokuvan välille synnyttävä sopimus siitä, että kyseessä todella on todellista maailmaa kuvaava taiteellinen tuotos. (Aaltonen 2011, 15–17.)

Fiktiiviset elokuvat jaotellaan niiden fiktiivisen maailman laadun perusteella genreihin. Todellista maailmaa representoivan dokumentin kohdalla jaottelua voidaan tehdä moodien avulla. Bill Nicholisin mallin mukaan moodeja on kuusi erilaista: poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi. (Aaltonen 2006, 81–83.)

Seuraavaksi kuvaan lyhyesti Nicholisin moodien ominaispiirteet. Poeettisessa moodissa painottuvat visuaaliset assosiaatiot, tonaaliset ja rytmiset ominaisuudet, kuvailevat jaksot sekä formaalimuoto. Selittävä moodi taas perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille, joka näkyy esimerkiksi katsojan suorana puhutteluna joko puheella tai kuvateksteillä. Havainnoivassa moodissa elokuvan henkilöiden jokapäiväistä elämää havainnoidaan asioihin puuttumatta. Tekijät eivät järjestä tai lavasta tilanteita, vaan pyrkivät olemaan mahdollisimman huomaamattomia. Elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus taas korostuu osallistuvassa moodissa, jossa elokuvantekijä haastattelee, provosoi tai on muuten läsnä dokumentissa. Refleksiivisessä moodissa kiinnitetään huomioita dokumentin teon vallitseviin käytäntöihin. Siinä tekijän ja katsojan suhde korostuu, kun katsojan tietoisuus todellisuuden konstruoidusta luonteesta lisääntyy moodin ominaispiirteiden myötä. Viimeisimmässä performatiivisessa moodissa keskeisimpänä asiana on esittäminen ja dokumentin referoiva ominaisuus dominoivana vaihtuu esittämiseen. Performatiivisessa moodissa raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. (Aaltonen 2006, 82–83.)

Teoreetikko ja elokuvantekijä John Grierson on määritellyt dokumenttielokuvan todellisuuden luovaksi käsittelyksi. Mielestäni tällainen dokumenttielokuvan määritelmä antaa liikaa vapauksia ohjaajalle päällekirjoittaa todellisuutta elokuvallisten keinojen avulla. Jouko Aaltosen mukaan (2006, 17) dokumenttielokuvaan aiemmin liitetystä objektiivisuuden vaatimuksesta on luovuttu, koska maailma ei kuitenkaan ole oikeudenmukainen tai tasapuolinen.

Itse en kuitenkaan pysty heittämään objektiivisuuden vaadetta kokonaan romukoppaan. Objektiivisuus ei tarkoita minulle sitä, että joutuisin täysin tukahduttamaan oman sanomani tai luovan ilmaisuni, jotta voisin tuoda esille ”objektiivisimman” kuvan maailmasta. Objektiivisuus ei mielestäni tarkoita sellaista myönnyttelyä, jossa ei uskalleta nostaa yksilöiden ääntä kuuluviin. Minulle objektiivisuus on ennemminkin tekijän lupaus arvioida kriittisesti esiin tuomiaan faktoja ja ajatuksia. *Teräsvaari*-dokumenttielokuvan kohdalla objektiivisuuteen liittyy keskeisesti katsojan ja dokumenttielokuvan välille rakennettu sopimus siitä, mitkä ovat enemmän ja mitkä vähemmän objektiivisia elokuvan osioita.

Seuraavassa kappaleessa esittelen *Teräsvaari*-dokumenttielokuvaa sekä sen aiheen että dokumentin rakenteen näkökulmasta. Lisäksi tutkin myös sitä, miten Nicholsin moodit sopivat *Teräsvaari*-dokumentin luokitteluun. Pyrin asettamaan teoksen elokuvien ja dokumenttien kenttään.

4.2 Dokumenttielokuva *Teräsvaari*

Teräsvaari-dokumenttielokuva kertoo 72-vuotiaasta nelinkertaisesta voimanoston maailmanmestarista Esko Ketolasta, joka valmistautuu Argentiinassa syksyllä 2014 järjestettäviin voimanoston maailmanmestaruuskilpailuihin. Valmistautumista varjostaa kuitenkin edellisvuoden loukkaantuminen, joka esti Ketolaa osallistumasta vuoden 2013 kilpailuihin.

Kilpailuihin valmistautumisen lisäksi elokuva esittelee Ketolan laajaa valmennustaustaa ja hänen elämänfilosofioitaan. Ketolalla on laajan urheiluhistorian lisäksi myös kattava

valmentajatausta. Hän on tunnustettu valmentaja monissa eri lajiliitoissa. Tunnetuimpia valmennettavia ovat olleet kiekonheittäjä Tiina Kankaanpää (Kalevan Kisojen moninkertainen kultamitalisti ja useita edustuksia arvokisoissa) sekä painija Juha Ahokas (Euroopan mestari ja nelinkertainen arvokisamitalisti). Nykyään Ketola valmentaa useita eri lajien harrastajia, jotka treenaavat Ketoloiden kotiterassilla. Seassa on useita nuoria lahjakkuuksia.

Keskeisenä voimavarana Ketolalla on tahdonvoima. Ketolan tahdonvoima on niin kova, että se on vaarana tuhota hänen terveytensä. Elokuvan keskeiseksi kysymykseksi muodostuu: onko parempi mennä kilpailuihin nostamaan ja samalla riskeerata koko terveytensä, vai jättää nostamatta ja kokea itsensä epäonnistuneeksi?

Dokumenttielokuvassa kuvataan myös Ketolan treenisalilla vallitsevaa yhteisöllisyyttä ja lämpöä. Ketolan voimanostoyhteisö, Team Ketola, on yksi keskeinen elokuvan elementti. Voimanosto on tiimilaji, joka ulottuu kaikille elämän osa-alueille. Dokumenttielokuvassa näytetään, kun Ketola valmentaa tiimiään omalla kotisalillaan.

Teräsvaarissa käytetään erilaisia kuvaustyyliä, jotka tukevat elokuvan tematiikkaa ja juonirakennetta. Poeettinen tyyli on kaunista, elokuvallista kuvausta. Poeettiset kohtaukset sisältävät pääasiassa laajoja tarkasti aseteltuja ja valaistuja kuvia sekä tiiviitä erikoislähikuvia, joissa on korkea syväterävyys. Näissä kohtauksissa symboliikan ja tarkan kuvauksen avulla lisätään juonen jännitettä.

Seuraavaksi pyrin luokittelemaan elokuvamme Nicholsin moodi-ajattelun avulla. On kuitenkin heti alkuun todettava, että monista eri kuvaustyyleistä koostuvan rakenteen takia *Teräsvaari* ei sovellu yksiselitteisesti yhden moodin määritelmän alle. Koska elokuvamme koostuu kolmesta erilaisesta kuvaustyylistä, on moodejakin erotettavissa useampia. Elokuvamme eri kuvaustyyleistä rakentuvia kokonaisuuksia onkin järkevämpää tutkia erillisinä yksiköinä.

