



KUVAAMISEN MERKITYS DOKUMENTTIELOKUVASSA

Anastasia Mäkynen

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuvallinen ilmaisu

MÄKYNEN, ANASTASIA:
Kuvaamisen merkitys dokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö 36 sivua
Toukokuu 2015

Tämä opinnäytetyö käsittelee pääosin dokumentin kuvaamisen tärkeyttä dokumentin teossa sekä omia kokemuksiani oman dokumentin kuvaamisesta. Lisäksi halusin kiinnittää huomion elokuvan tarinaa tukeviin kuvallisiin ratkaisuihin.

Toimin kuvaajana ja ohjaajana Metsästäjä-dokumentissa, mutta käsittelen opinnäytetyössäni ainoastaan kuvaajan rooliin liittyviä asioita. Henkilökohtainen kokemukseni inspiroi tekemään opinnäytetyön. Työn apuvälineinä käytettiin kirjallisuutta, verkkolähteitä ja Neitsyys kaupan (2008) -dokumenttia.

Prosessin lopputuloksena on kokonaiskuva siitä, mitä dokumentin kuvaajan työnkuva pitää sisällään sekä mitä tarvitaan ja mihin tulee kiinnittää huomiota, jotta kuvaus olisi katsojalle mahdollisimman informoivaa, mutta samalla luovaa. Vertaan omia kokemuksiani kirjallisuudesta löytämälleni teorialle. Opinnäytetyön lopussa käyn läpi yhteenvedon kokonaisuudessaan Metsästäjä (2015)-elokuvan kuvaukset.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

MÄKYNEN, ANASTASIA:
The Role of Cinematography in a Documentary

Bachelor's thesis 36 pages
May 2015

The main topics of this thesis were the role of cinematography in a documentary film and my personal experiences as a cinematographer in my own documentary film. In addition, attention was paid to cinematographic solutions which support the story of the film.

I worked as a cinematographer and director in a documentary titled Metsästäjä (2015) but this thesis only studied the role of a cinematographer. The thesis was inspired by my personal work experience but, in addition to that, literature and a documentary called Virginity (2008) were used to finish the thesis.

In conclusion, this is an overall picture of what is included in the job of a documentary cinematographer, what is needed and what should be emphasized so that each frame would be most informative but also creative for the viewer. The thesis compares my own experiences to the theory found in literature. In the end the thesis summarizes the whole filming process of my own documentary film Metsästäjä (2015).

Keywords: documentary, filming a documentary, role of cinematographer

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	NEITSYYS KAUPAN	6
3	DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ	8
	3.1 Dokumentin historia.....	8
	3.2 Tunnusomaiset piirteet	9
4	VISUAALISET KEINOT	11
	4.1 Rajaaminen.....	11
	4.2 Kuvakoot.....	12
	4.3 Kuvakulmat.....	17
	4.4 Kuvausratkaisut.....	18
5	MIELIKUVIEN LUONTI JA TARINAN TUKEMINEN KUVILLA	21
	5.1 Kuvien tulkitseminen	21
	5.2 Aristoteleen Ethos, Logos ja Pathos	22
	5.3 Dokumentin tarina.....	23
	5.4 Kuvaajan rooli.....	24
	5.5 Insertti, välikuva ja kuvittaminen.....	25
	5.6 Kuvat leikkaajan välineinä.....	28
6	HENKILÖKUVADOKUMENTTI METSÄSTÄJÄ.....	30
	6.1 Metsästäjän kuvaukset	31
7	POHDINTA.....	34
	LÄHTEET	35

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössä käyn läpi dokumentin kuvaamiseen liittyviä asioita. Pureudun kuvittamiseen, insertteihin, välikuviin ja siirtymiin dokumentissa. Käsittelen asioita monesti oman dokumenttini *Metsästäjän* kautta.

Aloita opinnäytetyöni analysoimalla kuvaa dokumentista Neitsyys kaupan (2008). Tämän jälkeen käsittelen dokumentin historiaa, joka auttaa käsittämään dokumenttielokuvan erot fiktiiviseen elokuvaan. Tämän jälkeen käyn läpi miten ihminen tulkitsee kuvia ja kuinka kuvilla voidaan tukea dokumentin teemaa ja tarinaa paremmin, unohtamatta metaforaa ja allegoriaa dokumenttielokuvissa.

Tärkeänä pidän opinnäytetyössäni käsitellä rajaamisen, kuvakulmien, -kokojen ja erilaisten kuvausratkaisujen käyttöä dokumenttielokuvassa. Käsittelen paljon kuvaajan roolia dokumenttielokuvaa tehdessä ja peilaan siihen omia kokemuksiani dokumentin kuvaajana.

Lähteinä käytän alan kirjallisuutta, joista merkittävimpinä lienevät pitkän uran dokumenttipuolella tehneen Jouko Aaltosen kirjallisuus kuten myös televisiodokumenttien tuottajana toimineen Elina Saksalan kirjallisuus ja Jarmo Valkolan kirja jossa tutkitaan dokumentin estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Myöskin Kari Pirilän ja Erkki Kiven kirjat tulivat erittäin merkitykselliseksi tehdessäni kappaleita koskien kuvaamisen teoriaa ja teknisiä piirteitä liittyen kuvaamiseen.

2 NEITSYYS KAUPAN

Viime keväänä (2014) katsoin internetistä YLE Areenasta dokumentin nimeltään *Neitsyys kaupan* (Vitali Manski, Venäjä 2008, Virginity). Dokumentti kertoo kolmesta venäläisestä jotka muuttavat Moskovaan toteuttaakseen unelmansa, mutta huomaavat ettei rahallisesti pärjääminen olekaan helppoa, ja päättävät myydä neitsyytensä. Dokumentissa on yksi kuva joka pysäytti minut.

Aloin miettiä miten yksi kuva voi tukea tarinaa ja dokumentin sanomaa niin voimakkaasti ja jättää katsojan pohtimaan dokumenttia vielä päivienkin jälkeen katsomisesta.



KUVA 1 Yksi dokumentin päähenkilöistä (Devstvenost 2008)

Kuvassa on yksi kolmesta päähenkilöstä, 19-vuotias tyttö ja tämä kohtaus on kuvattu Moskovan kaduilla aamulla, juuri kun kuvan tyttö on matkalla kotiin myytyänsä neitsyytensä 3000 \$ tuntemattomalle miehelle. Aikaisemmin tyttöä on haastateltu autossa jossa tyttö kertoo itkien, että miten hänen on pakko hoitaa asia ja saada tienattua luku-kausimaksuihin rahaa. Kuvan kohtaus on kestoltaan 2 minuuttia ja koko tänä aikana mikään kuvassa ei muutu, paitsi kerran ajassa on hypätty yli ja silloin näytetään talojen kattoja hetken hyppyskarvin peittämistä varten.

Kuvassa tyttö on aseteltuna oikealle kultaisen leikkauksen määrittelemään pisteeseen ja vasemmalle samaiseen pisteeseen kultaesineitä. Naisen kasvot eivät ole tarkkoina, vaan

tarkkuus on keskitetty enemmänkin kultaesineisiin. Aurinko on juuri nousemassa ja naisen kasvoista puolet on auringonvalon valaisimina ja puolet varjossa, melkein kokonaan pimeinä.

Kohtauksessa naista haastatellaan ja kysytään onko hänelle hukattu olo, johon tyttö myöntää olevansa hukassa. Seuraavaksi häneltä kysytään, tekisikö hän kaiken uudestaan, johon tyttö puistattelee. Tämän jälkeen on pitkä tauko, jonka jälkeen ohjaaja kysyy häneltä tekikö hän liian vähästä rahasta kaiken. Tyttö kertoo että rahalla ei ole väliä tässä vaiheessa, että olisiko pitänyt pyytää enemmän tai vähemmän, millään ei ole väliä. Tämän jälkeen ohjaaja sanoo tytölle kaikkea hyvää sinulle ja tyttö poistuu nopeasti paikalta.

Mielestäni tämä kuva tukee dokumentin tarinaa erittäin hyvin ja on ennen kaikkea saanut tiivistetty yhteen kuvaan kohtauksen tarkoituksen. Tyttö on aivan rikki siitä mitä teki rahasta. Kuvan tarkennus kultaesineisiin ja tytön ”rikkinäiset” kasvot tukevat kaikkea mitä tyttö kuvassa puhuu ja miltä työstä tuntuu.

Katsottuani tämän dokumentin pohdin monta päivää, että oliko tämän kohtauksen kuvauspaikka ja esittämiskeinot tarkkaan suunniteltu etukäteen, vai oliko tämä kaikki vaan sattumaa joka sattui tukemaan tarinaa täydellisesti. Tämän takia aloin pohtia kuvittamista dokumenteissa ja miten yhden kuvan herättämä tunnetila voi olla voimakkaampi kuin se mitä elokuvassa konkreettisesti sanotaan.

3 DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ

3.1 Dokumentin historia

Dokumentin juuret ovat tietenkin elokuvahistoriassa. Ensimmäiset elokuvat olivat dokumentteja alkaen Lumiére veljesten *Juna saapuu asemalle (1895)*-pätkästä. Robert Flahertyn eskimoiden elämää kuvaavaa elokuvaa *Nanook, pakkasen poika (1922)* pidetään ensimmäisenä täyspitkänä dokumenttielokuvana. (Saksala 2008, 16.)

Aikaisemmin dokumenttielokuvaan liitettiin tiukasti ”objektiivisuuden” ja ”totuuden” ajatus. Myöhemmin niin tieteessä kuin taiteessakin absoluuttisen ja neutraalin totuuden käsityksestä luovuttiin. Dokumenttielokuvankin kohdalla tämä keskustelu on jo historiaa. Ymmärrämme, että totuus on aina jonkun tai joidenkin totuutta. Näin myös dokumenttielokuvamme on tekijöidensä tulkinta totuudesta. (Aaltonen 2001, 17.)

