



Näennäinen todellisuus

Dokumenttielokuvan visuaaliset rakennuspalikat

Henrik Mäki

OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2019

Media-alan koulutus
Kuvaus ja kuvavalo

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan koulutus
Kuvaus ja kuvavalo

MÄKI HENRIK
Näennäinen Todellisuus
Dokumenttielokuvan visuaaliset rakennuspalikat

Opinnäytetyö 41 sivua, joista liitteitä 7 sivua
Joulukuu 2019

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä tutkittiin dokumenttielokuvan visuaalista kerrontaa. Tavoitteena oli selvittää, millaisia kuvallisen kerronnan keinoja dokumentissa voi hyödyntää ja millaisen prosessin kautta lopputulos rakentuu.

Aihetta lähdettiin tutkimaan ohjaajan näkökulmasta, sillä sitä kautta voitiin pureutua kaikkiin visuaalisen kerronnan elementteihin – kuvauksista leikkauspöydälle. Ensisijaisena tutkimusmenetelmänä toimi haastattelut, ja niiden lisäksi perehdyttiin myös lukuisiin kirja- ja verkkolähteisiin. Myös tekijän omia kokemuksia rinnastettiin tutkimustuloksiin ja lähdemateriaaliin.

Tutkimuksien kautta tuli ilmi, että dokumenttielokuvan kuvakerronnan luomisprosessille ei ole selkeää kaavaa. Se tapahtuu aina tuotantokohtaisesti ja riippuu monista tekijöistä.

Lopputuloksena oli opinnäytetyö, joka pyrkii purkamaan dokumenttielokuvan kuvakerronnan pieniksi ja relevanteiksi palasiksi tutkien niitä sellaisenaan, mutta myös osana kokonaisuutta.

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts
Cinematography and lighting

MÄKI HENRIK
Apparent Reality
Visual Elements of a Documentary Film

Bachelor's thesis 41 pages, appendices 7 pages
December 2019

The purpose of this thesis was to study the art of visual storytelling in a documentary film. The goal was to find out what kinds of visual storytelling methods can be used and how the whole process unfolds.

The subject was studied from director's viewpoint, because it gave access to all elements of visual storytelling: from shooting to post-production. Interviews were the primary research method, but literature and web sources were also used. The writer's own experiences were also reflected on the subject.

The findings indicated that there is no strict formula for creating a visual storytelling for a documentary film. The process is always unique, depending on many circumstances.

The resulting thesis aims to dismantle visual storytelling of a documentary film into small, but relevant pieces, and study them as such, but also through their relationship with the overall production.

Key words: visual, storytelling, documentary, director, cinematographer

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	KUVATTU MATERIAALI	7
2.1	Henkilön seuranta	7
2.1.1	Todellisuus	8
2.1.2	Esittäminen.....	11
2.2	Haastattelukuva	15
2.3	Ei-henkilökeskeinen kerronta	17
2.4	Mystinen kuvituskuva	19
2.5	Uudelleendramatisointi.....	22
3	MUU VISUAALINEN MATERIAALI	25
3.1	Animaatio	25
3.2	Arkistomateriaali.....	27
	POHDINTA	30
	LÄHTEET	32
	LIITTEET: Haastattelukysymykset	36

1 JOHDANTO

Fiktio kuvakerronnasta on kirjoitettu lukuisia teoksia, eikä ihmeekään, sillä fiktio on koko tuotantoprosessiltaan selkeämmin hahmoteltavissa ja näin ollen sen tyylikin on helpommin hallittavissa. Siinä missä fiktion tuotantoprosessi on selkeän lineaarinen – käsikirjoituksesta kuvauksiin ja sieltä jälkityöstöön – dokumenttia voi lähestyä monella eri tavalla. Joskus koko elokuva kasataan valmiista arkistomateriaalista leikkauspöydältä käsin käymättä kuvaamassa yhtään uutta materiaalia.

Dokumentaristi Jouko Aaltonen on pitkän ohjaajan uran lisäksi kirjoittanut dokumentin tuotantoprosessiin ja kerrontaan pureutuvia teoksia. Hän toteaa dokumenttielokuvan maailma olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa tekijän kanssa ja näin vaikuttavan myös elokuvan tyyliin (2006, 142). Dokumenttielokuvan tuotantoprosessi on siis vaikeasti ennalta määriteltävä ja näin ollen sen tyylikin voi olla haastavaa pitää yhtenäisenä. Yhdysvaltalaisohjaaja Ron Fricke, joka on tullut tunnetuksi näyttävistä, ympäri maailmaa kuvatuista dokumenteistaan, sen sijaan kuvailee dokumenttielokuvan tekoprosessia kuin taulun maalaamiseksi – se on prosessi, jossa yksityiskohdat elävät, mutta viitekehys säilyy (Fricke, 30.8.2012).

Monissa tapauksissa dokumenttielokuvan rakentumisesta on siis vaikeaa muodostaa yleispätevää kokonaiskuvaa ja nähdä se selkeänä, tietyllä kaavalla etenevänä prosessina. Tähän johtopäätökseen tulin viimeistään haastateltuani lukuisia alan tekijöitä ja koluttuani erilaisia lähdemateriaaleja. Kenties dokumenttielokuva kuvallista kerrontaa voisi kuitenkin tarkastella purkamalla sen osiksi ja tutkimalla niitä sellaisenaan, kuin myös sitä kautta, mikä niiden suhde on kokonaisuuteen?

Kulttuuritoimittaja Harri Römpötin mielestä dokumenttielokuvasta on tullut viimeistäänkin viimeisten kolmen kymmenen vuoden aikana taidetta. Hänen mielestään Suomessa sen moniulotteisuus ja laatu on ovat jo ohittaneet fiktioelokuvan, ja kotimaisia dokumentin tekijöitä tunnetaan maailmalla enemmän kuin fiktion ohjaajia. (2018, 8.) Kenties siis dokumenttielokuvan kerronnan elementtei-

hin olisi syytä alkaa tutustumaan yksityiskohtaisemmin. Tämä opinnäytetyö ottaa yhden askeleen eteenpäin ja pyrkii raottamaan dokumenttielokuvan kuvallista kerrontaa tarkastelemalla sitä yksittäisten visuaalisten elementtien kautta.