Tutustuin Nicholsin poeettisen moodin käsitteeseen vasta sen jälkeen, kun olin nimennyt yhden kuvaustyylistämme poeettiseksi. Kuitenkin poeettisen moodin määritelmää tutkiessani huomasin, että dokumenttielokuvamme sisältämät poeettiset kohtaukset voisi luokitella juuri poeettista moodia noudatteleviksi. Poeettisissa

kohtauksissamme toteutuu poeettisen moodin visuaalisen assosiaation painotus. Poeettisen moodin ajatus elokuvallisista runoista toteutuu elokuvamme 1–3 minuuttisissa poeettisissa kohtauksissa, joissa symboliikalla, musiikin ja leikkausrytmin suhteella on tärkeä tarinankerronnallinen ja emotioita herättävä ulottuvuus. Toisaalta taas näen dokumenttielokuvamme poeettisissa kohtauksissa häivähdyksen performatiivisen moodin piirteitä. Nämä kohtaukset vieraannuttavat katsojan jo kuvaustyyliltään dokumentin maailmasta ja sopimus lavastetusta, fiktiota lähentelevästä dokumentin kohtauksesta on läsnä katsojien ja tekijöiden välillä.

Poeettisten kohtausten lisäksi elokuva koostuu Ketolan haastatteluista ja dokumentaarisesti kuvatusta materiaalista. Haastatteluissa syvennyttään Ketolaan ihmisenä ja urheilijana. Näissä kohtauksissa esitellään Ketolan ideologiaa ja valmennusmetodeja. Haastattelussa ei kuitenkaan tule osallistuvan moodin tapaan esiin elokuvantekijän ja kohteen vuorovaikutus, vaan haastattelukysymykset jäävät kokonaan pois lopullisesta tuotoksesta.

Käsikirjoittaessani *Teräsvaaria* olen nimennyt yhden kuvaustyylin ympäröivästi dokumentaariseksi tyyliksi. Päädyin tähän nimeämiseen, koska halusin tehdä selvän eron poeettisen tyylin ja dokumentaarisen tyylin välille. Pohja-ajatuksena on se, että dokumentaarinen tyyli on lähempänä sitä, minkä usein miellämme dokumentille tyypillisimmäksi kerrontatavaksi. Näiden kohtausten voi myös ajatella edustavan objektiivisempaa tiedonvälitystä. Dokumentaarinen tyyli on alisteisempaa todellisuudelle kuin tunnelmoiva ja aseteltu poeettinen tyyli.

Teräsvaarin dokumentaarisen tyylin osiota voidaan kategorisoida tarkemmin Nicholasin havainnoivaan moodiin, jossa dokumenttiryhmä lähinnä seuraa Ketolan toimintaa salilla tasaisin väliajoin. Näitä kohtauksia ei ole lavastettu, vaan tärkeintä on pyrkiä tallentamaan Ketolan kisoihin valmistautumista, treenejä ja tunteita.

4.3 Teräsvaarin käsikirjoitusprosessi

Usein pohditaan, voiko dokumenttielokuvaan tehdä ollenkaan käsikirjoitusta. Kyseessä on todellisuuden kuvaaminen, eikä todellisuutta voi hallita. Jouko Aaltosen mukaan

(2003, 150) on kuitenkin tekijän laiskuutta olla laatimatta käsikirjoitusta. Dokumenttielokuvan kohdalla käsikirjoituksia voi kuitenkin olla hyvin erilaisia: löyhempiä hahmotelmia tai tarkempia fiktion käsikirjoitusta muistuttavia käsikirjoituksia. Koska yhä useammin dokumentin kohdalla arvostetaan selkeää päähenkilöä ja tarinavetoisuutta, on tehokkainta muodostaa käsikirjoituksesta draamallinen. (Aaltonen 2003, 150–152.)

Minulle oli alusta asti selvää, että kirjoitan dokumenttiin hyvin tarkan draamallisen käsikirjoituksen. Koin tarkan käsikirjoittamisen hyväksi tavaksi pyrkiä hahmottamaan dokumentin kokonaisuutta. Dramaattisten elementtien hahmotteleminen jo ensimmäiseen käsikirjoitusversioon muistutti myös niiden tarpeellisuudesta dokumentin kuvausvaiheessa. Alkuvaiheessa käsikirjoitusta kirjoitin paljon vaihtoehtoisia juonen kulkuja, koska siinä vaiheessa dokumentin juoni on kaikista haavoittuvaisin. Dokumentin edetessä osa vaihtoehtoisista juonista tippui pois.

Aloitin *Teräsvaarin* käsikirjoitusprosessin keväällä 2013, kun aloimme toisen ohjaajamme Janiv Oskarin kanssa kuvata materiaalia Ketolasta. Tarkoituksena oli seurata Ketolan valmistautumista vuoden 2013 syksyllä järjestettäviin Unkarin maailmanmestaruuskilpailuihin. Kun Ketola loukkautui juuri ennen kilpailuja, aloimme pohtia tuotannon siirtämistä seuraavalle vuodelle. Hyvin pian Ketola ilmoitti kuntouttavansa lonkkansa kilpailukuntoon ja lähtevänsä tavoittelemaan viidettä maailmanmestaruutta syksyn 2014 Argentiinan maailmanmestaruuskilpailuihin. Tämän johdosta päätimme Janiv Oskarin kanssa siirtyä kuvaamaan seuraavan vuoden kilpailuihin valmistautumista. Siihen asti kuvaamamme materiaali toimi ainoastaan taustatutkimuksena tuleville kuvauksille.

Koska tuotantomme sai huomattavasti lisää aikaa, aloimme miettiä kahden hengen dokumenttiryhmämme ja tuotannon kasvattamista. Dokumenttielokuvamme pääkuvaajaksi tuli Lauri Harju. Eero Rissanen toimi toisena kuvaajana ja grippinä. Leikkauksesta huolehti Jussi Rinta-Opas, ja sävellyksestä ja äänisuunnittelusta toinen ohjaajamme Janiv Oskar. Tämän ydinporukan lisäksi dokumenttielokuvamme työryhmään kuuluvat värimäärittelijä, graafikko ja kääntäjät.

Syksyllä 2013 tapahtunut loukkaantuminen muokkasi merkittävästi alkuperäiskäsikirjoitusta. Vaikka jo alkuperäinen tarina sai Ketolan vaikuttamaan supersankarilta, louk-

kaantumisen luoma jännite loi teokseen kokonaan uuden ulottuvuuden. Keskeiseksi kysymykseksi muodostui: voiko 72-vuotias todella selvitä nivelpussin puhkeamisesta ja päästä takaisin maailmanmestaruuskuntoon? Tämän uuden tilanteen pohjalta aloin hahmotella kolmen kuvaustyylin käsikirjoitusta *Runousopin* teorioita mielessä pitäen.