Jos halutaan nimetä yksi tyyli, joka on leimannut dokumenttia, voidaan puhua realismista. Vaikka dokumentaristien tyylit eroavat toisistaan, on realistinen tyylittely se kaikkein yleisin vaihtoehto, jonka mukaisesti tuo tyylin kaikki olennaiset näkökulmat on suunniteltu. (Valkola 2002, 47.) Valkolan (2002, 55) mielestä dokumentin genre on myös otsake, jonka alta löytyy erilaisia lähestymistapoja elokuvantekoon, jossa uskollisuus todellisuutta kohtaan on peruspäämäärä. Dokumenttielokuvan määrittelyyn täytyy ottaa huomioon se, että elokuva on taidemuoto ja taitelijalla on yksilöllinen visio ja tekniikka. (Valkola 2002, 55.)

Valkolan (2002, 25) mukaan dokumentti tarjoaa meille pääsyn maailmaan, kun taas fiktio antaa meille mahdollisuuden mennä sisään johonkin todellisuuteen. Dokumentin tekijän tehtävä ei ole vain tallentaa todellisuutta, vaan myös antaa tallennetulle materiaalille muoto, joka mahdollistaa puhuttelevuuden asteen suhteessa katsojaan. (Valkola 2002, 55) Toisin sanoen dokumentin tekeminen ei missään tapauksessa ole vaan asioiden konkreettista osoittamista, vaan prosessiin aina liittyy asioiden muuttamista, sillä dokumentaristi kerää, rajaa ja leikkaa dokumentin itse haluamallaan tavalla.

Tämän hetken dokumenttielokuvalla on ominaista runsaus niin aiheiden, lähestymistapojen kuin ilmaisukeinojenkin suhteen. Elokuvatekijä liikkuu ketterästi lajityypistä toiseen ja yhdistelee niiden kerrontatapoja vaivatta. (Aaltonen 2001, 25.)

3.2 Tunnusomaiset piirteet

Dokumentti, kuten monet muutkin taiteen lajit ovat ainoastaan riippuvaisia yhteiskunnasta, muusta maailmasta ja ennen kaikkea katsojasta. Jouko Aaltonen (2001, 19) toteaa, että dokumenttielokuva ei ikinä elä tyhjiössä, vaan kuten yhteiskunta ja maailma muuttuu, niin myöskin dokumenttielokuvien esittämisen keinot ja strategiat ovat muuttuneet ja tulevat muuttumaan. Aikaisemmin dokumenttielokuva on ollut sidotumpi kuvattuun todellisuuteen, mutta tämäkin on muuttunut ja nykyään käytetään mitä erilaisempia kerronnan ja ilmaisun muotoja. Jopa tilanteiden provosoiminen ja uudelleen järjestäminen ei ole ennen kuulumatonta.

Luovilla dokumenteilla ja television asiadokumenteilla on eri lähtökohta. Luova dokumentti on kuvakeskeinen: se on sukua maalaustaiteelle, joissain tapauksissa romaanitaiteelle. Se on tekijälähtöinen ja persoonallinen. Journalistinen asiadokumentti sen sijaan lähtee tarpeesta tulkita ulkoista maailmaa ja sen ilmiöitä. Cedertströmin (Hirvonen 1993, 96) mielestä ero on ratkaiseva: elokuva ei kuvita tekstiä vaan ääni ja kuva syntyvät uudeksi ajatteluksi. Reportaasi ja tv-dokumentti ovat asiakeskeisempiä kuin luova dokumenttielokuva. Lähtökohta on tavallisesti journalistinen. Kyse on tiedonvälityksestä. Kun taas luovassa dokumenttielokuvassa paino on elämyksen, kokemuksen ja sitä kautta ymmärryksen syntymisessä. (Aaltonen 2001, 21.)

Elina Saksala (2008, 14) mielestä dokumenttielokuva poikkeaa ei-fiktiivisestä reportaasista siten, että dokumentissa pyritään näyttämään mitä tapahtuu, kun taas reportaasi selostaa mitä tapahtuu. Toinen keskeinen tapa Elinan (2008, 14) mielestä liittyy ajankäsitteeseen. Reportaasit pyrkivät kertomaan menneessä ajassa asioista, kun taas tyypillinen dokumentaarinen kerronta keskittyy presens- muotoon.

Mediatutkija Juha Herkman (2005, 114) toteaa dokumenttielokuvan erityisyyttä siinä, että se yhtäältä pyrkii todellisuuden autenttiseen representaatioon, toisaalta lainaa usein fiktiivisen elokuvan kerronnallisia ja draamallisia elementtejä. Kuvauskohde ja –

ajankohta kuin myös kuvauskulma ja kesto ovat ohjaajan valintoja, jotka jo sinänsä muokkaavat lopputuloksen ”totuudellisuutta”. Kuvia voidaan manipuloida, voidaan tehdä kuvakollaaseja, lisätä tehosteita, animaatioita, grafiikkaa. Teknologian kehitys on tuonut määrättömästi uusia keinoja todellisuuden manipulointiin. (Herkman 2005, 114.)

Jarmo Jääskeläisen (Aaltonen 2001, 21) mielestä toimittaja menee etsimään asiaa, dokumentaristi ihmistä. Luovan dokumenttielokuvan kohdalla voisi puhua jopa tunteenvälityksestä tiedonvälityksen vastakohtana. Dokumenttielokuvalla on erityinen suhde todellisuuteen. Se suuntautuu todellisuuteen mutta on samanaikaisesti luovaa ilmaisua. (Aaltonen 2001, 15)

Dokumenttielokuvat ja niiden ideat jaetaan usein kolmeen ryhmään: henkilövetosiin, tarinavetosiin ja aihevetosiin. Henkilövetoisissa tarinoissa on lähtökohtana henkilö. Tarinavetoisissa henkilö on toissijainen tarinaan ja juoneen verrattuna. Aihevetoiset elokuvat on tavallisesti muodoltaan elokuvallisia esseitä, joissa kysymykset ja vastaukset tai argumentointi vievät elokuva eteenpäin. (Aaltonen 2001, 69.) Kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä, mutta kaikki ei-fiktiiviset ohjelmat tai elokuvat eivät kuitenkaan ole dokumenttielokuvia. (Aaltonen 2001, 18)

4 VISUAALISET KEINOT

4.1 Rajaaminen

Rajaaminen on kaiken lähtökohta. Dokumenttielokuvassa rajaaminen on kaikkein tehokkain keino pelkistää ja jättää pois sellaista häiritsevää materiaalia, joka estää kuvan merkityksen aukeamisen katsojalle. (Aaltonen 2001, 262.) Rajauksella tarkoitetaan sitä valintaa, mitä otostilassa katsojalle tarjotaan nähtäväksi ja kuultavaksi. Rajaamista ovat kuvan sisäinen sommittelu, kuvakulmien ja kuvakokojen valinta. (Kivi & Pirilä 2005, 101.)

Kiven ja Pirilän (Kivi & Pirilä 2005, 101) mukaan jotta tekijän sanottava välittyisi, teoksen kannalta merkittäviä ilmiöitä ja elementtejä joudutaan kohottamaan muita tekijöitä hallitsevampaan asemaan. Otoksen sisältö karsitaan, jäsennetään ja ryhmitellään. Laajasti ottaen kysymys on koko teoksen aiheesta, ja siihen liittyvän näkökulman valinnasta. Rajaamisen perustana ei aina kuitenkaan ole vain pelkkä tiedon välittyminen. Rajaamisella voidaan tietoisesti myös kätkeä informaatiota tai viivyttää sen esille tuloa, jos kerrontatapa tai tyyli niin vaatii.

Ainutkertaisten tapahtumien dokumentoinnissa joudutaan kuvauksien aikana, kameran käydessä tekemään suuria ja tärkeitä valintoja nopeasti ja hetkessä. Monia asioita on jätettävä rajauksen ulkopuolelle. (Kivi & Pirilä 2005, 102.) Pirilän ja Kiven (2005, 103) mielestä hyvin rajattu otostila on pelkistetty, mutta antaa silti paljon informaatiota tilan ulkopuolisesta maailmasta ja tapahtumaympäristöstä. Näin ihmisen kasvot rajattuina lähikuvaksi riittävät edustamaan koko ihmistä. Kaiken ei tarvitse näkyä kokonaan, vaan osarajaus riittää.

Otoksen rajauksella voi olla dramaturginen tehtävä myös aikaulottuvuudessa. Otos on aina osa suurempaa ja samalla laajempaa kokonaisuutta – niin ajallisesti kuin aineellisesti. Otos on rajattu pituus ajan virtaa: jotakin on tapahtunut ennen tuota otosta, ja jotakin tapahtuu sen jälkeen. (Kivi, Pirilä 2005, 102.) Katsoja siis näkee pieniä palasia sieltä täältä, ja mielessään luo ne suuremmaksi kokonaisuudeksi omassa ajan käsityksessään.