Olen jakanut visuaaliset elementit kahteen lukuun: kuvattuun materiaaliin ja muuhun visuaaliseen materiaaliin. Mielestäni tuntui relevantilta jakaa pelkästään kuvattu materiaali mahdollisimman moneen erilaiseen kategoriaan, sillä dokumentin tarinaa voi taltioida monilla eri tavoilla riippuen siitä, miten aihetta valitsee käsitellä ja miten sen haluaa esittää.

2 KUVATTU MATERIAALI

Tässä osiossa tutkin erilaisia tapoja, joilla dokumentin tarinaa voi taltioida videolle. Jaottelu saattaa ensisilmäykseltä näyttäytyä hieman erikoisena ja epäjohdonmukaisena, mutta toimii mielestäni tässä kontekstissa hyvin, kun halutaan tarkkailla nimenomaan dokumenttielokuvaa varten kuvattua materiaalia. Tämä osio käsittelee siis vain sellaista videomateriaalia, joka on kuvattu tiedostaen sen lopullinen käyttötarkoitus. Tämä rajausta poissulkee arkistomateriaalin, jolle on oma lukunsa myöhemmin.

2.1 Henkilön seuranta

Tämä osio pureutuu henkilökeskeiseen videotaltiointiin dokumenttielokuvassa. Tällä en kuitenkaan tarkoita sitä, että käsitteisin vain henkilökuvadokumentteja, vaan yleisesti sitä millaisin visuaalisin keinoin henkilöstä voidaan tuoda haluttuja puolia esille.

Jouko Aaltonen jäsentelee dokumenttielokuvan tekoprosessia jakamalla sen kahteen aspektiin: todellisuus- ja esittämisaspektiin. (Aaltonen 2006, 167, 209). Hieman pelkistetyksi kuvailtuna, todellisuusaspektilla viitataan siihen, miten elokuvan tekijä valitsee käsitellä sen sisäistä todellisuutta ja esittämisaspektilla viitataan siihen, miten hän taas päättää esittää asiat katsojalle. Vaikka Aaltonen ei viittaakaan pelkästään kuvalliseen kerrontaan puhuessaan näistä kahdesta aspektista, tulin siihen tulokseen, että niiden kautta voi kätevästi tarkastella myös kuvallista kerrontaa. Jos kyse olisi fiktiosta, näitä kahta aspektia voisi kenties verrata näyttelijänohjaukseen ja kuvasuunnitteluun. Dokumenttielokuva on jatkuvaa keskustelua todellisen tapahtuman ja sen esille tuomisen välillä. Ne ovat erillisiä elementtejä, mutta nivoutuvat toisiinsa tiiviisti. (Aaltonen 2011, 19.)

2.1.1 Todellisuus

Taannoin dokumenttielokuvaan pidettiin objektiivisuuden ja totuuden äänitorvena. Sittemmin niin tieteessä, tiedonvälityksessä ja taiteessa neutraalin totuuden käsitys on saanut jäädä unholaan. Myös dokumenttielokuvankin kohdalla tästä käsitteestä luovuttiin, ja sitä pidetäänkin pikemminkin tekijänsä tulkinta todellisuudesta. (Aaltonen 2011, 17.) Aaltosen mukaan erilaisten tilanteiden luominen tai toistaminen ovat hyväksytyjä kerrontakeinoja dokumenttielokuvan maailmassa (2011, 18). Se, millaisilla tavoilla tilanteita voi manipuloida, riippuu lajityypistä. Poeettisessa dokumentissa pätevät erilaiset pelisäännöt kuin esimerkiksi tiededokumentissa. (Aaltonen, 2011, 16.)

On selvää, että tilanteiden järjestäminen ja toistaminen tarjoavat enemmän mahdollisuuksia visuaalisenkin kerronnan luomiselle, kuin se että antaisi asioiden vain tapahtua ja toivoisi niiden palvelevan tarinaa. Dokumenttielokuvan kerrontatyyliä, jossa itse tekijä on päättäjä, jonka kautta tarinaa koetaan, kutsutaan osallistavaksi dokumentiksi (Dormehl, 2012, 91). Tämän kerrontatyylin kenties tunnetuin edustaja on yhdysvaltalaisohjaaja Michael Moore (kuva 1.). Suomessa yksi nykypäiväisistä osallistavan tyyllilajin edustajista on Arman Alizad.



KUVA 1. Michael Moore mielenosoituksessa elokuvassaan Fahrenheit 11/9, 2018

Osallistava kerrontatyö antaa tekijälleen huomattavan paljon vapauksia johdella tai jopa provosoida tapahtumia haluamaansa suuntaan, mutta kuvakerronnan kannalta mahdollisuudet voivat olla rajallisemmat, koska kuvaajan ensisijaisena tehtävä voi olla seurata päähenkilön kanssakäymistä muun maailman kanssa. Armanin luottokuvaaja Tuukka Tiensuu ei kuitenkaan koe tätä rajoittavaksi tekijäksi, vaan pitää ennalta-arvaamattomien tilanteiden luomista mahdollisuuksista. Tiensuu kertoo, että heillä on tapana tehdä jonkunlaisia suunnitelmia etukäteen, mutta lopulta on yleensä antauduttava tilanteen vietäväksi (Tiensuu 2019.)

Kun kuvataan osallistavaa tyylilajia edustavaa dokumenttia ja tapahtumien kulua ei ole juurikaan pystytty suunnittelemaan etukäteen, joten kuvaajan kyky reagoida tilanteisiin nouseekin erityisen tärkeäksi. Lukuisia kotimaisia dokumentteja kuvannut Heikki Färm pitää läsnäolotaitoa ja yhtenä dokumenttikuvaajan tärkeimmistä piirteistä, mutta painottaa myös sitä, että osatakseen olla oikealla tavalla läsnä, kuvaajalla on hyvä olla ymmärrystä niin tekeillä olevan tarinan aiheista, kun ympäröivästä maailmastakin (Färm 2019.) Yhdysvaltalaisohjaaja David Sington taas pitää kuuntelemista yhtenä kuvaajan tärkeimmistä taidoista, varsinkin kun on kyse henkilökeskeisestä dokumentista. Kuvaajan pitää olla valmis kuuntelemaan ja eläytymään siihen mistä henkilö puhuu. (Sington 2019.)