Vaikka *Runousoppi* on ollut elämässäni hyvin vahvasti läsnä johtuen lähinnä isäni ohjauksesta ja teatterin tutkimuksen taustastani, ohjasi juuri *Runousopin* käyttämistä *Teräsvaarin* käsikirjoittamisen apuna mielikuvani Ketolan sankarillisuudesta. *Runousopin* ohjeet ovat hyvin päähenkilölähtöisiä. Ketola näyttäytyi minulle ensi tapaamisesta lähtien sankarillisena ja jopa myyttisenä päähenkilönä, jonka tielle asettuu yllättävän usein erilaisia vastavoimia. Mielikuvani Ketolasta assosioitui myös antiikin jumaluuksiin, jotka olivat usein mukana antiikin aikaisissa näytelmissä.

Ketolan matkat kohti maailmanmestaruuksia eivät ole koskaan olleet yksiselitteisen helppoja. Suurin este vuoden 2014 maailmanmestaruuskilpailuihin osallistumiselle oli kuitenkin edellisvuoden loukkaantuminen. Muita vastavoimia olivat muun muassa vanhuus, lähimmäisten pelko uudelleen loukkaantumisesta ja kymmeniä vuosia sitten tapahtuneet doping-käryt, jotka varjostavat Ketolan menneisyyttä.

4.4 Teräsvaari ja objektiivisuuden vaatimus

Aaltosen mukaan (2011, 17) dokumenttielokuvien kohdalla ajatus objektiivisuudesta on historiaa, koska totuus on aina jonkun tai joidenkin totuutta, ja dokumenttielokuvat ovat tekijöidensä tulkintaa todellisuudesta. Objektiivisuuden mahdottomuutta usein perustellaan konstruktivistisellä ajatuksella siitä, että kaikki tieto on subjektiivista. Jos objektiivisuus määritellään subjektiivisuuden vastakohtana, voidaan unohtaa vuosisatojen pituinen keskustelu journalismin objektiivisuudesta. Tämän määritelmän mukaan objektiivisuus ei voisi koskaan toteutua.

Dokumentaristit nojaavat juuri tähän konstruktivistiseen ajatukseen, jonka mukaan objektiivisuutta ei ole olemassa. Tämän johdosta objektiivisuuden vaade ei enää ole relevantti dokumenttielokuvista puhuttaessa. Tämän perustelun mukaan myös journalismin tulisi luopua objektiivisuuden vaateesta, onhan journalismikin aina tekijänsä kautta luo-

tu kuva todellisuudesta. Aaltonen täsmentää (2011, 17), että vaikka objektiivisuudesta on luovuttu, tulee dokumenttielokuvan tekijän kuitenkin pitää kiinni rehellisyydestä. Tekijöiden tulee olla rehellisiä suhteessa itseän, katsojiin ja päähenkilöihin.

Objektiivisuuden vaatimuksesta luopuminen irrottaa dokumentaristit journalistin eettisistä ohjeista. Mielestäni myös dokumentaristien tulisi pitää kiinni journalistin eettisistä ohjeista ja etenkin niiden kahdeksannesta kohdasta: Journalistin velvollisuus on pyrkiä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen (Julkisen sanan neuvosto 2013). Mikä sitten on totuudenmukaisen ja objektiivisen ero? Saako dokumentaristi ohjata totuudenmukaisuutta elokuvallisilla keinoilla subjektiivisemmaksi niin, ettei enää voida puhua objektiivisuudesta?

Jatkuva tarinallistuminen on ominaista nykypäivän journalismille. Nähdäkseni journalismin objektiivisuus voi heiketä tarinallisten rakenteiden lisääntyessä. Journalismin keskeinen ideaali, objektiivisuuden vaade, on minulle journalismin opiskelijana yksi keskeisin ammattietiikkaa määräävä tekijä. Haluan myös dokumenttielokuvan käsikirjoittajana ja ohjaajana toteuttaa objektiivisuutta, vaikka dokumentaristit irtisanoutuisivatkin objektiivisuuden vaateesta.

Tällä hetkellä suurimpana journalismin objektiivisuutta häivyttävänä ongelmana näen tarinallisten rakenteiden herättämien emootioiden sotkeutumisen journalististen tekstien faktatietoon. Halusin dokumenttielokuvassamme leikitellä tämän problematiikan kanssa tarjoamalla katsojalle selkeästi fiktiivisempiä osioita dokumentaaristen osioiden rinnalle. Haluan luoda katsojan kanssa yhteisen sopimuksen siitä, mikä dokumentissamme on objektiivisempaa tiedonvälitystä ja mikä taas manipulatiivisempaa. Sen takia näissä osioissa käytetään myös erilaisia kuvaustyyliä ja kerronnan keinoja, kuten symboliikkaa.

Toinen *Teräsvaarin* objektiivisuuspohjaa hävittävä tekijä on toisen ohjaajamme Janiv Oskarin läheinen suhde päähenkilöön. Elokuvan päähenkilö Esko Ketola on Janiv Oskarin isoisä. Yksi syy, miksi työnkuvani laajeni pelkästä käsikirjoittajasta myös ohjaajaksi, oli se, että koimme minun tuovan avoimempaa, ulkopuolista katsetta ohjaukseen, koska

katselin asioita lähtökohtaisesti etäämmältä. Jotta elokuvan objektiivisuus voisi täytyä, tulisi tuotannossa ottaa huomioon kaikki sitä häivyttävät seikat.

Teräsvaarin poeettisissa kohtauksissa ei ole tarkoitus välittää faktatietoa Ketolasta, vaan maalailta toiveita ja uhkakuvia tulevaisuudelle. Kauniilla kuvauksella, musiikilla ja tarkasti harkitulla leikkauksella katsoja voi syventyä Ketolan mielenmaisemaan. Poeettisten kohtausten tarkoitus on pysäyttää välillä jopa hengästyttävä dokumentaarinen kerronta ja antaa katsojalle aikaa muodostaa omia tulkintoja. Poeettisissa kohtauksissa ei tietoa tarjoilla katsojalle suoraan, vaan katsojan poeettisesta materiaalista kumpuavien tuntemuksien on tarkoitus perustua katsojan oman mielikuvituksen varaan.

Koska poeettinen kerronta nojaa symboliikkaan ja katsojien omaan mielikuvitukseen, antoi se minulle mahdollisuuden käyttää fiktiivisen tarinankerronnan mallia osana dokumenttia ilman suurempia syyllisyyden tuskia objektiivisuuden vaateen peitelystä rikkomisesta. Kun todellisuuteen perustuvaa kerrontaa rikotaan fiktiivisillä rakenteille niin, että sitä ei voi sekoittaa todellisuuteen, ei mielestäni rikota journalistista objektiivisuuden vaadetta.