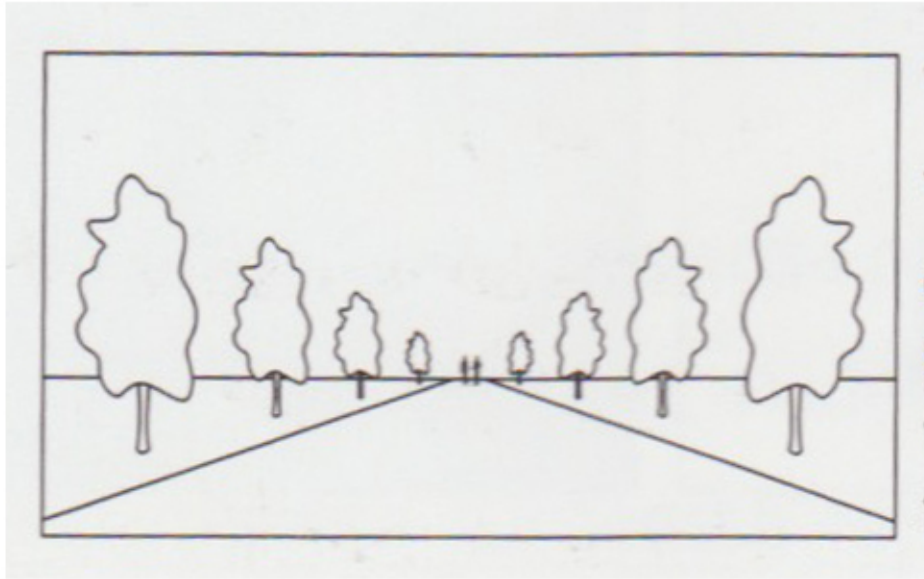
Tapahtumapaikan selvittämiseksi tarvitaan esitteleviä ja johdattelevia kuvajoukkoja. Katsojan on oltava tietoinen ja ajasta ja paikasta. (Kivi & Pirilä 2005, 103) Esimerkkinä käytän omaa dokumenttiani *Metsästäjää*. *Metsästäjässä* esittelen miljööksi muuttaman kerran elokuvan alussa metsän. Metsä toistuu elokuvassa ja tästä johtuen elokuvan loppuvaiheessa en enää näytä katsojalle metsää, koska jokainen katsoja on jo siinä vaiheessa sisäistänyt miljöön.

Rajaaminen on hyvin laaja ja monitahoinen kysymys. Tekijän on otettava huomioon lukematon määrä sisältöön ja kerrontaan liittyviä asioita. Hänen on sisäistettävä jo kuvaustilanteessa, mihin yhteyteen otos tulee lopullisessa teoksessa. (Kivi & Pirilä 2005, 105.)

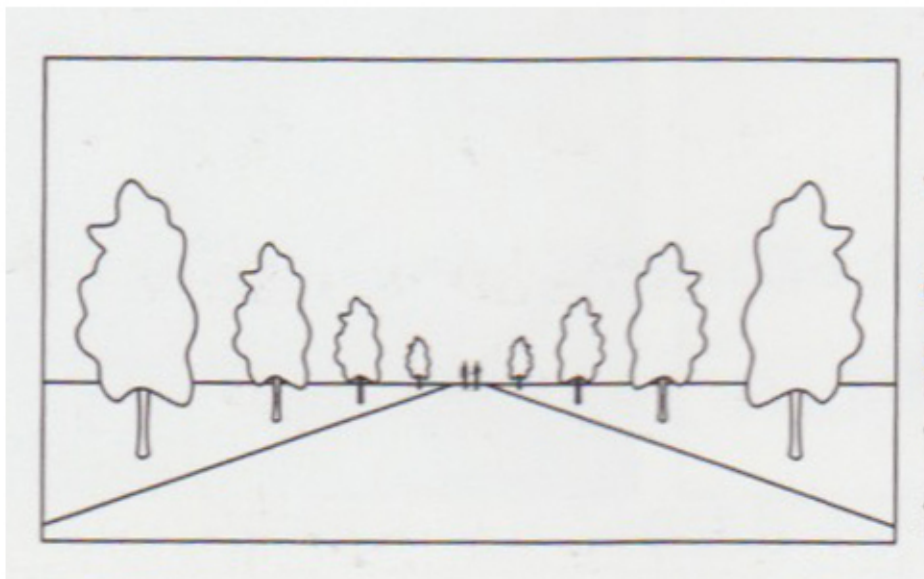
4.2 Kuvakoot

Kuvakoot on määritelty ja otettu käyttöön lähinnä helpottamaan eri tuotantovaiheiden välistä viestintää. On helpompaa työskennellä, kun tekijöillä on yhteistä suuntaa antavia käsitteitä kuten yhteinen mielikuva lähikuvasta ja yleiskuvasta. Kysymys on kuitenkin aina rajauksesta. Näin ollen ei tiettyä, tarkasti noudatettavaa matemaattista kuvakokojärjestelmää ole olemassa, vaan asteikko on liukuva ja muuntuva, ja siten itse kunkin kuvaajan oman harkinnan mukainen. (Kivi & Pirilä 2004, 113.)

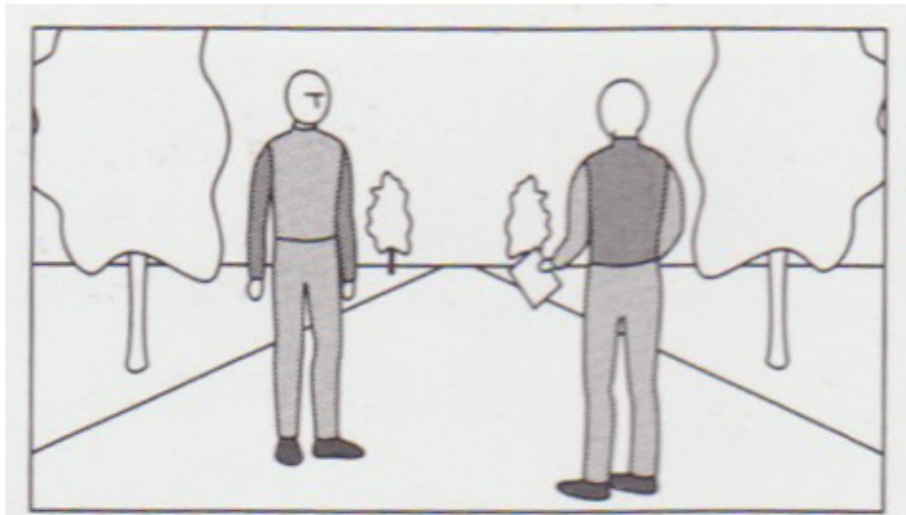
Yleisesti on käytössä kahdeksan kuvakoon järjestelmä, joka antaa osviittaa yleisesti sovituille kuvakoille: *yleiskuva*, *laaja kokokuva*, *kokokuva*, *laaja puolikuva*, *puolikuva*, *pulilähikuva*, *lähikuva* ja *erikoislähikuva*.



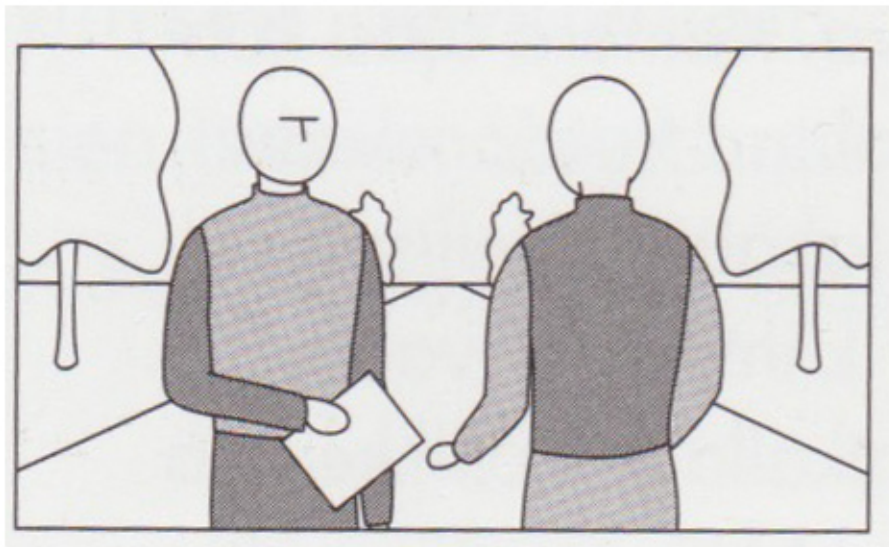
KUVA 2 *Yleiskuva* on suurin kuvakoko, esittelee laajana tapahtumapaikan. Ympäristön merkitys on tässä kuvassa erittäin suuri, muut kohteet ovat toisarvoisia ja erittäin pieniä. (Pirilä & Kivi 2005, 112.)



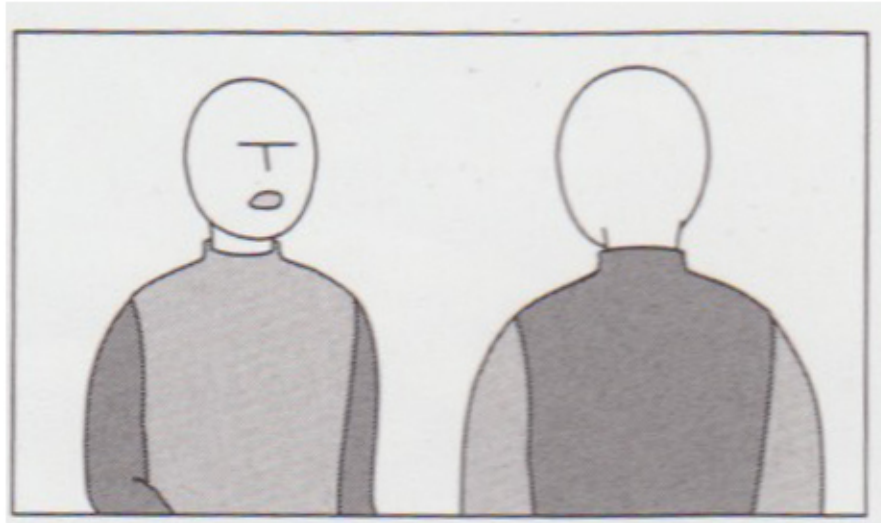
KUVA 3 *Laaja kokokuva* esittelee miljöön laajasti, varsinkin liikkuvilla kohteilla alkaa olla merkitystä. (Pirilä & Kivi 2005, 112)



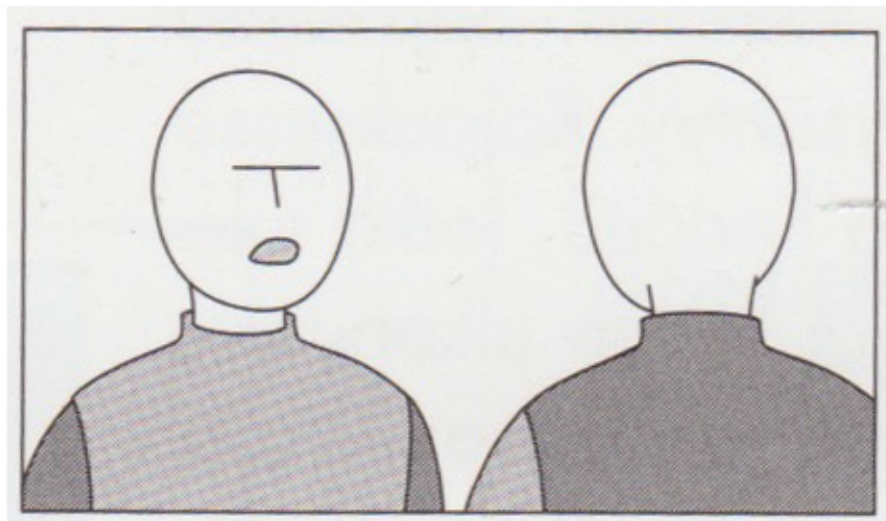
KUVA 4 *Kokokuva* kohteiden asemat ja liikkeet tulevat esille, edelleenkin ympäristöllä on suuri merkitys. Kohdehenkilö näkyy kokonaan. (Pirilä, Kivi 2005, 112.)