Dokumenttielokuvan sisäistä todellisuutta voi manipuloida monilla erilaisilla tavoilla, jotka tuottavat myös erilaisia kuvakerronnallisia lopputuloksia. Kiti Luostarisen *Naisenkaari* on elokuva eri ikäisten naisten ulkonäköpaineista, jonka kuvasto koostuu pitkälti harkituista, tyyliteltyistä alastonkuvista. Kuvatessaan dokumenttia, Luostarinen kysyi päähenkilöiltään, miten he tahtoisivat tulla esitellyiksi kameralle. Missä ja miten he tuntisivat olonsa luontevimmaksi ilkosillaan. Eräs henkilöistä tunsi olonsa luontevimmaksi laiturin päässä ongella, joten siellä hänet kuvattiin. (Aaltonen 2006, 146.)

Dokumenttielokuvan tapahtumat voivat siis olla hyvinkin suunniteltuja palvelemaan tarinaa, mutta tärkeää on kuitenkin olla katsojan luottamuksen arvoinen. Tuottajat Don Edkins ja likka Vehkalahti ovat rinnastaneet dokumentaristin ja katsojan välistä yhteyttä parisuhteeseen, jossa kerran petettyä luottamusta on vaikea voittaa takaisin. (Aaltonen 2011, 16.) Ei pidä kuitenkaan aliarvioida katsojan

kykyä lukea audiovisuaalista kerrontaa. Fiktiivisemmät jaksot voi erotella objektiiviseen todenmukaisuuteen pyrkivistä jaksoista kuvakerronnallisilla valinnoilla (Aaltonen 2011, 18).

Osa dokumentin sisäistä todellisuutta on myös se, miten henkilöt reagoivat kuvausryhmän läsnäoloon. Toiset ovat luonnostaan luontevampia ja avoimempia kameran edessä, kun toisilla taas menee aikaa tottua kuvausryhmän läsnäoloon. Tehdessään syrjäytyneistä nuorista kertovaa *Hilton!* dokumenttiaan (kuva 2.), ohjaaja Virpi Suutari kävi aluksi tutustumassa henkilöihin yksin kevyen järjestelmäkameran kanssa ja vasta hieman myöhemmin otti myös kuvaajan ja äänittäjän mukaan, kun elokuvan henkilöt olivat jo päässeet hieman tottumaan siihen, että heitä kuvataan (Suutari 2019). Jonkin ajan kuluttua varsinainen kuvaaja Heikki Färm loikkasi projektiin mukaan, mutta kertoo päättäneensä jatkaa kuvaamista kevyellä järjestelmäkameralla, sillä se oli vähemmän luotaantyöntävä, kuin jokin suurikokoinen elokuvakamera (Färm, 2019). Arkaluontoisia aiheita käsitellessä dokumenttielokuvan tekijän on siis tärkeää muodostaa luottamussuhde tarinan päähenkilöihin, jotta nämä päästävät tekijän lähelle ja uskaltavat avautua tälle. Kun yhteiset pelisäännöt on luotu, niissä on hyvä pysyä.



KUVA 2. *Hilton!*, 2013 (Ohjaus Virpi Suutari, kuvaus Heikki Färm)

Suutari kertoo, että joitakin elokuviaan tehdessä päähenkilöt ovat lähteneet tekemiseen niin tiivisti mukaan, että he ovat alkaneet viemään omaa elämäänsä sellaiseen suuntaan, joka voisi palvella elokuvan tarinaa heidän mielestään parhaalla mahdollisella tavalla. He ovat ikään kuin osallistuneet oman tarinansa käsikirjoittamiseen katsomalla omaa elämäänsä ulkopuolisen silmin. Sitä on tapahtunut hyvin usein. (Suutari 2019.)

2.1.2 Esittäminen

Sen lisäksi, miten dokumenttielokuvan tekijä päättää muovata todellisuutta halutunlaiseen suuntaan, hänen tulee myös pohtia, kuinka esittää asiat tavalla, joka palvelee elokuvan tarinaa mahdollisimman tehokkaasti. Kameran suhde kuvattavaan kohteeseen ja ympäristöön luo katsojalle näkökulman, josta tarkastella tarinaa ja vaikuttaa myös siihen, miten dokumentin henkilöt tuovat itseään esille. (Aaltonen 2006, 142). Todellisuuden muovaus ja sen esittäminen kulkevat siis tiiviisti käsi kädessä, luoden eheän lopputuloksen.

Jani Kumpulainen on kuvannut monenlaisia tuotantoja fiktiivisistä dokumentaariin. Dokumenttien kuvaamista hän pitää kuitenkin luovimpana ja haastavimpana, ja kuvailee sitä orgaaniseksi visuaalisuuden ja todellisuuden kanssa painimiseksi, jossa tärkeää on luottaa itseensä ja päätöksiinsä, joita joutuu usein tekemään itsenäisesti ja paineen alla. Hän ei ole myöskään koskaan kuvannut dokumenttia, jossa ei olisi valaissut kohtauksia tai muokannut lokaatiota kokonaisuuteen sopivaksi. Jani uskoo, että hyvin kuvattu dokumentti on enemmän kuin todellisuuden taltiointia. Se on elokuvaa siinä missä fiktiokin. (Kumpulainen 2019.)

Todellisuuden muokkaamisesta ja asioiden harkitulla tavalla esittämisestä syntyy esteettinen, mutta todellisuutta palveleva kokonaisuus. Virpi Suutari kertoo ammentavansa dokumentteihinsa inspiraatiota valokuva- ja maalaustaiteesta. Hän suosii laajoja kuvia, joissa tulee esille myös tarinassa esiintyvän henkilön kehonkieli ja ympäristö.