Teräsvaarin dokumentaariset osiot kulkevat rintarinnan poeettisten kohtausten kanssa. Poeettiset kohtaukset ikään kuin luovat tekstiin korkeamman, symbolisen tason, kun dokumentaariset osiot välittävät aidompaa todellisuuden kuvausta. Poeettisten kohtausten esiin tuomia temaattisten rakenteiden käsittelyä jatketaan dokumentaarisissa kohtauksissa.

Seuraavassa osiossa käsittelen sitä, miten keskeisimmät *Runousopin* teoriat on tuotu näkyviin *Teräsvaari*-dokumenttielokuvassa. Kappaleessa syvennyttään Ketolan luonteen kuvaukseen, dokumenttielokuvan rakenteeseen ja juonen vaikuttavuutta lisääviin elementteihin.

5 TERÄSVAARIN YHTEYS ARISTOTELEEN RUNOUSOPIN TEORIOIHIN

5.1 Esko Ketolan luonne

Teräsvaari-dokumenttielokuvassa päähenkilön vahva luonne on yksi keskeisimpiä kuvauksen kohteita. Urheilijalle fyysisten ominaisuuksien lisäksi erityisen tärkeää menestymisen kannalta on henkinen puoli, jonka kautta tulee esiin myös henkilön luonne.

Kirjoittaessani dokumenttia en juurikaan keskittynyt Aristoteleen esittelemiin luonteen neljään keskeiseen ominaisuuteen, koska dokumentin kohdalla mielenkiintoisinta on päähenkilön todellisen luonteen paljastaminen, eikä niinkään tapahtumien järjestäminen niin, että Aristoteleen vaatimukset täyttyisivät. Väitän kuitenkin, että tapamme jäsentää tarinoita on sellainen, että varsinkin päähenkilön hyvyyden vaatimus täyttyy aina, vaikka joskus päähenkilön hyvyys voidaan esitellä ristiriitaisessa valossa. Luonteen hyvyyden vaade liittyykin näin keskeisesti Aristoteleen esittelemään samaistuttavuuden ajatukseen. Näin ollen dokumentissa, niin kuin missä tahansa tarinankerronnan mallissa, järjestämme tapahtumat niin, että ne herättävät kaikista suurimpia tunteita katsojassa.

Vaikka päähenkilön luonnetta ei voi etukäteen itse päättää, liittyy yksi dokumenttimme keskeisimmistä jännitteistä juuri päähenkilön luonteeseen. Ketola on kuvaillut tahdonvoiman olevan urheilijan tärkein voimavara. Hän kuvailee nostamisen alkavan vasta siitä, kun fyysiset voimat on kokonaan käytetty ja jäljellä on enää tahdonvoima. Ketola on myös useasti todennut, että ennemmin kädet katkeavat nostettaessa maasta kuin, että hän luovuttaisi.

Ketola ei kuitenkaan ole enää kovin nuori voimanostaja ja näin ollen iän tuomat vaivat ovat lisääntyneet. Monet läheiset ja häntä pidempään seuranneet ovatkin kehottaneet häntä lopettamaan voimanoston. Vuoden 2013 kisojen peruuntuminen nivelpussin puhkeamisen johdosta lisää myös oman jännitteensä tapahtumiin. Voiko tahdonvoima kääntyä jossain vaiheessa negatiiviseksi? Missä menee rohkean ja uhkarohkean raja? Ketolan tahto näyttäytyy minulle käsikirjoittajana ja ohjaajana samaan aikaan sekä positiivisena että negatiivisena asiana. Tahdon avulla on voitettu useita maailmanmestaruuksia. Kovan tahdonvoiman ansiota on myös se, että Ketola on ikäisekseen terve, onnellinen ja

aikaansaava. Kuitenkin tahto on ajanut Ketolan myös kokeilemaan hänen terveytensä rajoja.

Nähdäkseni Aristoteleen esittelemät luonteenpiirteen vaatimukset ovat vain askel kohti todellista päämäärää: oikeanlaisen tunne-elämyksen synnyttämistä. Oikeanlaisen tunne-elämyksen saavuttamisen taustalla on ajatus päähenkilöön samaistumisesta. Samaistumisen taustalla on pelon ja säälin tunteen herättäminen katsojassa. Koska ihmisen hyvyys, joka on yksi Aristoteleen vaatimista neljästä luonteen ominaisuudesta, voidaan määritellä eri tavoin eri kulttuureissa ja yhteisöissä, ei luonteita kirjoittaessa tulisi takerua tavoittelemaan universaalia hyvyyttä, koska sellaista ei ole. Hyvyyden sijasta tulisi miettiä, kuinka oletettu kohdeyleisö voisi samaistua päähenkilöön. Millainen luonteen tällöin tulisi olla? Poeettisia kohtauksia kirjoittaessani olen ottanut huomioon sen, kuinka katsoja samaistetaan päähenkilöön. Poeettisten kohtausten fiktiivinen taso antoi mahdollisuuden syventää katsojan ja päähenkilön välistä suhdetta.

Dokumentin ensimmäisessä poeettisessa kohtauksessa (1. Kielletty hedelmä) esitellään symbolisesti dokumentissa käytävä matka. Kohtauksessa on kauniisti aseteltuja kuvia syksyisestä Etelä-Pohjanmaasta. Karun maiseman keskellä on vanha mies, dokumentin päähenkilö Esko Ketola. Ketolalla on yllään rapaiset kumisaappaat ja metsässä kävelyyn sopivat varusteet. Samoillessaan metsässä hän ei vielä näyttäydy nelinkertaisena maailmanmestarina, vaan hän edustaa perinteistä suomalaista luonnosta nauttivaa miestä. Ensimmäinen merkki matkasta kohti kultaa on lähikuvassa esiintyvä lammikko, jonka oikeassa reunassa näkyy kultakimpale. Ketola astuu kuvan lammikkoon jatkaen matkaansa kohti päämäärää. Kohtauksen lopussa Ketola on suuren koivun juurella katse suunnattuna puiden oksiin. Oksilla roikkuu mitaleja, joita kohden Ketola kurkottaa. Mitali makaa Ketolan kädessä, mutta avoimeksi jää, saako Ketola repäistyä mitalia irti puusta. Puussa roikkuvat mitalit luovat assosiaation ajatukseen kielletystä hedelmästä. Kielletty hedelmä on Ketolan käymä sisäinen konflikti siitä, kannattaako kilpailuihin todella lähteä.

Päädyin dokumentin alussa esittelemään symbolisesti dokumentissa käytävän tarinan (1. Kielletty hedelmä). Tässä vaiheessa katsojalle annetaan mahdollisuus tutustua siihen, mitä kohti Ketola on matkalla. Vielä ei kuitenkaan kerrota esteistä, joita Ketola kokee ennen kuin hän tekee ratkaisun kilpailuihin lähdöstä. Esteiden esittelyn myötä ylisanka-

rillinen Ketola saa samaistuttavia piirteitä. Hän astuu tavallisten kuolevaisten keskelle lonkkakipuineen ja synkän menneisyytensä takia.