KUVA 5 *Laajassa puolikuvassa* henkilöt rajataan suunnilleen reiden tienoilta. Ympäristö, kohteet ja niiden liikkeet sekä eleet ovat tasavertaisia. Toisin sanoen mitään ei korosteta erityisesti. (Pirilä & Kivi 2005, 112.)



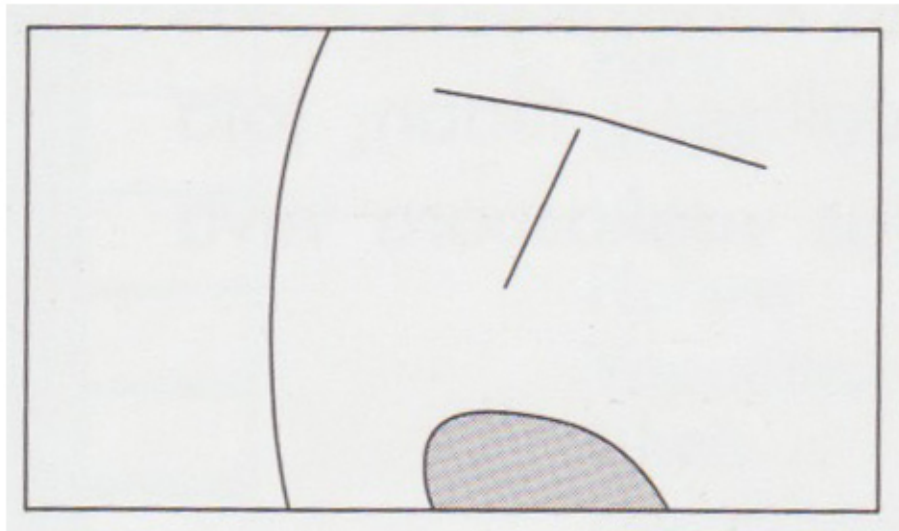
KUVA 6 *Puolikuvaan* voidaan sommitella vielä useampia henkilöitä. Ympäristö menettää merkityksensä ja kohteiden ilmeet alkavat erottua selvästi. (Pirilä & Kivi 2005, 112.)



KUVA 7 *Puolilähikuvaan* voidaan sommitella vielä kaksi henkilöä. Ympäristöä voidaan vielä jonkin verran hahmottaa. Ilmeet havaitaan selvästi. (Pirilä & Kivi 2005, 112.)



KUVA 8. *Lähikuvan* välityksellä katsojan samaistuminen voimistuu . Lähikuva on elokuvan tehokkaimpia ja suorituskykyisimpiä kuvakokoja. (Pirilä & Kivi 2005, 112.)



KUVA 9 *Erikoislähikuva* korostaa toisarvoistakin yksityiskohtaa ja sen merkitystä. (Pirilä & Kivi 2005, 112)

Aaltosen (2001, 258) mielestä dokumenttia tehdessä kannattaa kuvata ihmisistä lähikuva, joissa on vain yksi henkilö. Näin henkilöt voidaan esitellä ja korostaa reaktioita. Tämä on erityisen tärkeää elokuvan alkukohtauksissa, kun katsoja ei vielä tunnista hen-

kilöitä kovin hyvin. Aaltosen (2001, 258) mielestä on myöskin tärkeää tehdä kuvat henkilöistä sekä puhumassa että kuuntelemassa. Kuuntelukuvat ovat tärkeitä leikkaamisen kannalta. Ja usein reaktio voi olla tärkeämpi kuin puhe. Leikkausvaiheessa voidaan vielä vaihdella reaktioiden ja ilmeiden paikkoja.

Melkein kaikkien kuvatyyppeiden tarkoituksena on vain havainnon helppous ja kerronnan selkeys. Ainoastaan *lähikuvalla* ja *yleiskuvalla* on useimmiten täsmällinen psykologinen merkitys eikä ainoastaan kuvaileva tehtävä. (Martin 1971, 37.)

4.3 Kuvakulmat

Kohteen toiminnasta ja sen ympäristöstä otetaan yleensä kuvaotoksia eri suunnista, eri kuvakulmista. Kamera liikkuu ja osallistuu tapahtumiin kaikissa tilan ulottuvuuksissa. (Kivi & Pirilä 2004, 116.)

Kiven ja Pirilän mukaan (2004, 116) yleisesti otetaan kuvat suunnilleen ihmisen silmän korkeudelta. Tämä on ymmärrettävää ja perusteltua, näkeehän kamera ihmisen silmin. Ihmisten kommunikoidessa keskenään on silmiin katsominen tärkeää, joten tästäkin syystä on hyvä näyttää kuvissa ihmisen silmät.

Tehokkaina ilmaisukeinoina pidetään myöskin kulmakulman muuttamista. Fiktioelokuviissa on helpompaa suunnitella kuvaussuunnitelmaan kuvakulmat, mutta dokumenttia tehdessä, se on hieman hankalaa. Dokumentin kuvausryhmässä on rajallisesti ihmisiä, johtuen monista syistä, mm. siitä, että aina kaikkiin kuvauspaikkoihin ei kaikki ihmiset mahdu ja budjetit ovat pienempiä. Ohjaamisen kannalta on parempi, että kokemattoman esiintyjän on helpompaa olla kameran edessä kun väkeä ei ole sankoin joukoin paikalla.

Silloin kun kuvakulmat eivät ole suoranaisesti toimintatilanteen perustelemia voivat ne poikkeuksellisina saada erityisen psykologisen merkityksen. (Martin 1971, 41)

Alakulma (kuva otettu siis alhaalta ylös ja objektiivin akseli on katseen normaalin tason alapuolella) antaa yleensä ylemmyyden, riemun ja voiton vaikutelman, sillä se suurentaa yksityiset hahmot liittämällä ne taivaaseen, jopa niin että ne saavat pilvistä sädekehän. *Yläkulma* (kuvattu ylhäältä alas) yleensä pienentää yksityisen hahmon, murskaa sen

moraalisesti laskemalla sen maan tasalle, tekemällä siitä voittamattoman determinismin ansaan joutuneen esineen, kohtalon leikkikalun. (Martin 1971, 41.)

Kuvakulmien suunnittelu dokumenttielokuvaan on kuitenkin johonkin pisteeseen asti suunniteltavissa. Esimerkiksi *Metsästäjässä* pystyin etukäteen suunnittelemaan, että kuljemme autolla kohteisiin ja tästä syystä, koska oli rajallisesti aikaa tahdoin tehdä pienimuotoisia haastatteluja jo autossa matkalla itse tapahtumapaikalle.

Hurjat ja yllättävät kuvakulmat eivät ole itseisarvo, niillä tulisi aina olla kerronnallinen funktio, toteaa Aaltonen. (Aaltonen 2001, 263) Pienet kamerat ovat mahdollistaneet nopeiden kuvakulmien muutoksen. Dokumenttia kuvatessa on kuitenkin pidettävä mielessä, että jokainen kuvakulma on kannanotto asiaan ja sen on oltava perusteltavissa.

4.4 Kuvausratkaisut

Kamerassa on monia ominaisuuksia joita hyödyntämällä voidaan parantaa tarinan kerrontaa ja tunnetilan välittymistä katsojalle.

Laajakuvalla otettu kuva on väljä. Se näyttää venyvän pystysuunnassa ja kohteiden todelliset etäisyydet kasvavat. Samoin laajakulmalla on taipumus vääristää vaaka- ja pystysuoria linjoja. Kohtisuorat liikkeet näyttävät tapahtuvan todellista nopeammin ja ohittava liikerata näyttää kaartuvan. Liikelinja tulee polttolinjalle lähimmäksi kameraa ja on kauimpana kuvan äärialueilla. Kuvakohde levenee kuvan keskialalla ja kapenee reunoille. (Kivi, Pirilä & Peltomaa 1983, 148.)

Pitkällä polttovälillä eli teleobjektiivilla otetuissa kuvissa kuva litistyy syvyysuunnassa, etäisyydet tulevat todellista lyhyemmiksi. Kohtisuoran liikkeen eteneminen tuntuu todellista hitaammalta. Kohti kameraa ryntäävä juoksija näyttää hyppivän paikallaan. (Kivi, Pirilä & Peltomaa 1983, 148.) Kuva on usein terävä vain nimenomaisessa tarkennuskohdassa. Telekuva on ilmaisultaan tiivistynyt ja intensiivisen latautunut. (Kivi, Pirilä 2004, 115.)