Tällaisen kuvan kautta voi kertoa henkilöstä monenlaista, muun muassa menneisyydestä ja sosiaaliluokasta. (Suutari 2016.) Kuva 3. on Suutarin viimeisimmästä elokuvasta *Yrittäjä*. Se on hyvä esimerkki siitä kuinka paljon yhdellä laajalla kuvalla voi kertoa henkilöstä tai henkilöistä heidän ympäristön ja toimintojensa avulla. Kuvassa on yrittäjäperhe asuntovaunussa, jossa vanhemmat laskevat rahoja ja heidän lisäksi yhdellä lapsista on oranssi työpaita päällä.



KUVA 3. *Yrittäjä*, 2018 (Ohjaus Virpi Suutari)

Suutari ja Färm ovat tehneet yhdessä monia dokumenttielokuvia. Färm oli myös edellä mainitussa *Yrittäjässä* yksi kuvaajista. Färm kertoo, että monesti kuvauspaikalle mennessä ohjaaja on kerennyt jo suunnitella asioita melko pitkälle. Monesti kuvauspaikalla on käyty etukäteen tutustumassa valon suuntiin ja mahdollisiin kamerakulmiin. Samalla on voitu tutustua kuvattaviin, jos heitä ei ole aiemmin tavannut. (Färm 2019.) Dokumenttielokuvissakin voi siis suunnitella kohtauksia etukäteen siinä missä fiktiossakin.

Miettiessään miten tarinan henkilöitä ja aihetta yleisesti haluaa lähestyä, on hyvä pohtia myös teknisiä ratkaisuja, niin käytännöllisistä kuin visuaalisistakin syistä. Färmin ja Suutarin yhdessä työstämää *Hilton!* dokumenttia palveli parhaiten kevyt digijärjestelmäkamera. Ei pelkästään siksi, että henkilöt eivät kenties kokee sitä niin luotaantyöntäväksi, vaan myös siksi, että se sopi keveytensä puolesta nopeasti muuttuvaan ympäristöön. Myös *Eedenistä Pohjoiseen* edellä mainitun parivaljakon yhteistä käsialaa ja molemmat pitävät sitä yhtenä visuaalisesti onnistuneimmista tuotoksistaan. (Suutari & Färm, 2019).

Eedenistä Pohjoiseen (kuva 4.) on kuvalliselta kerronnaltaan hyvin erilainen verrattuna esimerkiksi yllä mainittuun *Hiltoniin*. Sitä kuvattiin huomattavasti raskaammalla Red-tuotantokameralla ja minijibillä, joiden yhteispaino on noin 30 kiloa ja näin ollen kuvienkin aseointi vei aikaa. (Färm 2019.) On siis selvää, että kuvakerronnan luominen oli jo käytännöllistenkin tekijöiden takia hyvin erilaista näiden kahden tuotoksen välillä, vaikka tekijät olivat samat.



KUVA 4. *Eedenistä Pohjoiseen*, 2014 (Ohjaus Virpi Suutari, kuvaus Heikki Färm)

Jos fiktioelokuvan kuvasuunnitteluprosessi alkaa yleensä yksityiskohtaisen kuvasuunnitelman tekemisestä, kuinka dokumentaarista kuvasuunnittelua voi lähestyä, kun tilanteita ei voi monissakaan tapauksissa suunnitella etukäteen niin tarkasti? Jani Kumpulainen kertoo valmistautuneensa *Eleganssi* -dokumentin kuvauksiin katselemalla taidekirjoja ohjaajan kanssa. *Eleganssissa* kuvataan suomalaisten yritysjohtajien metsästysretkiä, joten Kumpulainen kertoo heidän inspiroituneen etenkin taiteesta, jossa kuvattiin ihmistä luonnon keskellä. He löysivät kerrontaan yhteistä säveltä kuuntelemalla myös musiikkia ja konkretisoivat sen kautta myös rytmiä ja tunnelmaa. (Aaltonen 2019.)

Ohjaaja Katja Gauriloff sai idean *Säilöttyjä Unelmia* (kuva 5.) elokuvaansa toimiston pöydällä lojuneesta raviolisäilykepurkista. Häntä ei tietenkään kiinnostanut vain tölkki ja sen sisältö, vaan niiden ihmisten tarinat, jotka ovat osallistuneet säilykkeen valmistamiseen. (Römpötti 2018, 182.) Säilykepurkista lähtenyt idea vei Gauriloffin matkalle ympäri maailmaa kuvaamaan ihmisiä, jotka ovat tavalla tai

toisella osallistuneet purkin ja sen sisällön tuottamiseen. Elokuva on visuaalisesti hyvin näyttävä. Gauriloff kertookin, että hänellä oli mahdollisuus käydä tutustumassa kuvauspaikkoihin, kuten kaivoksiin ja teurastamoihin etukäteen ja suunnitella melko yksityiskohtaisesti millaista kuvastoa hän haluaa elokuvaansa (Gauriloff 2019).



Kuva 5. Säilöttyjä Unelmia, 2011 (Ohjaus Katja Gauriloff, kuvaus Heikki Färm, Tuomas Hutri)

Dokumenttielokuvaa voi siis lähtökodista riippuen kuvata monella eri tavalla, joko hyvin ennakkoon suunnittelen tai hetkessä eläen. Useimmissa tilanteissa dokumentin kuvaaminen pitää kuitenkin sisällään molempia. Tällaisissa tapauksissa on Kumpulaisen mukaan hyvä luottaa intuitioon, joka perustuu aiheen sisäistämiseen, intensiiviseen yhteistyöhön ohjaajan kanssa ja herkkyyteen itse kuvaus-tilanteessa. Vaikka ennen kuvauksia tehdäänkin visuaalisia ja teknisiä päätöksiä, jotka vaikuttavat tyyliin ja muotoon, hän ei ole koskaan päätenyt lopputulokseen, joka vastaisi täysin ennakkoon tehtyjä suunnitelmia. (Kumpulainen, 2019.)

Aaltonen kuvailee dokumenttielokuvaa prosessiksi, joka muovautuu vaihe vaiheelta kohti lopullista muotoaan. Todellisuus kaikkine yllätyksineen muokkaa sitä koko ajan, ja siksi hyvä dokumentin tekijä on tehnyt ennakkotutkimuksensa, mutta on myös valmis muutoksille, jos ne palvelevat tarinaa. (Aaltonen 2011, 11.)