Jos Ketola säilyisi kaikilta osin yliluonnollisen vahvana koko dokumentin ajan, ei se synnyttäisi samaistumista, vaikka ihailua se saattaisikin herättää. Ihailu ei kuitenkaan aiheuta yhtä syviä tunteita katsojassa kuin mitä säälin ja pelon herättämät tuntemukset.

Samaistumisen vaateen takia halusin heti ensimmäisen poeettisen kohtauksen jälkeen tuoda esiin Ketolan ensimmäisen vastoinkäymisen, syksyllä 2013 tapahtuneen loukkaantumisen (2. kohtaus loukkaantuminen). Loukkaantumisen esitleminen dokumentin alussa luo jännitteen uudelleen loukkaantumisen vaarasta koko dokumentin matkalle. Tarkoituksena on jättää katsojan alitajuntaan pelko uudelleen loukkaantumisesta. Tässäkään kohtauksessa tietoa loukkaantumisesta ei tuoda katsojan naamalle suoraan, vaan se näytetään symbolisen rauhallisesti. Heti poeettisen kohtauksen jälkeen tulee voice-over, joka selittää, mitä syksyllä 2013 tapahtui.

Alkuperäisessä käsikirjoituksessa oli kirjoitettu hyvin samanlainen kohtaus kahteen eri paikkaan. Tämä liittyi keskeisesti pelon tunteen herättämiseen. Tarkoituksena oli, että loukkaantumista symboloiva toinen poeettinen kohtaus näytettäisiin pienillä variaatioilla myös juuri ennen Argentiinan kilpailuihin lähtöä. Tämä muistuttaisi katsojia alituisesta loukkaantumisen vaarasta. Lopullisesta dokumentista tämä saman kohtauksen toistaminen jäi kuitenkin pois, koska totesimme, että alussa esitetyn kohtauksen luoma jännite on läsnä vielä dokumenttielokuvan loppupuolella ja näin ollen kohtausta ei tarvitse toistaa.

Koko dokumentin alku on emotionaalista mehustelua. Vasta kolmannessa poeettisessa kohtauksessa (4. kohtaus, Uusi suunta) Ketola tekee päätöksen vuoden 2014 kilpailuihin osallistumisesta. Tässä kohtauksessa esitellään Ketolan sisäinen konflikti siitä, lähteäkö kilpailuihin vai ei. Poeettisen kerronnan sisällä nähdään dokumentaarisia osioita Ketolan menneisyydestä. Osiot sekä tukevat kilpailuihin lähtöä (muistoja vanhoista maailmanmestaruuskilpailuista) että ovat kilpailuihin lähtemistä vastaan (mahdollisesta loukkaantumisesta aiheutuvat kauhuskenaariot sekä yhteisön painostus lopettamiseen).

Päähenkilön sisäinen konflikti on modernille tragedialle tyypillinen, mutta ei kuulu osaksi aristotelistä kerrontaa. Sisäinen konflikti on kuitenkin dokumenttielokuvallemme tärkeää, jotta tarvittava samaistuttavuus syntyisi. Tässä kohtauksessa tarkoitus onkin herättää lisää säälin ja pelon tunteita, jotka toivon mukaan kasvattavat katsojan samaistumista päähenkilöön. Tämän kohtauksen jälkeen Ketola ei enää näyttäydy ylijumalana, vaan hänellä on myös inhimillisiä heikkouksia, jotka tekevät hänestä samaistuttavamman.

Samaistumisen vaatimus ohjasi dokumentin alun kirjoittamista. Kun heikkoudet oli osoitettu, vaaditaan jakso, jossa Ketola päämäärätietoisesti seisoo valintansa takana ja tekee kaikkensa, jotta pääsisi takaisin kilpailukuntoon. Tämä jakso muodostaa dokumentin toisen näytöksen.

Onnistunut tragedia puhdistaa katsojan kokemistaan säälin ja pelon tunteista. Tätä puhdistautumista kutsutaan *katharsikseksi*. *Teräsvaarin* on tarkoitus herättää vuorotellen pelkoa ja vuorotellen toivoa Ketolan kohtalosta. Juuri kun Ketola tuntuu olevan selittänyt pahimmat vastoinkäymiset, osuu tielle uusi. Argentiinaan lähtöä edeltää jakso, joka saa katsojan samanaikaisesti miettimään, onko lähteminen järkevää ja toisaalta olemaan Ketolan tukena kohti viimeistä unelmaa. Jatkuvan konfliktin takia *katharsis* toteutuu vasta, kun Ketola palaa ehjänä Argentiinan matkalta.

Katharsis ei kuitenkaan ole kuin hetkellinen, koska lupauksistaan huolimatta dokumenttielokuvan lopuksi Ketola pyörittää päätöksensä lopettamisesta. Sama loukkaantumisen ja onnistumisen kierre on valmis alkamaan. Dokumenttielokuva ei saakaan aristotelistä loppua, jonka jälkeen ei tule enää mitään. Ollaan samassa pisteessä, mistä lähdettiin. Sama kierre on valmis alkamaan.

5.2 Alku-keskikohta-loppu -rakenne kokonaisuuden hahmottamisen apuna

Nykyään alku-keskikohta-loppu -rakenteen lisäksi on elokuvista erotettavissa myös muunlaisia juonen rakentamisen tapoja. Itse kuitenkin käytän käsikirjoittamisen alkuvaiheessa alku-keskikohta-loppu -rakennetta tarinan kokonaisuuden hahmottamiseksi. Vaikka lopullisen käsikirjoituksen juonirakenteessa olisi hankalammin nähtävissä alku-

keskikohta-loppu -rakenne, on sen käyttäminen käsikirjoituksen hahmottelemisessa minulle tärkeä työväline.

Vaikka todellisuuden käsikirjoittaminen on haastavaa sen muuttuvan luonteen takia, on käsikirjoitus hyvin tärkeä työväline dokumentin hahmottamisen kannalta. Vaikka alkuperäinen käsikirjoitus todennäköisesti muuttuu tuotannon edetessä, ei se käsikirjoituksesta vähemmän merkityksellistä työkalua. Tärkeintä on pystyä irrottautumaan alkupe-
räisestä käsikirjoituksesta, jos dokumentissa tapahtuu yllättäviä käännteitä. Käsikirjoituksen muuttuessa kuvausten aikana pidin mielessä alku-keskikohta-loppu -rakenteen ja sen, mitä käsikirjoituksen osiota olimme kuvaamassa. Näin uuden käsikirjoitussuunnitelman laatiminen oli helpompaa.