KUVA 10 Esimerkki pitkänpolttovälin ja suuren aukon käytöstä (dokumentti *Metsästäjä*)

Jouko Aaltosen (2001, 263) mielestä eräs työkalu rajaamiseen ja pelkistämiseen on pitkän polttovälin ja suuren aukon käyttö. Tällöin saadaan kuvia joissa voidaan tuoda joku tietty asia tai ilme erittäin voimakkaasti esille laittamalla tarkennus haluttuun pisteeseen, jolloin kaikki muu kuvassa menee epätarkaksi.

Myöskin jalustalla kuvaaminen ja käsivaralla kuvaaminen luovat aivan omanlaisen maailman kuvakerrontaan. Jalustalla kuvaaminen on turvallinen tapa, jolla saa tasaista, stabiilia ja seesteistä kuvaa. Jalustalla kuvaaminen sen sijaan saattaa olla dokumenttia tehdessä hieman haastavaa, riippuen tietenkin millaista dokumenttia kuvataan, mutta jos on nopeita siirtymiä paljon ja ei ole kamera-assistenttia kuvaajalla niin voi olla haastavaa pysyä painavan jalustan kanssa kuvattavan perässä.

Aaltosen (2001, 264) mielestä käsivarakuvaus voi olla tilanteen sanelema pakko, mutta yhä useammin se on tietoinen ilmaisullinen ja tyyllinen ratkaisu. Käsivarakuvaus on käyttö on varsin tavallista dokumenteissa ja saattaa luoda ilmaisuun äkillisiä kameranliikkeitä kun pyritään seuraamaan ennalta arvaamattomia tapahtumia. Fiktiivisissä draamoissa tällainen kuvaus tuo mukanaan eräänlaista dokumentaarisuuden auroa kerrontaan. (Valkola 2002, 39.)

Kameranliikkeet ovat jännitystä luovia menetelmiä, koska ne herättävät (enemmän tai vähemmän jännittyttä) odotuksen tunnetta siitä mitä kamera paljastaa sen liikkeen päätyttyä. (Marcel 1971, 45) Kameranliikkeitä voidaan erottaa kolme lajia: *ajo*, *panorointi ja nosturiajo*. (Martin 1971, 47)

Ajo on kameran siirtymistä jonka aikana kulma optisen akselin ja siirtymäsuunnan välillä on vakio. (Marcel 1971, 47) Ajoa voi olla, pystysuoraa, ajoa taaksepäin, sivuajoa ja ajoa eteenpäin.

Panoroinnissa kamera kääntyy vaaka- tai pystysuoran akselinsa ympäri ilman että sitä siirretään. (Martin 1971, 51)

Nosturiajo on ajon ja panoroinnin epämääräinen yhdistelmä, jonka aikaansaamiseen tarvitaan kameranosturi. (Martin 1971, 52)

Ajo, *panorointi* ja *nosturiajo* ovat kaikkia melko yleisiä dokumentin kuvauksen tehokeinoina. Nosturiajolla saatetaan esitellä kuvausmiljöä korkealta, panoroinnilla voidaan korostaa jotain tiettyä esinettä ihmisen kädessä ja ajoilla voidaan seurata päähenkilön kävelymatkaa jonnekin tiettyyn paikkaan. *Metsästäjä* -dokumentissani käytin paljon panorointeja ja yleisimmät panorointini olivat kuvia joissa alkupisteenä on metsä ja loppupisteenä päähenkilö haulikko kädessä tienvarressa odottamassa ajon alkamista.

5 MIELIKUVIEN LUONTI JA TARINAN TUKEMINEN KUVILLA

5.1 Kuvien tulkitseminen

Kuvaajan täytyy olla tietoinen miten ihminen tulkitsee kuvia, jotta hän pystyy kuvaaman mahdollisimman koskettavia ja asianmukaisia kuvia.

Kuvan tulkintaan vaikuttavat siis kolme pääseikkaa: itse teos, sen tekijä ja katsoja. Tekijä ei kuitenkaan voi etukäteen määrätä, millaisia ajatuksia hänen teoksensa tulee herättämään – varsinkin, jos ajattelemme pitkälle tulevaisuuteen. (Otavan Opisto: Kuvan tulkitseminen)

Elokuvalle on ominaista moniulotteisuus. (Aaltonen 2001, 60) Elokuva koostuu äänistä ja kuvista jotka elävät sulassa sovussa. Sen lisäksi, että ne ovat konkreettisia ääniä ja kuvia, voi ääniin ja kuviin liittää monia piilomerkityksiä ja asioita joita jokainen ihminen voi omalla tavallaan tulkita, hakemalla tukea asioiden käsittämiseksi omasta elämästään. Tällaisia asioita voidaan kutsua metaforiksi, symboleiksi ja allegorioiksi. Kuvauksen kannalta edellä mainittuja voi muodostua vasta kuvaustilanteessa suunnittelematta, mutta niitä voidaan melko hyvin suunnitella jo etukäteen ennen kuvauksia.

Symboli on vertauskuva, joka edustaa jotakin muuta mitä kuin mitä se oikeasti fyysisesti on. Väri sininen kuvastaa rauhallisuutta, vihreä sen sijaan rahaa, kruunu kuningasta ja risti kristinuskoa. Symboleilla voidaan nopeuttaa ja vahvistaa tarinan kerrontaa. Koska on rajatusti aikaa käytettävissä asioiden kertomiseen elokuvassa, on hyvä hyödyntää symboleita ja saada yhdellä kuvalla voimistettua tarinan teemaa. Sen lisäksi, että symboleilla saa säästettyä elokuvassa aikaa sillä saadaan myös katsoja lähemmäs elokuvaa pohtimalla asioiden mahdollisia tarkoituksia. Näin elokuva ei aina etene vain asioilla joita sanotaan ääneen, vaan jätetään myös kuvallisen ilmaisun varaan paljon kerrottavaa.

Nykysuomen sivistyssanakirjan (1993) mukaan *metafora* on vertaukseen perustuva lausekuvio, jossa sanaa tai lausetta käytetään kuvaamaan aivan toista, mitä se tavanomaisesti kuvaa. (Kuvanlukutaito: Visuaalinen metafora) Metafora asettaa mahdollisuuden katsojalle tulkita elokuvan omalla tavallaan käyttäen hyödyksi omia emotionaalisia ja

älyllisiä keinoja. Metafora on kielikuva, jossa kaksi toisiinsa kuulumatonta asiaa liitetään yhteen.

Tarina Ikarosista on klassinen esimerkki joka nostetaan esille puhuttaessa metaforista. Ikaros isänsä kielloista huolimatta lensi liian lähelle aurinkoa, joka lopulta sulatti vahan siivistään, jonka vuoksi hän tippui mereen. Tarinasta ei varmastikaan ole sitä aivan oikeaa tulkintaa olemassa. Vaan ihmisen lähtökohdat ja luonne vaikuttavat erittäin voimakkaasti asian tulkitsemiseen. Toinen tulkitsee tarinan itsevarmuuden ja uhon vaarasta ja toinen, että aina kaikki ei onnistu, mutta koskaan ei saisi pelätä epäonnistuvansa. Jouko Aaltosen (2001, 45) mukaan metafora saattaa olla jokin yksityiskohta, joka auttaa katsojaa kiinnittämään huomiota teemaan.

Metsästäjä -dokumentissani voisi ajatella, että metsästäminen toimii metaforana päähenkilön elämälle. Hän puhuu haastatteluissa kuinka on töiden takia joutunut muuttamaan kaupunkiin ja kuinka hän kuitenkin haluisi asua luonnon lähellä, nauttien elämästään, mutta asia ei ole niin helppoa. Hän vähän kuin metsästä omasta elämästään olotilaa ja keinoja olla onnellinen annettujen asioiden puitteissa.

5.2 Aristoteleen Ethos, Logos ja Pathos

Aristoteleen *Retoriikan* toinen kirja käsittelee vakuuttamisen taitoa. Aristoteleen mukaan puheessa on kolme peruselementtiä *logos*, *ethos* ja *pathos*. *Logos* tarkoittaa loogisessa vakuuttamisessa tarvittavia asioita, kovaa faktaa. *Ethos* kuvaa erilaisia ihmisluonteita suhteessa luonteenpiirteisiin (hyveet ja paheet), tunteisiin, ikään, sosiaaliseen asemaan sekä syntyessä ja eläessä koettuun onneen. *Pathos* liittyy tunteisiin, joita kuuli-joissa herätetään. Tunteiden hän sanoo olevan sellaisia ” joiden johdosta muuttuneina ihmiset päätyvät erilaisiin ratkaisuihin”. Tällöin voidaan kysyä minkälaisen mielentilan tunne sai aikaan. Nämä kolme retoriikan osa-aluetta määrittelevät edelleenkin vakuuttamisen perustekijät, on kyse sitten oikeudenkäynneistä, taiteesta tai journalismista. (Saksala 2008, 21.)

Dokumentintekijän Peter Berndtsonin mukaan dokumentissa pitäisi olla eniten ethosta ja vähiten logosta: läsnäolo, samastuminen ja tunne ovat siis olennaisia piirteitä. Journalistisessa dokumentissa lähtökohtana on informaatio. Mutta kun tieto välitetään tuntei-

den ja samastumisen kautta, syntyy ymmärrystä. Näiden kolmen elementin keskinäinen suhde on keskeinen kriteeri, kun haetaan tv-dokumentin ja muun journalistisen reportaasin välistä rajapintaa. (Saksala 2008, 22.)

5.3 Dokumentin tarina

Psykologi Aku Kopakkalan (2005, 25) mukaan ihminen kokee maailman ensisijaisesti narratiivisesti, kertomusten avulla. Teorioiden ja mallien rakentaminen ovat myös tärkeitä tapoja hahmottaa todellisuutta, mutta asioiden esittäminen tarinoiden muodossa on alkuperäisin ja luontevin tapa kuvata kokemuksia, niiden merkityksiä ja yleensä asioita. (Kopakkala 2005, 25.) Toisin sanoen ihmiset ovat siis oppineet käsittämään maailmaa ja tunne-elämän asioita tarinoiden kautta. Kautta aikain tarinankerronta on muuttunut luomaalauksista elokuvataiteeseen.