Joidenkin dokumenttielokuvien tarina on lopulta muodostunut aivan erilaiseksi, kuin oli ennalta suunniteltu. Karkeina esimerkkeinä mainittakoon *Icarus* ja *Exit Through the Gift Shop*. Tuleeko elokuvan kuvallinen kerrontakin määritellä uudelleen, jos juoni kääntyy pääläelleen kesken kaiken?

2.2 Haastattelukuva

Haastattelumateriaali on yksi dokumenttielokuvan tyypillisimmistä rakennuspalikoista. Haastatteluiden kautta voidaan hakea erilaisia näkökulmia tarinaan esimerkiksi asiantuntijoilta tai asianomaisilta. Joissakin tapauksissa taas koko päähenkilön tai henkilöiden tarina avautuu haastattelumateriaalin kautta. (Aaltonen 2011, 89.) Haastattelukuvaa rakentaessa voi tehdä harkittuja valintoja taustan, valaisun ja komposition suhteen, niin että ne tukevat haastateltavan henkilön suhdetta elokuvan tarinaan. (De Jong, Knudsen & Rothwell 2012, 247.)

Ollessani nepalilaisessa tuotantoyhtiössä työharjoittelussa, aloimme kuvata entisestä palkkamurhaajasta kertovaa dokumenttia. Kuvaukset aloitettiin monta tuntia kestäville haastattelukuvauksilla, joissa tarinan päähenkilö Bhaju kertoi elämäntarinansa paikalliselle työkaverilleni Nikeshille. Aiheen takia valitsimme kuvata haastattelun mustaa taustakangasta vasten ja valaista Bhajun kasvot draumaattisella tavalla (kuva 6.).



KUVA 6. Palkkamurhaajadokumentti, 2019 (kuvaus Henrik Mäki)

Edellä mainitun kokonaisuuden rakentaminen osoittautui hieman haasteelliseksi pienessä hotellihuoneessa rajallisella kalustolla, joten lopputuloksessa olisi mielestäni parantamisen varaa, mutta olosuhteisiin nähden suoriuduimme hyvin.

Henkilön ohjaamisen ja asemoinnin lisäksi haastattelukuvan voi rakentaa miljöötä, valaisua ja rajausta myöten sellaiseksi, että se sopii dokumentin aihepiiriin. *Näin Unta Elämästä* (kuva 7.) koostuu pääasiassa haastattelukuvista, joissa puhuvat itsemurhan tehneiden ihmisten omaiset. Mukana on myös kaksi haastateltavaa, jotka ovat harkinneet itsemurhaa omalla kohdallaan. Haastattelut on valittu toteuttaa laajoilla kuvilla, joissa henkilön yläpuolelle on jätetty paljon tilaa, eikä heidän katseelleen ole määritetty kiintopistettä. Jokainen voinee tehdä oman tulokintansa mitä tällaisella kuvan rajauksella ja miljöön valinnalla on haluttu kertoa, mutta varmaa on se, että tyyli on harkittu ja säilyy yhtenäisenä elokuvan alusta loppuun.



Kuva 7. *Näin Unta Elämästä*, 2014 (ohjaus Jukka Kärkkäinen, Sini Liimatainen, kuvaus J-P Passi)

Human (kuva 8.) on yli kolmetuntinen haastatteludokumentti, jota varten ohjaaja Yann Arthus-Bertrand haastatteli yli kahtatuhatta ihmistä kuudessakymmenessä maassa. Jokainen haastattelutilanne on toteutettu samalla tavalla – henkilö on asetettu tummaa taustaa vasten ja pyydetty katsomaan kameraan ja säilyttämään katsekontakti myös puhuessaan kameralle. Arthur-Bertrand kysyi heiltä kaikilta samat kysymykset liittyen elämään, kuolemaan ja perheeseen. Hänen

mielestään se, että henkilö katsoo suoraan kameraan, saa katsojan tuntemaan, kuin hänelle puhuttaisiin suoraan ja saa tämän kuuntelemaan keskittyneemmin. (Arthus-Bertrand, 2016.)



KUVA 8. Human, 2015 (ohjaus Yann Arthus-Bertrand)

2.3 Ei-henkilökeskeinen kerronta

Dokumentin tarina ei aina keskity tiettyyn henkilöön tai edes henkilöihin, vaan se saattaa kohdistua esimerkiksi johonkin aiheeseen, ilmiöön, kulttuuriin jne. Tällaisia tarinoita näkee varsinkin esseistissä, selittävässä dokumenteissa. Esseistiset dokumentit koostuvat usein lukuisista asiantuntijahaastatteluista tai niissä on kertoja, narraattori, joka johdattelee katsojaa ja monesti esittää jopa vahvoja argumentteja aiheeseen liittyen. Tällaisissa tapauksissa esseistisen dokumentin kuvallinen kerronta voi olla hyvinkin moninaista, ja sen päätehtävä on palvella elokuvan esittämää argumenttia. (Dormehl 2012, 35.) Esseistisissä dokumenteissa on monesti arkistomateriaalia ja re-enactmentia, eli uudelleennäyteltyjä tilanteita. Pureudun arkistomateriaaliin ja uudelleennäyteltyihin tapahtumiin lisään tulevissa luvuissa.

Toinen dokumenttielokuvan alalaji, joka keskittyy usein henkilökeskeisen kerronnan sijasta johonkin laajempaan aihioon, on poeettinen dokumentti. Dormehl (2012) kertoo poeettisten dokumenttien syntyneen alun perin 1920-luvulla vasta-

liikkeenä liian tarkasti määritellylle elokuvan kielelle – niin sisällön kuin estetiikan-kin näkökulmasta. Poeettiset dokumentit ovat lyyrisiä ja impressionistisia ja saattavatkin monesti korostaa kuvallista kerrontaa ja estetiikka faktojen sijasta. (Dormehl 2012, 141.)