Teräsvaari-dokumenttielokuvan lopullisessakin käsikirjoituksessa on selkeästi erotettavissa alku-keskikohta-loppu -rakenne. *Teräsvaari* koostuu kolmesta näytöksestä, joiden voidaan ajatella noudattavan aristotelistä ”kolmijakoista” juonta. Elokuvan ensimmäisessä näytöksessä esitellään päähenkilö ja hänen ongelmansa: 72-vuotias nelinkertainen voimanoston maailmanmestari, jonka loukkaantuminen syksyllä 2013 esti maailmanmestaruuskilpailuihin osallistumisen.

Toisessa näytöksessä seurataan Ketolan valmistautumista vuoden 2014 Argentiinan maailmanmestaruuskilpailuihin. Alun ongelma, iäkkään voimanostaja Ketolan loukkaantuminen, luo oman jännitteensä seuraaviin kilpailuihin valmistautumiseen. Toisessa näytöksessä puretaan alun ongelmaa ja asetetaan uudet tavoitteet.

Viimeisessä, kolmannessa, näytöksessä kuvataan Ketolan matka Argentiinan maailmanmestaruuskilpailuihin ja itse kilpailut. Tässä osiossa määritellään, kuinka ongelman selvittäminen on onnistunut. Ketola haluaa lunastaa lupauksensa viidennen maailmanmestaruuden voittamisesta. Pystyykö Ketola maksimaaliseen suoritukseen vai onko kilpailuihin lähtö ainoastaan oman terveytensä riskeeraamista?

Ensimmäinen näytös koostuu ainoastaan poeettisesta materiaalista. Se on lyhyt intromainen jakso, jossa esitellään päähenkilö Esko Ketola sekä syksyllä 2013 tapahtunut loukkaantuminen. Ensimmäinen näytös toimii koko dokumentin alkusysäyksenä.

Toisen näytöksen poeettisissa kohtauksissa kuvataan Ketolan treenejä hyvin intiimisti. Nämä poeettiset kohtaukset tukevat henkilöhahmon muutosta: loukkaantunut Ketola suuntaa katseensa tulevaan ja aloittaa tiukan harjoittelun unelmien saavuttamiseksi. Nämä kaikki asiat näytetään kuitenkin hyvin pienillä eleillä ja kohtausten sisältämällä symboliikalla. Tarkoituksena on luoda jännite dokumentin loppuun, jossa nähdään, onnistuuko Ketola tavoitteessaan.

Toisessa näytöksessä poeettiset kohtaukset linkittyvät haastatteluihin, jotka taas linkittyvät dokumentaariseen materiaaliin. Näistä muodostuu kolmen eri kuvaustyylin rypäs. Näitä rypäitä on yhteensä neljä kappaletta toisessa näytöksessä, joka onkin ajallisesti koko dokumentin pisin jakso.

Kolmannessa näytöksessä kuvaustyylinä käytetään ainoastaan dokumentaarista tyyliä, jonka avulla painotetaan sitä, että ollaan nykyhetkessä, keskellä dokumentin klimaksia, Argentiinan kisoja. Koko Argentiinan kilpailumatka kuvataan dokumentaarisella tyyllillä. Kuvaustyylin avulla katsoja napataan keskelle kisatunnelmaa. Dokumentin erilaisilla kuvaustyyleillä on siis myös tarinankerronnallinen ulottuvuus. Toisaalta ne tekevät dokumentista kuvallisesti mielenkiintoisemman.

Teräsvaarin tapauksessa dokumenttielokuvan lopputuote on yllätyksekseni kovin lähellä alkuperäiskäsikirjoitusta. Tähän voi vaikuttaa myös se, että poeettiset rakenteet oli mahdollista käsikirjoittaa jo ennen kuvauksia lähes muuttumattomiksi. Koska poeettiset kohtaukset ohjasivat dokumentaarisissa kohtauksissa käsiteltävää aihealuetta ja teemaa, säilyi käsikirjoitus loppuun asti melko koskemattomana. Leikkauspöydällä lähinnä uudelleenjärjestimme dokumenttimme eri osioita. Tämäkään ei kuitenkaan luonut suurempia muutoksia juonen etenemiselle. Suurin rakenteellinen muutos oli, että dokumenttielokuvan alkusysäys tapahtuikin yllättävän myöhään, vasta toisessa näytöksessä (kohtaus 4, Uusi suunta).

Sen lisäksi, että dokumentin kokonaisuudesta on tunnistettavissa alku-keskikohta-loppu-rakenne, on tämä rakenne nähtävissä myös dokumentin pienemmissä yksiköissä. Vaikka jokaisen kohtauksen taustalle on kirjoitettu jokin suurempi temaattinen rakenne, rakentuu kohtauksien toiminta aina kolmesta osasta: alusta, joka käynnistää toiminnan,

keskikohdan toiminnasta ja lopusta, joka saa toiminnan päätökseen. Varsinkin dokumentaaristen kohtausten kohdalla tämä alku-keskikohta-loppu -rakenne luotiin vasta raakaleikkausvaiheessa. Näin ollen sitä ei voinut erottaa alkuperäiskäsikirjoituksesta.

Argentiinan kilpailumatka (3. näytös) oli käsikirjoituksellisesti dokumentin vähiten suunniteltu osuus. Tämä epäsuunnitelmallisuus haluttiin näyttää myös kuvaustyylin valinnassa: Argentiinan matka sisältää ainoastaan dokumentaarisesti kuvattua materiaalia. Ajatuksena on päästää katsoja mahdollisimman lähelle. Tämä oli dokumenttimme objektiivisin osuus kaikilta osin. Tarkoituksena oli kuvata kaikki matkan varrelle tulleet sattumukset ilman suurempaa suunnitelmallisuutta. Tärkeintä oli tarttua sellaisiin impulsseihin, joiden ajattelimme olevan keskeisiä juonellisia elementtejä lopullisen Argentiinan matkaosuuden rakentamisessa.

Vaikka Argentiinan kilpailumatkaa ei hahmoteltu niin täsmällisesti paperille kuin muita kohtauksia, ei se tarkoita sitä, että *Runousopin* keskeisimmät opit eivät olisi mukana lopullisessa tuotoksessa. Argentiinan matka alku-keskikohta-loppu -rakenteineen, käänteineen ja tunnistamisineen kirjoitettiin leikkauspöydällä.

Jos en olisi leikkauspöydällä käyttänyt avukseni jotakin kirjallisuuden oppia tarinan hahmottamisen apuna, uskoisin, että lopputulos olisi rönsyilevämpi ja epäsystemaattisempi. Kirjallisuuden teorioiden, niin kuin *Runousopinkin*, keskeinen anti dokumentin käsikirjoittamiselle on olla apuna, kun suuresta määrästä todellista maailmaa kuvaavaa materiaalia pyritään rakentamaan dramaturgisesti mielenkiintoinen kokonaisuus.