Ihmiset ovat oppineet tulkitsemaan ja ymmärtämään tarinankerronnan yhä mutkikkaampia muotoja alkaen suorasta leikkauksesta kuvasta toiseen ja liikkeen jatkuvuuden säilyttämisestä aina himmennyksiin, ristikuviin, takaumiin, unijaksoihin ja käännettyyn aikajärjestykseen asti. (Saksala 2008, 94)

Jokaisella ihmisellä on oma näkökulmansa ja tapansa nähdä maailmaa juuri niin kuin hän näkee. Dokumenttielokuvan ohjaaja hyödyntää tietoisesti tätä ominaisuutta ammatissaan, kuten näyttelijä ruumistaan tai laulaja ääntään. Dokumenttielokuvan tekijä myös kehittää kykyään nähdä ja ymmärtää. Hänen pitää olla kiinnostunut maailmasta, mutta myös osata nähdä se omalla erityisellä tavallaan, ja muistaa samalla, että muut voivat nähdä asiat ja maailman toisin. (Aaltonen 2001, 45.) Dokumenttielokuvan tekeminen onkin ennen kaikkea ajattelemista, sisällön ja elokuvan muodon pohtimista. Liikkeelle pitää lähteä siitä, mitä haluaa kertoa, koska käytettävissä on rajallinen määrä katsojan aikaa. Siksi rajaaminen ja pelkistäminen on tärkeää. Pitää valita olennainen ja kertoa siitä konkreettisten äänien ja kuvien kautta siten, että ne koskettavat katsojaa. Samalla asioilla pitää olla laajempi merkitys, konkreettisten kautta voidaan käsitellä suuria sosiaalisia ja historiallisia tai filosofisia teemoja. (Aaltonen 2001, 47.)

Kaikkea ei suinkaan sanota ääneen, vaan katsojalle suodaan mahdollisuus itsekin ymmärtää. Se mitä jätetään rivien väliin, on yhtä tärkeää kuin se, minkä näkee heti. (Saksala 2008 83.)

5.4 Kuvaajan rooli

Ohjaajan ja kuvaajan kannattaa jakaa toiminta mielessään kuviksi ja miettiä etukäteen, miten kuvat leikattaisiin yhteen. Mitä näemme laajassa kuvassa, miten siitä leikataan puolilähikuvaan ja edelleen erikoislähikuvaan? Leikkauspaikat jäävät huomaamattomiksi, kun samaa kohdetta esittävän kuvan kuvakoko tai kuvakulma tai molemmat vaihtuvat riittävästi. Kuvakulman pitäisi muuttua vähintään 30 astetta ja kuvakoossa tulisi siirtyä kuvakokojen ainakin yhden koon yli. (Aaltonen 2001, 256.)

Erityisen tärkeää on miettiä kenen näkökulmasta kohtaus kuvataan. Yleensä tämä on kohtauksen päähenkilö. Mutta kohtauksessa voidaan hyödyntää useammankin henkilön näkökulmakuvia. Tyypillinen tilanne on keskustelu. (Aaltonen, 2001, 258.)

Metsästäjä -dokumentissa minulla ei ollut vaikeaa tuoda kuvilla esille kuka on päähenkilö, olihan kyseessä kuitenkin henkilökuvadokumentti. Yllätyksenä kuvauksissa tulikin, että kuvauspaikalla oli päähenkilön tuttuja ja osassa dokumentissa metsästys tapahtuu porukalla. Näissä kuvissa oli aluksi hieman vaikeuksia pitää mielessä, että teen dokumenttia tietystä henkilöstä. Kuuntelukuvien ottaminen päähenkilöstä osoittautui kaikista hankalimmaksi muistaa, koska olisi ollut vain helpompaa yhdellä kameralla kuvata ja seurata puhujien päitä.

Kuvaussuunnittelussa pohditaan kuvakerronnan tyyliä ja kuvakokoja, mietitään kuvataanko joitain osioita käsivaralla, mikä on valaistuksen, ulkokuvien ja laajojen kuvien tarve. Myös ennakkotutustuminen kohteeseen on tärkeää. (Saksala 2008, 85.)

Kuvakäsikirjoitus eli storyboard tarkoittaa sitä, että suunnitellaan etukäteen kohtaus kohtaukselta kaikki kuvakoot, kameranliikkeet ja henkilöiden sijainnit ja tehdään niistä sarjakuvamaiset piirrokset selityksineen. Storyboardia ei dokumenttituotannoissa yleensä tehdä, se kuuluu fiktiivisen elokuvan piiriin. Poikkeuksen muodostavat erimerkiksi historia-aiheiset dokumentit, joihin dramatisoidaan osioita. (Saksala 2008, 85.)

Ohjaaja ja kuvaaja miettivät myös siirtymiä, sitä miten edellinen kohtaaus päättyy ja miten uusi kohtaaus alkaa, miten mennään yli kohtauksesta toiseen. Uutta kohtausta ei aina tarvitse aloittaa esittelykuvalla, voidaan leikata suoraan henkilön lähikuvaan, jopa reaktioon, tai siirtymä voidaan tehdä jonkin erikoislähikuvan kautta. Jos siirtymä on etukäteen suunniteltu, se on helppo toteuttaa. Tavallisempaa kuitenkin on, että kuvataan monipuolisesti siten, että erilaisten siirtymien rakentaminen on mahdollista leikkausvaiheessa. (Aaltonen 2001, 257.)

Metsästäjä -dokumentissa siirtymien suunnittelu jäi vajaaksi ja tästä johtuen haastattelutilanteista metsästyskohtauksiin siirtymien väliin oli erittäin hankalaa löytää kuvia. Kuvauspaikalla olisi ehdottomasti pitänyt kuvata enemmän “kuvapankkiin” kuvia luonnosta, päähenkilön ilmeistä, paikalta poistumisia ja paikalle tuloja.

Usein tapahtumapaikka näytetään katsojalle kohtauksen alussa niin sanotulla esittelykuvalla. Se voi olla laaja maisemakuva tai rakennuksen ulkokuva, joka kertoo katsojalle missä ollaan. Ensimmäistä kertaa näyttäessä miljöötä voidaan esitellä useammalla kuvalla missä ollaan ja näyttää henkilön saapuminen paikalle. Myöhemmin tapahtumapaikkaan voidaan viitata muutaman sekunnin tunnistettavalla kuvalla. (Aaltonen 2001, 256.)

5.5 Insertti, välikuva ja kuvittaminen

Kun laajemmasta kuvasta poimitaan yksityiskohtia ja siitä tehdään kuva, puhutaan insertistä. Se voi olla vaikkapa erikoislähikuva kirjan kannesta. Välikuvalla taas tarkoitetaan kuvaa, jolla voidaan leikata pois tilanteesta ja lyhentää puhetta tai toimintaa. Se voi olla kissa hiipimässä nurkissa tai ikkunasta näkyvä maisema. Usein välikuvina käytetään miljöön yksityiskohtia: valokuva seinällä, viiri pöydällä tai vaikkapa palkintokaappi. Hyvä välikuva kertoo jotain olennaista henkilöstä tai miljööstä ja auttaa tarinaa tai argumentaatiota eteenpäin. Yhdistävä tekijä voi olla myös aihe tai teema. Parhaimmillaan välikuvan sitovat kuvakerrontaan nämä kaikki. Huono välikuva on sellainen, joilla ei ole yhteyttä tapahtumiin tai asiaan ja joka tuntuu muuten kömpelöltä. (Aaltonen 2001, 259.)

”Välikuva” on terminä huono ja vähättelevä. Jokaisella kuvalla pitää olla kerronnallinen funktio. Eikä välikuvan käytön syy saisi olla huonon leikkauksen ja hyppyskarvin peittäminen. Hyppyskarvi tarkoittaa, että kuvasta leikataan aikaa välistä kuvakoon muuttumatta, jolloin leikkauskohta, skarvi hypähtää. (Aaltonen 2001, 259.) Esimerkkinä käytän *Metsästäjä* -dokumenttiani, jossa nuotiolla tehdyssä haastattelussa leikkaan aikaa välistä, koska en tahdo, että omat kysymykseni päätyvät lopulliseen dokumenttiin. Sen sijaan, että näytän leikkaukset ja aikahyppyt peittelen nämä leikkaamalla hyppykohtien päälle tapahtumia jotka vievät metsästystarinaa eteenpäin. Tällä tavalla hyppyskarvien peittämiseen laitettut kuvat eivät pelkästään ole kuvia, vaan ovat kuvia joilla on tarkoitus tarinan kannalta.

Näkökulmakuvia käytän paljon *Metsästäjä* -dokumentissani, ensimmäinen näkökulma kuva lienee kun päähenkilö kertoo autossa mitä metsästämisessä tehdään ensimmäisenä ja kun hän huomaa liikkuvasta autosta ensimmäiset jäniksenjäljet. Näytän katsojille samat jäniksen jäljet jotka päähenkilö näkee.

Välikuvat tuntuvat kuvausvaiheessa usein triviaaleilta, latteilta ja ilmeisiltä. Leikkausvaiheessa ne ovat kuitenkin tärkeitä. Niiden merkitys voi vahvistua tai ne voivat saada kokonaan uudenkin merkityksen. Siksi niitä pitää kuvata kuvaustilanteessa – varmuuden vuoksi ja eräällä tavalla jopa varastoon. (Aaltonen 2001, 259).