Ron Fricke on tullut tunnetuksi ympäri maailmaa kuvatuista dokumenteistaan, joissa hänen pyrkimyksensä ei ole taltioida tietyn yksilön tai yhteisön tarinaa, tai edes pyöriä tietyn selkeän aihepiirin ympärillä. Indiewiren toimittaja Christopher Bell kutsui hänen dokumenttiaan *Barakaa* maailman tilannekuvaksi, ja *Samsaraa* (kuva 9.) tajunnanvirtaiseksi matkaksi 25 eri kulttuurin halki (Fricke, 24.8.2012). Ron Fricke on aina antanut kuvakerronnalle paljon painoarvoa. Hänen käyttämänsä tekniikat kuten, steadicamilla kuvatut time-lapset ja yöllä taltioidut ilmakuvat ovat löytäneet myöhemmin tiensä myös mainonnan, musiikkivideoiden ja kaupallisten luontodokumenttien maailmaan. (Fricke, 30.8.2012.) Fricken elokuvat eivät sisällä minkäänlaista äänellä tai tekstillä katsojalle välitettyä narratiivia, vaan katsoja on puhtaasti kuvakerronnan viettäjänä ja sitä tukevan äänimaisen tai musiikin viettäjänä.



KUVA 9. Samsara, 2012. (Ohjaus Ron Fricke)

Fricke on itse kertonut halunneensa *Samsarassa* löytää yhteyksiä kaikenlaisten maapalolla tapahtuvien ilmiöiden väliltä. Kaikki maan päällä tapahtuva on samaa elämän virtaa, joka vain näyttyy erilaisissa muodoissa. (Fricke, 30.8.2012.) Lisäksi hän on kuvaillut *Samsaraa* ohjatuksi meditaatioksi, jonka konsepteina ovat syntyminen, kuoleminen ja uudelleensyntyminen (Fricke, 24.8.2012).

Fricken tyyliset tuotokset saavat miettimään, kuinka laaja-alainen kerronnan muoto dokumenttielokuva todella on, ja mikä sen suhde todellisuuteen on? Tarvitseeko sillä olla jokin selkeä aihepiiri, vai onko aidointa dokumentaarista kerrontaa juuri se, kun näyttää katsojalle kuvia ja antaa tämän muodostaa itse tarinoita päässään? Aaltonen (2011) kuvailee dokumenttielokuvan kerrontaa todellisuuden luovaksi ilmaisuksi, joka on aina tekijänsä näköistä, ja hänen mielestä tämä onkin sen ydin ja kiehtovuus (2011, 15).

2.4 Mystinen kuvituskuva

Mikä tekee kuvasta kuvituskuvan? Tuleeko kuvasta kuvituskuva sitä kautta, miten se leikataan suhteessa muuhun materiaaliin vai tietääkö kuvaaja jo taltiointihetkellä ottavansa kuvituskuvaa? Tekemieni haastattelujen kautta minulle tuli ilmi, että kuvituskuvan määritelmä on hieman epäselvä. Yleistä oli, että kuvituskuvaa pidettiin toissijaisena tarinankerronnan keinoja. Jonain sellaisena, johon pitää turvautua, kun mikään muu ei toimi. Tällaiseen käsitteeseen uskoo ainakin Färm, joka totesi, ettei ole tietääkseen kuvannut uransa aikana yhtäkään kuvituskuvaa, ja pitääkin niitä turhina. Hänen mielestään kuvituskuvien paikka on uutisten ja realityn maailmassa. (Färm 2019.)

Kysyttyäni kuvituskuvasta tv-realityä ja -dokumenteja kuvaavalta Tuukka Tiensuulta, tuli ilmi, että hän antoi kuvituskuville enemmän arvoa ja sanoi näkevänsä paljon vaivaa niiden eteen. Tiensuu kertoo haluavansa näyttää kuvituskuvillaan muun muassa tarinan ympäristöä ja tunnelmaa, sekä avata siihen liittyvien henkilöiden elämäntapaa. (Tiensuu 2019.)

Aaltonen määrittelee kuvituskuvan niin, että kun haastattelun tai narratiivin elävöittämiseen tarvitaan enemmän kuin yksittäisiä välikuvia, puhutaan kuvittamisesta. Hän kuitenkin toteaa, että kuvituskuva on terminä keho, sillä se saa kyseisen kuvan kuulostamaan jotenkin päälle liimatulta. Elokuvakerronnan tulisi olla harkittujen yksityiskohtien summa, jossa kaikki elementit tukevat toisiaan ja näin ollen millekään päälle liimatulle ei pitäisi olla sijaa. Aaltonen kuitenkin puhuu kuvituskuvan puolesta sellaisissa tapauksissa, kun kuvitettavat asiat eivät ole vain kiinni kuvauspaikalla tapahtuvassa hetkessä, vaan liittyvät laajemmin elokuvan

aiheeseen tai teemaan. Hänen mukaansa kuvittaminen on parhaimmillaan jonkin asian konkretisointia, havainnollistamista, sen liittämistä yhteyteensä, kontekstualisointia tai kliseisesti, onnistuessaan se yhdistää asioita ja assosioi katsojaa aktivoivalla ja palkitsevalla tavalla. (Aaltonen 2011, 260)

Niissä dokumenteissa, joita itse olen ollut kuvaamassa, olen nauttinut ennen kaikkea kuvituskuviin taltioimisesta, sillä niiden luominen on mielestäni todella mukaansatempaavaa ja läsnäoloa vaativaa tekemistä, jos ymmärtää elokuvan aihetta ja osaa hakea siihen oikeanlaisia näkökulmia. Kuvasin Nepalissa työharjoittelussa ollessani dokumenttia paikallisten historiallisten rakennusten kunnostamisesta (kuva 10.) ja pyrin jatkuvasti saamaan sellaisia rajauksia, joissa näkyi jokin historiallinen monumentti ja rakennustyömaa samoissa kuvissa, kertoakseni yhdellä kuvalla koko tarinan.