5.3 Aika kokonaisuutta rajaavana elementtinä

Aristoteleen ajatus, jonka mukaan juonen tulisi käsitellä yhtä kokonaista toimintaa ennemmin kuin kaikkia yhdelle henkilölle sattuvia tapahtumia, on mielestäni äärimmäisen hyvä ohjenuora juuri dokumenttielokuvan käsikirjoittajalle. Vaikka kyseessä olisikin henkilödokumentti, kuvauksen keskiössä tulisi olla jokin päähenkilön keskeinen toiminta ennemmin kuin rönsyilevästi kaikki henkilölle tapahtuvat asiat.

Dokumentin tekijä joutuu tekemään hyvin paljon karsintaa sekä suunnitellessaan kuvauksia että järjestäessään materiaalia kokonaisuudeksi leikkauspöydällä. Onkin äärimmäisen tärkeää muistuttaa välillä itselleen, mikä on se ydintoiminta, jota dokumentissa käsitellään. Näin dokumentti säilyttää myös kiinnostavuutensa.

Itse valitsin ajan yhdeksi kokonaisuutta rajaavaksi elementiksi. Dokumentissa liikutaan lineaarisesti ajassa kohti Argentiinan kilpailuja. Ajan kulumisen ja kilpailujen lähestyminen on läsnä joka kohtauksessa. Aika on dokumentissa myös yhtenä jännitettä lisäävänä elementtinä. Keskeiseksi kysymykseksi muodostuu: ehtiikö Ketola kuntoutumaan lonkkansa ja pääseekö hän MM-kuntoon ennen lokakuussa koittavia kisoja?

Näin ollen noudatin myös Aristoteleen jo ajoittain vanhentuneeksi ajateltua ajatusta siitä, että tarinan ajan tulisi olla rajallinen. Nykyään ajatusta ajan rajaamisesta ei pidetä kovin modernina. Ajan rajaamisella voidaan kuitenkin saada aikaan jännitettä tarinan loppua kohden. Kun katsojat ovat hyväksyneet tiedon siitä, että teoksen aika on rajallinen, nousee teoksen jännite automaattisesti lopun lähestyessä.

5.4 Juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit Teräsvaari - dokumenttielokuvassa

Dokumenttielokuvan tarinan etenemistä on hankala ennustaa käsikirjoitusvaiheessa. Näin ollen juonen keskeisimpiä käännekohtia voi olla haastavaa kirjoittaa. Näkisinkin, että alkuperäiskäsikirjoituksessa tulisi kuitenkin ottaa huomioon juonen vaikuttavuutta lisäävät elementit ja pyrkiä hahmottelemaan ne käsikirjoitukseen. Kuitenkin vasta leikkausvaiheessa pohditaan, mitkä todellisuudessa muodostuivat tällaisiksi juonen keskeisimmiksi vaikuttavuutta lisääviksi elementeiksi.

Ilman minkäänlaista käännettä, *peripeteiaa*, ei dokumentistakaan tule kiinnostavaa. Se, kuinka suuri tai millainen käänne on, on tapauskohtaista. Jos haluaa onnistua draamallisesti, tulee dokumentin sisältää jonkinlainen suunnanmuutos, jotta katsoja pääsee seuraamaan, miten tämä muutos toteutuu tai toteutuuko se.

Huomasin kirjoittaessani, että dokumentin kohdalla käänne on varminta sijoittaa alkusysäyksen yhteyteen, koska useimmissa tapauksissa dokumentissa seurataan juuri henkilön tai ilmiön muutosta tai matkaa kohti päämäärää. Dokumentin muut käännteet tulevat usein spontaanimminkin matkan varrella. Näitä käännteitä onkin hankalampi kirjoittaa etukäteen.

Teräsvaarin tapauksessa käänne tapahtuu toisessa näytöksessä, neljännessä Uusi suunta-kohtauksessa. Siinä päähenkilö käy läpi sisäistä konfliktiaan, jonka seurauksena hän päättää lähteä tavoittelemaan uudestaan viidettä maailmanmestaruutta. Ratkaisu perustuu siihen tahdonvoimaan, jolla Ketola on aiemmatkin vastoinkäymiset selättänyt. Ketolan johdonmukainen luonne on siis liitoksissa hänen tekemäänsä ratkaisuun, joka toimii dokumentin käänteenä.

Käsikirjoituksessani olen halunnut käyttää sellaista *anagnōrisista* eli tunnistamista, jossa katsoja kokee päähenkilöä koskevan tunnistamisen ennen päähenkilöä. Katsojan suurempi tietoisuus vahvistaa osaltaan pelon ja säälin tunteita päähenkilöä kohtaan. Tämä katsojan tunnistaminen tapahtuu ennen Argentiinan kilpailuihin lähtöä, kun Ketolan tielle asettuu useita esteitä: lonkkakipu vaivaa, treenit eivät kulje. Ketola kuitenkin säilyttää päämäärätietoisuutensa eikä hätkähdä esteistä. Katsoja saattaa aistia tästä seuraavia ongelmia ja asettuu päähenkilön puolelle, jos dokumentti on saanut samaistettua katsojan

päähenkilöön.

Juuri ennen Argentiinaan lähtöä Ketola vihjaa, että hän ei olekaan aivan kunnossa. Kuitenkin vasta Argentiinassa kesken kilpailujen jännittävintä kohtaa Ketola todella myöntää, että ei ole niin hyvässä kunnossa kuin oli tarkoitus. Tässä kohdassa vasta tapahtuu itse päähenkilön tunnistaminen. Tunnistaminen tapahtuu hetkellä, jonka jälkeen selviää päättyvätkö Ketolan kilpailut hylättyjen suoritusten takia kesken. Viimeinen Ketolan nosto kuitenkin hyväksytään.

Koko *Teräsvaari* perustuu *hamartiān*, kohtalokkaan erehdyksen, uhkaan. Ketola sisäisen konfliktin saattamana teki päätöksen lähteä vielä kilpailemaan. Tämän päätöksen järkevyyttä koko dokumenttielokuva problematisoi. *Hamartiān* uhka on kokoajan läsnä, vaikka kohtalokasta erehdystä ei loppujen lopuksi tapahdukaan.

Hamartian uhkaan sekoittuu myös aristotelinen vaatimus kärsimyksen, *pathoksen*, esiintymisestä onnistuneessa tragediassa. *Teräsvaarissa* kärsimystä edustavat vakavan loukkaantumisen vaara ja edellisestä loukkaantumisesta aiheutuvat kivut. En käsikirjoittajana kuitenkaan halunnut möyhiä liikaa tässä fyysisestä haavoittuvaisuudesta johtuvasta heikkoudessa. Pelkäsin, että jatkuva asiasta muistuttaminen ohjaisi katsojan tulkintaa liikaa siihen suuntaan, että Ketolan ei tulisi osallistua kilpailuihin. Halusin antaa yhtä paljon huomiota Ketolan kilpailuun osallistumisen hyviin puoliin. En halunnut, että dokumenttielokuva kertoo ajattelemattomasta Ketolasta, joka rikkoisi itsensä rullatuoliin kuntoon kullan tähden, vaan ihmisestä, joka tasapainottelee unelmien toteuttamisen ja loukkaantumisen riskin välillä. Katsoja saa toki päättää, meneekö Ketola hänen mielestään liian pitkälle.