Kun haastattelua tai selostustekstiä elävöittämään tarvitaan yksittäisiä välikuvia enemmän materiaalia, puhutaan kuvittamisesta. Tämäkin termi on huono, koska se ilmaisee ajatuksen, että kuva olisi jotain päälle liimattua ja mekaanista. Hyvässä elokuvakerronnassa kuva ja ääni ovat symbioosissa keskenään ja vievät yhdessä elokuvaa eteenpäin. Käytännön tilanteissa kannattaa kuitenkin ”kuvittaa”. (Aaltonen 2001, 260.) *Metsästäjä* -dokumentissa kuvittamista piti suunnitella etukäteen. Kuvittamisesta tuli minulle erittäin tärkeää, koska kuvasin kuitenkin jokaisen tilanteen yhdellä kameralla. Yhden kameran kuvaamisessa hankalaksi tekee tilanne jolloin tarvitsee leikata toiseen kuvaan ja huomataankin, etteivät kuvat leikkaannu yhteen. Tässä tilanteessa on tärkeää että löytyy jonkinlaista kuvaa jonka voi leikata väliin pieneksi hetkeksi. Tällöin on todennäköisempää, että saa jotenkin kuvat leikattua yhteen sillä tavalla että se ei riko katsojan illuusiota elokuvamaailmasta.

Parhaimmillaan kuvittaminen on jonkin asian konkretisointia, havainnollistamista, sen liittämistä yhteyteensä, kontekstialisointia ja inhimillistämistä. Sen voi tehdä hyvin tai huonosti, kekseliäästi tai kliseisesti, onnistuessaan se yhdistää asioita ja assosioi katsojaa aktivoivalla ja palkitsevalla tavalla. (Aaltonen 2001, 260.)

Kun haastatellaan ihmistä autossa, huomataan autosta lähtevän paljon ääntä, tilan olevan suppea, kuvakokojen ja kuvakulmien määrä rajallinen, tällöin on hyvä konkretisoida katsojalle, että haastattelu tapahtuu liikkuvassa autossa. On mahdollista käyttää kuvituskuvina maisemakuvia, rattia pyörimässä, vaihteen vaihtamista. Näin katsoja ymmärtää, että äänet jotka kuuluvat haastattelun taustalla lähtevätkin liikkuvasta autosta ja että haastateltavan katse saattaa vaihdella jatkuvasti, koska hän seuraa liikennettä ja ajaa autoa. Tehdessäni dokumenttia, huomasin, että maisemakuvat autossa ollessa olivat erittäin tärkeitä.

Havainnollistaminen kuvituskuvina voi olla välillä erittäin tärkeää kun haastateltava kertoo jostain yleisesti ajateltuna vieraasta aiheesta, kuten esimerkiksi *Metsästäjä* -dokumentissa päähenkilö mainitsee useampaan otteeseen passissa olemisen. Erittäin tärkeää oli minulle näyttää se, mitä passissa oleminen tarkoittaa. Kysyin haastattelussa mitä passissa oleminen tarkoittaa, mutta leikkauspöydällä päätinkin lähteä siihen, että mieluiten näytän dokumentissa tilanteen, jossa päähenkilö on passissa. Näin katsoja ymmärtää passissa olemiseen liittyvät vaikeudet joita haastateltava kertoo dokumentissa.

Kun halutaan liittää aikaisempia tapahtuneita asioita haastateltavan kertomaan asiaan, voidaan näyttää aikaisemmin tapahtuneesta tapahtumasta hieman erilaisia kuvia kuvituskuvina, näin katsoja ymmärtää, että aikaisemmin tapahtuneet asiat liittyvät tähän asiaan josta haastateltava kertoo nyt.

Dokumentissa esiintyvän henkilön inhimillistäminen on erittäin tärkeää, jotta katsoja pystyy samastumaan henkilöön. Tätä varten voidaan näyttää erittäin arkisia kuvia, jossa henkilö tiskaa, vie roskat, soittaa puhelun. *Metsästäjä* -dokumentissa kuvasin tällaisia kuvia paljon, juurikin sen takia että saisin varmuuden vuoksi kuvia talteen kuten myöskin sitä varten, että pystyisin tekemään päähenkilöstäni tavallisen ihmisen.

Parempi on, jos henkilön lisäksi kuvituskuvat liittyvät elokuvan aiheeseen ja kaikkein parhaiten ne toimivat jos liittyvät teemaan. (Aaltonen 2001, 260) Esimerkkinä, kun aiheena on dokumentissa metsästys on tärkeää kuvata asianmukaisia kuvia: aseiden lataus, koiran valmisteleminen ja vaatteiden pukeminen... Kaikilla näillä kuvilla voidaan leikkauksivaiheessa kesken haastattelun tukea dokumentin metsästysaihetta.

Kun taas dokumentin teemana on metsästäjän ja koiran välinen rakkaus, voidaan kuvituskuvana näyttää metsästäjää valmistelemassa koira metsästyskuntoon, syöttämässä koira, silittelemässä koira ja koira innoissaan näkemässä isäntänsä. Näissä kuvissa taas pyritään elokuvan ytimessä eli teeman tukemisessa. Ja juuri tällöin kuvituskuvat ovat toimivia.

Kun kuvauskohteet on valittu ja tiettyä tarinaa rakennetaan kuvallisin keinoin, eteen voi tulla kysymys, miten jokin asia näytetään. Jarmo Jääskeläinen (Saksala 2008, 132) kertoo *Vuosaaren telakka* -dokumentistaan: ”Mietin mistä pirusta katsoja näkee, että telakan väki vähenee niin rajusti. Sitten keksin, että kellokorttitauluhan on oikea kuvauskohte. Alussa kun oli pimeä talvi, kellokorttirivistöt olivat melkein täysiä, sitten kesällä kortteja oli vain siellä täällä.”

”Kun kuvasimme Kongon Akseli, näin kongolaisen kirkon pihalla Jeesuksen patsaan jolta puuttui käsi. Oivalsin heti, että yksityiskohta pitää käyttää lopullisessa elokuvassa kuvallisena metaforana. Irtiliekatut kädet ja rammat ihmiset toistuvat läpi elokuvan Kolonialismi on invalidisoinut kokonaisen kansakunnan.” (Aaltonen 2001, 261.)

Parhaimmillaan ja latteimmillaan kuvittamista näkee päivittäisissä uutislähetyksissä, joissa jutut pitää saada nopeasti kuvattua ja koostettua. Kun kerrotaan elintarvikealan lakosta tai päiväkotimaksuista, Ylen ryhmä lähtee kuvaamaan kuvituskuvaa lähimpään Pasilan ruokakauppaan tai päiväkotiin. Kuvituskuvat voidaan myös kaivaa arkistosta. (Aaltonen 2001, 260.)

5.6 Kuvat leikkaajan välineinä

Kuvausten jälkeen alkaa leikkauskäsikirjoituksen muokkaus. Se on eteenpäin työstetty versio käsikirjoituksesta, ja siinä ohjelman rakenne on jo tarkentunut. Leikkauskäsikir-

joitukseen luonnostellaan käytettävät kuvat, haastattelut (jotka voidaan osittain litteroida) ja merkitään muu mahdollisesti käytettävät aineisto, kuten stillkuvat, arkistomateriaali, musiikki, efektit ja niin edelleen. (Saksala 2008, 90.)

Leikkauskäsikirjoitusta kirjoittaessa voidaan huomata, että joku juttu ei sovi ollenkaan kokonaisuuteen, yksi haastateltava onkin puhunut jotain todella mielenkiintoista lavealti, mutta koko juttua ei voida kuvittaa vain puhuvalla päällä. Siihen hätään onkin vaikea keksiä lisää kuvaa, etenkin jos vuodenaika on vaihtunut tai olosuhteet muuten ratkaisevasti muuttuneet. (Saksala 2008, 86.) Saksalan (2008, 87) mielestä tämän takia ennakkotutkimus on tehtävä niin perusteellisesti, että asiantuntijahaastattelussa ei tule sille sellaista uutta asiaa, johon ei kuvituksen osalta olisi osattu varautua.

6 HENKILÖKUVADOKUMENTTI METSÄSTÄJÄ

Aloitin oman dokumenttini *Metsästäjän* kuvaamisen helmikuun alussa. Tätä ennen olin jo hetken miettinyt, aihetta henkilökuvadokumenttiin. Halusin tehdä jostakusta henkilöstä joka on erittäin läheinen minulle, jotta ohjaamisen kannalta tämä olisi tarpeeksi helppoa lähestymistapa. Varsinkin, koska en ole aikaisemmin ollut dokumentin teossa mukana. Lopulta mieleeni juolahti, että jos tekisin omasta isästäni. Ja juuri sattui, että oli jänistyksen metsästyskausi meneillään.



KUVA 11 Haastattelutilanne dokumentissa *Metsästäjä*.

Aiheeksi valitsin metsästyksen ja kuvauspaikaksi valikoitua luonnollisesti metsä, tämän jälkeen kysyin itseltäni mitä haluan kertoa tällä dokumentilla. Varmaahan oli se että, en halua kertoa vain metsästyksestä.

Lähtökohtien takia minun oli helppo lähteä miettimään mitkä kaikki aiheet ovat isäni elämässä dokumenttiin riittävän mielenkiintoisia ja miten voisin saada liitettyä ne metsästyksen. Mieleeni juolahti, että isäni on melkein 60-vuotias ja hän on lähimenneisyydessään menettänyt pitkäaikaisen työpaikkansa. Lähdin jalostamaan ajatuksiani, jolloin keksin sen, että kuvaisin dokumentin hänen synnyinseudullaan jossa hän metsästää ja kertoo samalla miten töiden takia on joutunut rakastamaltaan alueeltaan muuttamaan kaupunkiin ja nyt kaupungissakin työnsaanti on ehtynyt. Tahdoin dokumentissani tuoda

esille sitä kuinka suuri kaipuu hänellä on luontoa kohtaan ja miten arki pitää meidät ihmiset monesti kaukana tärkeistä asioista elämässämme.