KUVA 10. Restoration of Patan Durbar Square, 2019 (kuvaaja Henrik Mäki)

Samaan dokumenttiin liittyvät haastattelut kuvattiin nepaliksi, joten olin haastateltuista kuvattessani aina täysin tietämätön mistä haastateltava henkilö puhuu. Onnekseni olin kuitenkin kuullut paikalliselta työkaveriltani, että yksi kunnostajatyöläisistä oli aiemmin kuvatussa haastattelussa todennut haikeana, että uudesta sukupolvesta ei löydy kiinnostuneita jatkajia heidän ammattikuntaansa. Myöhemmin pyöriessäni historiallisella aukiolla kameran kanssa metsästellen kuvitusku-

via, näin nuoren pojan piirtelemässä kuvaa eräästä historiallisen aukion pat-
saasta (kuva 11.) ja muistin heti mitä työkaverini oli kertonut minulle haastatte-
lusta. Kuvituskuvia hakiessa tällaisen yhteyksien löytäminen on mielestäni erityi-
sen palkitsevaa, eivätkä tällaiset kuvat ole mielestäni missään nimessä toissijai-
sia.



KUVA 11. Restoration of Patan Durbar Square, 2019 (kuvaaja Henrik Mäki)

Syy sille, että kuvituskuvan arvostus on tekijäkohtaista, saattaa johtua sen epä-
selvästä määritelmästä tai yksinkertaisesti siitä, että termi on tunnetumpi uutisre-
portaasien ja -inserttien maailmassa, jossa kuvituskuvat kieltämättä ovat hieman
pääalle liimatun oloisia. Tämä selittyy pitkälti eriävillä olosuhteilla. Uutisrepor-
taaseja ja -inserttejä kuvataan melkoisella kiireellä verrattuna varsinaisiin doku-
menttielokuvaan.

Voisiko ajatella, että kuvituskuva saa merkityksensä osittain sitä kautta, miten sitä
käytetään suhteessa muuhun materiaaliin leikkauspöydällä? Lukuisia kotimaisia
dokumentteja leikannut Jussi Rautaniemi allekirjoittaa jossain määrin tämän väit-
teen, mutta hänkin on yleisesti sitä mieltä, että kuvituskuva on jotain sellaista mi-
hin turvaudutaan, jos muut keinot eivät tee tehtävänsä. Hän kuitenkin toteaa,
että joissakin tapauksessa kuva saa aivan uuden, tarinaa vahvistavan merkityk-
sen leikkauspöydällä, ja tällaisissa tapauksissa kuvituskuva on enemmän kuin
tervetullut vaihtoehto. (Rautaniemi 2019.)

2.5 Uudelleendramatisointi

Jotkut dokumentaristit valitsevat käyttää uudelleendramatisointia keinonaan esittää menneitä tapahtumia. Monesti siitä syystä, ettei kyseisistä tapahtumista ole mitään videomateriaalia tarjolla, mutta monesti uudelleendramatisointi voi olla myös puhtaasti tyyllinen ja harkittu valinta. Tapoja lavastaa menneitä tapahtumia on monia. Yleensä tätä kerronnan keinoa käytetään melko maltillisesti, esitellen esimerkiksi joitakin pieniä yksityiskohtia haastattelumateriaalin tai narratiivin tukena. (Bernard 2007, 58.)

The Fear of 13 on David Singtonin ohjaama dokumentti, joka kertoo kuolemantuomitun Nick Yarrisin tarinan hänen omien sanojensa mukaan. Sington aloitti dokumentin työstämisen haastattelemalla Yarrisia kahden päivän ajan. Yarris osoittautui niin hyväksi tarinankertojaksi, että Sington päätti olla ottamatta elokuvaan muita näkökulmia – ne vain harhauttaisivat katsojan pois hyvästä tarinasta. Hän leikkasi aluksi dokumentin valmiiksi pelkän haastattelumateriaalin pohjalta, käyttämättä mitään muuta kuvastoa, mutta kuitenkin rytmitti tarinaa dramaattisesti musiikkia ja äänitehosteita hyväksikäyttäen. Hän näytti tämän version koeyleisölle ja sai todella hyvän vastaanoton. Sington tiesi, että hänen tulisi täydentää tarinaa vielä muullakin kuvastolla, mutta millaisella, että jo nyt loistavasti toimiva tarina ei menisi huonompaan suuntaan? Hän päätyi lopulta täyttämään aukot Yarrisin tarinaan nivoutuvalla uudelleendramatisoidulla kuvastolla. (Haastattelu 21.10.)

Singtonin valitsemissa kuvissa ei ole mielestäni mitään tarinalle välttämätöntä informaatiota, vaan ne pikemminkin maalailevat tunnelmaa Yarrisin kertoman tarinan tueksi. Kyse on Yarrisin muistoista hänen itse kertomanaan, ja mielestäni elokuvan kuvasto projisoivat hyvin sitä, miten hahmotamme muistoja – enemmän tunnelman kuin tarkkojen yksityiskohtien kautta. Koska kuvissa ei ole tarkkoja ja tarinalle tärkeitä yksityiskohtia, ne antavat katsojalle mahdollisuuden täyttää aukot mielikuvituksellaan (kuva 12.).



KUVA 12. The Fear of 13, 2015 (ohjaus David Sington)

Kuvatessamme jo aikaisemmin mainitsemaani palkkamurhaajadokumenttia Nepalissa, lähestymistapamme oli melko samanlainen kuin Singtonilla. Haastattelimme aluksi päähenkilöä noin neljän tunnin ajan ja leikkasimme haastattelumateriaalin pohjalta tarinalle alustavan rakenteen. Kun kokonaisuus alkoi jo hieman hahmottua leikkauspöydällä, aloimme miettiä, millaisia kuvia tarvitsimme haastattelumateriaalin tueksi. Päädyimme aikataulullisista ja rahallisista syistä kuvakerronnalliseen tyyliin, jossa tilanteita ei pyritä esittämään tarkasti, vaan kuvilla tuetaan päähenkilön kertomaa tarinaa pikemminkin sopivan tunnelman kautta (kuva 13.).