Dokumentin lopussa katsojan tulisi olla helpottunut siitä, että Ketolan kivikkoinen matka on vihdoinkin ohi, eikä kohtalokasta erehdystä tapahtunut. Kun Ketola dokumenttielokuvan lopuksi paljastaa, ettei uudesta loukkaantumisesta huolimatta aio lopettaa, katsoja saattaa miettiä, onko kyse sittenkin uhkarohkeudesta jalon rohkeuden sijaan. Onko *hamartiān* uhka sittenkin itse aiheutettua?

6 PÄÄTELMÄT

Halusin opinnäytetyössäni osoittaa, että fiktiiviseen perinteeseen liitettyjä oppeja on mahdollista käyttää apuna kirjoitettaessa todellisesta maailmasta. Ihmisen tapa käsittää ja tulkita maailmaa pysyy samanlaisena ilmaisumuodosta riippumatta.

Sovellettaessa toiseen taiteenlajiin tarkoitettua ikivanhaa opusta taiteen tekemiseen nykyaikana, on kuitenkin hyväksyttävä se, että kaikki sen tarjoamat ohjeet eivät välttämättä ole enää käyttökelpoisia. Se ei kuitenkaan tarkoita, että esimerkiksi *Runousopin* koko teoria-aines kannattaisi hylätä.

Luonteen kuvausta tarkastellessani huomasin, että luonteen neljän ominaisuuden toteutumisen sijaan keskeisempää on samaistuminen: pelon ja säälin tunteen herättäminen. Se, miksi samaistuminen nousee luonteen ominaisuuksia tärkeämmäksi, voi liittyä kulttuurieroihimme ja yhteiskunnan rakentumiseen eri aikoina. Yhteiskunnassamme yhdeksi arvoksi noussut ajatus stereotyyppien rikkomisesta taiteen avulla tekee Arisoteleen esittelemän johdonmukaisuuden ajatuksen tyhjäksi. Päähenkilön johdonmukaisuus ei enää ehkä olekaan niin keskeinen arvo yhteiskunnassamme kuin se antiikin Kreikassa oli. Nykyaikana miehen näyttäminen yltiö miehenä, voimakkaana ja henkisesti vahvana, ei välttämättä ole tarinan kannalta enää mielenkiintoisin vaihtoehto. Antiikin aikainen yhteiskunta kuitenkin perustui erilaiselle yhteiskuntajärjestykselle. Tämä luonnollisesti määritteli myös taiteen raameja.

Alku-keskikohta-loppu -rakenne voi monista *Runousopin* kritisoijista vaikuttaa vanhanaikaiselta tavalta hahmottaa teoksen juonta. Tästä huolimatta haluan korostaa, kuinka tärkeä apuväline se minulle oli, kun hahmottelin ajassa lineaarisesti liikkuvan dokumenttielokuvamme rakennetta. Tässä tapauksessa toisen roska oli toisen aarre. Materiaalin karsinnan ja valikoinnin kannalta kyseisen rakenteen käyttämisellä oli todella hyviä vaikutuksia lopputuloksen onnistumiseksi.

Yksinään alku-keskikohta-loppu -rakenne ei olisi synnyttänyt minkäänlaista draamaa dokumenttielokuvaamme, vaikka se tarjosikin hyvät raamit elokuvan kokonaisuuden hahmottamiseksi. Dramatiikan luomiseksi piti siirtyä tarkastelemaan juonen pienempiä elementtejä: käänteitä, tunnistamisia ja kohtalokasta erehdystä. Näiden pienempien aris-

totelisten elementtien suhteuttaminen kokonaisrakenteeseen synnytti *Teräsvaari*-dokumenttielokuvan dramaattisuuden.

Opinnäytetyötä tehdessäni huomasin, kuinka hankalien ja epämääraisten käsitteiden kanssa olen työskentelemässä. Ihmisten taipumus määritellä asioita vastakohtina ei kaikkien käsitteiden kohdalla ole otollisin tapa määrittelyn lähtökohdaksi. Voidaankin esimerkiksi kysyä, kannattaako objektiivisuus määritellä suhteessa subjektiivisuuteen vai voitaisiinko objektiivisuus määritellä viittaamatta subjektiivisuuteen?

Toivon myös, että sekä *Teräsvaari*-dokumenttielokuva että opinnäytetyöni pystyisi kyseenalaistamaan dokumentaristien halun irrottautua objektiivisuuden vaateesta osoittaen, että objektiivisuus ja dokumentaristin itseilmaisuus eivät ole vastakohtaisia. Mielestäni erityisen tärkeää on luoda katsojan kanssa sopimus siitä, mitkä osat teoksesta ovat objektiivisempaa tiedonvälitystä ja mitkä taas maalailevampaa tulkintaa.

Taide kehittyy koko ajan ja uusia taiteenlajeja syntyy vastakohtana vallitsevalle taidekäsitykselle. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että eri taideteosten väliltä ei olisi löydettävissä samankaltaisuutta. Historian oppeja voi ja tulee pitää työvälineinä niissä tapauksissa, kun tekijä on itse sitoutunut niihin.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

Aaltonen, Jouko 2003. *Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Tammer Paino Oy, Tampere.

Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttiefokuva ja sen tekoprosessi*. Like, Helsinki.

Aaltonen, Jouko 2011. *Seikkailu todellisuuteen*. Like, Helsinki.

Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Gaudeamus, Helsinki.

Hiltunen, Ari 1999. *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Gaudeamus, Helsinki.

Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T & Reitala H., Aristoteles 2012. *Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edistyneille*. Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki.

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka 1983. *Euroopan uuden ajan kirjallisuuden valtavirtauksia IV*. Jyväskylän yliopiston kirjallisuustieteellinen laitos, Jyväskylä.

Pohjola, Riitta 2004. *Georg Büchner ja Dantonin kuolema*. Like, Helsinki.

Steiner, Georg 1961. *The death of tragedy*. Faber and Faber, London.

Verkkojulkaisut:

Julkisen sanan neuvosto 2013. *Journalistin ohjeet ja liite*. Viitattu 14.4.2015.
http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/

LIITTEET

Liite 1. Dokumenttielokuva Teräsvaari (erillinen DVD)

Ohjaus, tuottaminen: Janiv Oskar, Terhi Romo

Käsikirjoitus: Terhi Romo

Pääkuvaus: Lauri Harju

Kuvaus, grip: Eero Rissanen

Leikkaus: Jussi Rinta-Opas

Sävellys: Janiv Oskar

Äänisuunnittelu: Janiv Oskar, Aino Mättö

Värimääritys: Juha Vauhkonen

Grafiikat: Jokke Katajamäki

Ensi-ilta: 2.5.2015 Seinäjoki.

Säilytys: Mediapoliksens kirjasto