6.1 Metsästäjän kuvaukset

Kuvasin dokumentin yksin ja kuvauksiin meni kaksi päivää. Kuvasimme Juupajoella Pirkanmaalla. Kuvasin dokumentin järjestelmäkamerallani Canon 400D:llä ja olin etukäteen aika tarkkaan suunnitellut kuvia ja haastattelupaikkoja. Tiesin, että haastavaksi tässä tekisi se fakta, että kuvaisin yksinäni dokumentin ja vastakuvia, kuvakulmia, kuvakokoja ja erikoisempia kuvia pitäisi kuvata ainoastaan yksinäni. Tämän takia aloin perehtyä kuvaamiseen enemmän jo etukäteen. Tämä oli myös käytännössä melko hankalaa koska, vaikka kuinka olin suunnitellut kuvia etukäteen, niin eivät ne toimineetkaan tilanteessa aivan samalla tavalla.

Itse kuvauksissa koin hankalaksi seurata kirjoittamistani papereista, että mitä kaikkea olinkaan suunnitellut. Tuntui, että monesti piti kuvaajana sopeutua uuteen tilanteeseen parhaimmalla mahdollisella tavalla. Etukäteen suunnitellut kohtaukset, kuten loppukohtauksen jäniksen kiinni saaminen, meni todellisuudessa aivan eri tavalla kuin suunnitelmissani. Olin suunnitellut, että kuvaisin monesti eri kulmasta ja kuvakoosta tilannetta ja todellisuudessa en saanut koko tilannetta edes kuvattua kunnolla. Tämä harmitti erittäin paljon, koska toista tilaisuutta jäniksen ampumiselle ei enää tullut.



KUVA 12 Tilanne kuvaa metsässä ilman jalustaa. Lunta oli melkein polviin asti, joten jalustan käyttö ei tullut kysymykseenkään.

Kun aktiviteettina oli metsästyks olisi myös ehkä pitänyt metsästykseseen perehtyä etukäteen paremmin, koska jos olisin perehtynyt, olisin ehkä tajunnut jo ennen kuvauksia, että jalustalla kuvaaminen ei ole mahdollista. Itse tilanteessa yritin ensimmäisen tunnin ajan kuvata jalustalla, jolloin huomasin sen, että en pysynyt kuvattavan perässä ja kuvakoot jäivät aivan liian väljiksi, ilmeitä en saanut kuvattua ja aina piti juosta ottamaan kuvattava kiinni.

Etukäteen suunnitelluista kuvista oli myöskin hyötyä. Olin miettinyt jo aluksi, että teen pidemmän haastattelun jonka ympärillä menee risteävästi toinen tarina, jossa yritetään metsästä jänistä ja näillä kuvilla tukisin myös haastattelussa kerrottavia asioita.

Kun lähtee kuvaamaan dokumenttia yksinään, on mielestäni tärkeää tiedostaa, että kuvakoon ja kulmakulman tarvitsee muuttua riittävän usein, jotta saa monipuolista kuvaa. Tämä oli tärkein opetus minulle kuvatessani ensimmäistä dokumenttiani. Myöskin tärkeä asia jonka opin oli oppia kuvaamaan kuvia joilla saa peitettyä leikkauspöydällä mahdolliset ajanhyyt kuvissa. Automatkoilla pitää kuvata maisemaa tai jotain muita yksityiskohta jotta pääsee leikkauspöydällä rauhassa hyppimään ajassa eteenpäin. Myöskin kuvaustilanteissa metsässä olin suunnitellut, että tarvitsee kuvata riittävästi selän takaa kuvia, jotta voin ajanhyytyjen takia leikata hetkeksi selän taakse, jolloin

välttyisin siltä, että kuva on samaa koko ajan, mutta selvästikin ajassa on hypätty eteenpäin.



KUVA 13 Yllätyksellisiä tilanteita tuli dokumentissa, kun tuttuja sattui tulemaan samalle metsästyspaikalle jossa kuvasimme. Tähän en pystynyt ennalta varautumaan kuvien suunnittelun kannalta.

Kuvituskuvien merkitys dokumentissani oli siis erittäin suuri ja kuvaustilanteessa mielessäni taukoamatta pyöri, että pitää saada mahdollisimman laaja kirjo erilaisia kuvia, jotta leikkauspöydällä tilanne olisi helpompaa. Ja sen huomasinkin leikkauspöydällä, että kuvauksessa tehty työ auttoi ja nopeutti oikeiden kuvien löytämisen.

Leikkauspöydällä löytämistäni kuvista oli suuri apu. Autokohtauksissa tärkeiksi muodostuivat maisemakuvat, jotka mahdollistivat ajassa eteenpäin hypyt. Haastattelutilanteissa tärkeänä olivat tavallinen tekeminen liittyen metsästykseseen: metsässä tarpominen, koira haistelemassa, metsästyskaverien kanssa nauraminen, tutkaan tuijottaminen. Teema dokumentissa ei ole niin päälle liimattu ja tästä johtuen halusin johdatella katsojaa oikeaan suuntaan pienien kuvien avulla. Tästä syystä kuvittamisesta tuli erittäin tärkeää minulle.

7 POHDINTA

Dokumentin kuvaaminen on haastavaa, johon vaaditaan rutkasti ennakkosuunnittelua ja visuaalista silmää. Dokumentin on tarkoitus kertoa oikeasti maailmasta, ihmisistä ja tapahtumista, mutta samaan aikaan luovasti. Tämän takia monilla visuaalisilla keinoilla on suuri merkitys dokumentin lopputuloksessa.

Se, että etukäteen suunnittelee kuvia dokumenttiinsa ei pelkästään riitä, pitää pystyä varautumaan odottamattomiin tilanteisiin ja ongelmien ratkomiskyky pitää olla hyvä. Tuskin on olemassa sellaisia dokumentin kuvauksia, jotka aivan täysin ovat menneet suunnitelmien mukaisesti. Ihmiset elävät, kuva elää ja tilanne elää aina.

Huomasin *Metsästäjän* kuvauksissa, kuinka vaikeaa oli yksinään kuvata dokumentti. En ole aikaisemmin paljoa kuvannut, joten tämä oli erittäin suuri askel minulle. Opin ennakkotutustumisessa materiaaliin ja itse kuvauksissa, että on tärkeää ottaa monipuolisesti kuvia: erilaisista kuvakulmista ja kuvakooista. Tärkeintä on, että kuvat leikkaantuvat saumattomasti yhteen ja tätä varten pitää kiinnittää huomiota aina siihen, minkälaisista kuvaa kuvataan.

Rajaukset dokumentissani ovat melko laajoja. Tahdoin ottaa laajoja kuvia, koska toiveenani oli, että metsä olisi iso osa elokuvaani. Tiiviimpiä kuvia otin haastattelutilanteissa joita tein nuotion äärellä ja myöskin metsässä ajoittain kun jotain oli tapahtunut.

Haastattelutilanteissa huomasin, että tarkennuksen pito kasvoissa ja haastattelu saattoi ajoittain olla haastavaa. Haastateltava saattoi liikkua kesken haastattelun muutaman kymmenen senttimetrin sinne tänne ja tällöin huomaamattani kasvot saattoivat hetkellisesti mennä epätarkemmiksi. Eli voin todeta, että toimiessani ohjaajana ja kuvaajana samanaikaisesti, saattoi jompikumpi rooli kärsiä hieman ajoittain.

Tärkeintä dokumenttielokuvan kuvaamisessa on huolellinen ennakkosuunnittelu; tutustua kuvauspaikkoihin, ohjaajan visioihin, seurata tosissaan mitä kuvaa ja hakea sitä omaa luovaa ilmettään kuvaamiseen. Visuaalinen ilme on yksi asioista joka erottaa dokumentin tavallisesta journalismista. Sitä ei siis saisi aliarvioida.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ha sen tekoprosessi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

Herkman, Juha. 2005. Audiovisuaalisen mediakulttuuri. Tampere 3: Vastapaino.

Hirvonen, Elina. 2003. Käsikirjoittaminen: Televisio, Elokuva, Radio. Helsinki: Art House.

Kopakkala, Aku. Porukka, jengi, tiimi, ryhmädynamiikka ja siihen vaikuttaminen. Edita, Helsinki, 2005.

Korhonen, T. 2012. Hyvän reunalla: Dokumenttielokuvan ja välittämisen etiikka. Helsinki: Aalto ARTS Books

Martin, Marcel. 1968. Elokuva kieli. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

Pirilä, K. Kivi, E. Peltomaa, H. 1983. Elokuvailmaisun perusteet. Insinööritieto Oy.

Pirilä, K. Kivi, E. 2005. Otos: Elävä Kuva – Elävä ääni. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Pirilä K, Kivi E. 2008. Elävä kuva- elävä ääni, toinen osa: Leikkaus. Keuruu: Otavan kirjapaino

Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa – TV-dokumentin anatomia. Helsinki: Otavan Kirjapaino Oy

Valkonen, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakautena. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino

DIGITAALISET JA VERKKOLÄHTEET

Devstvenost, 2008. Ohjaus: Vitali Manski. Tuotanto: Leopolos and Vertov. Real Cinema. Tuotantomaa: Venäjä

Metsästäjä, 2015. Ohjaaja: Anastasia Mäkynen. Tuotantomaa: Suomi.

Pienimäki M. 2009. Viestintätieteiden yliopistoverkosto. Kuvanlukutaito. Visuaalinen metafora. Luettu 3.3.2015 http://www.uta.fi/viesverk/kuvanluku/index.php?s=3&b=3_5

Tikkaoja, O. Otavan opisto, Internetix opinnot. Ku1- Minä, kuva ja kulttuuri. 1. Taide ihmiselämän osana. Luettu 3.3.2015 http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/ku/ku1/03_kuvan_analyysi_ja_tulkinta/01_kuvan_analyysi_ja_tulkinta_teoriat?C:D=1818915&m:selres=1818915