KUVA 13. Palkkamurhaajadokumentti, 2019 (kuvaus Henrik Mäki)

Mitä tulee koko dokumentaarisen kuvakerronnan kirjoon, uudelleendramatisoitu kuvasto on kenties lähempänä fiktiota, kuin mikään muu sen kuvakerronnan muoto. Mielestäni sitä ei voi erottaa fiktiivisestä kerronnasta millään muulla tavalla, kuin miettimällä sen suhdetta elokuvan kokonaisuuteen. Jos dokumentti koostuisi pelkästään uudelleendramatisoidusta materiaalista, se olisi käytännössä fiktio, mutta kun se on vain osa kokonaisuutta, useimmiten haastattelumateriaalin tai narratiivin tukena, kyse on dokumentista. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvassa voi hyödyntää lähes kaikkia fiktion ilmaisumetodeja, mutta olennaista on se, että niiden käyttötarkoitus on esittää väittämä todellisuudesta, meitä ympäröivään todellisuuteen kohdistuvana kertomuksena tai argumenttina (Aaltonen 2011, 19).

3 MUU VISUAALINEN MATERIAALI

Tämä osio käsittelee muita dokumenttielokuvan visuaalisen kerronnan elementtejä, kuin sitä varten kuvattua videokuvaa. Tässä osiossa käsitellään siis edelleen myös videokuvattua materiaalia, mutta vain arkistomateriaalin näkökulmasta. Lisäksi pureudun animaatioon dokumentin kerronnan muotona.

3.1 Animaatio

Taannoin dokumenttielokuva kytkettiin vahvemmin kuvattuun todellisuuteen, siihen mitä kameralla saatiin taltioitua. Filmille kuvattu materiaali toimi todisteena tapahtumien kulusta. Nykyään dokumenttielokuvassa käytetään vapaammin mitä erikoisempia ilmaisun muotoja (Aaltonen, 2011, 17.) Animaatiota ei kenties pidetä tyypillisenä dokumenttielokuvan muotona, sillä dokumenttiin yhdistetään tietynlainen todenmukaisuus, mutta miksi animaatio olisi sen epätodellisempaa kuin esimerkiksi dramatisoidut kohtaukset?

Tehdessään elokuvaa saamelaistaustaisesta isoäidinäidistään Ohjaaja Katja Gauriloff päätti toteuttaa osan tarinasta animaationa, sillä kolttien legendoja ei ole aiemmin kuvitettu, joten hän koki mielenkiintoiseksi tarttua haasteeseen (kuva 14.). Gauriloff käytti tutkijoita avukseen hahmotellessaan miltä yliluonnolliset hahmot voisivat näyttää. (Römpötti 2018, 182.)



KUVA 14. Kuun Metsän Kaisa, 2016 (Ohjaus Katja Gauriloff)

Ari Folmanin vuonna 2008 ilmestynyt *Waltz with Bashir* (kuva 15.) on ohjaajan omaelämäkerrallinen muistelu Shatilan pakolaisleirin verilöylystä. Se on toteutettu kokonaan animaationa ja on muutenkin toteutukseltaan hyvin fiktiivinen. (Aaltonen 2011, 17.) *Waltz with Bashir* koostuu paljolti Folmanin traumatisoivista sotamuistoista, joten hänelle oli selvää, että tarina tulisi toteuttaa animaationa, sillä sitä muistoista, hallusinaatioista ja unista koostuvaa sekamelskaa olisi mahdollista toteuttaa muulla tavalla (Folman 6.11.2008). Folman halusi käyttää animaatiota myös siksi, että se antoi hänelle enemmän luovaa vapautta loikkia eri ulottuvuuksien välillä. Todellisuutta, unia, alitajuntaa, hallusinaatioita, huumeita, sotaa – joista viimeinen on hänen mukaansa surrealistisin asia maan päällä. (Folman 26.12.2008.)



KUVA 15: *Waltz With Bashir*, 2008 (ohjaus Ari Folman)

Animaatio saattaa olla dokumentin kerrontamuotona melko tuore, mutta YouTube on jo pullollaan suurelta osin animoituja lyhytdokumentteja, joita moni itseoppinut videotekijä tekee täyspäiväisesti. Tarinan toteuttaminen animaationa on helposti lähestyttävä vaihtoehto kenelle tahansa, koska se tarjoaa loputtomat mahdollisuudet muokata tarinaa haluamukseen ja lähes kuka tahansa pystyy hankkimaan siihen riittävän editointikoneen. Youtuben uuden aallon lyhytdokkareissa näkee käytettävän myös paljon arkistomateriaalia, jota on internet pullollaan.

3.2 Arkistomateriaali

Arkistomateriaalista puhuttaessa viitataan yleensä sellaiseen materiaaliin, joka on hankittavissa julkisten tai yksityisten arkistojen kautta, mutta periaatteessa kaikki dokumentissa oleva materiaali, joka ei ole dokumentaristin itse tuottamaa, on arkistomateriaalia (Bernard 2007, 55). Suomessa hyviä arkistomateriaalin lähteitä ovat muun muassa Museovirasto, maakuntamuseot, kaupunkien museot Valokuvataiteen museo ja monet muut erikoismuseot (Aaltonen 2011, 86).

On tekijä- ja tuotantokohtaista, miten arkistomateriaaliin suhtaudutaan. Harkittuun kuvalliseen kerrontaan orientoitunut tekijä saattaa vierastaa arkistomateriaalia, koska sitä käyttäessään visuaalinen kokonaisuus ei pysy enää hänen hallinnassaan. Yhdysvaltalaisohjaaja Ken Burnsille sen sijaan arkistomateriaali on yksi ensisijaisista kuvakerronnan rakennuspalikoista. Hän onkin tullut tunnetuksi historiallisia aiheita, kuten sotia käsittelevistä dokumenteistaan. Burns kertoo pitävänsä etenkin arkistovalokuvaa loistavana kuvallisen kerronnan rakennuspalikkana, sillä se sitä pystyy muokkailemaan paljon leikkausvaiheessa. Kuvaan voi luoda sisäistä rytmiä kamera-ajoa ja äänitehosteita hyväksi käyttäen. Erityisesti hän pitää kuitenkin siitä, että valokuva tarjoaa mahdollisuuden määritellä kuvan kokonaiskeston juuri sellaiseksi kuin itse haluaa. (Burns 2018.)

Arkistomateriaaliin liitetään yleensä tietynlainen aitouden leima. Kun katsojalle näytetään arkistomateriaalia, hänellä ei ole epäilystäkään, etteikö kyseiset tapahtumat olisi oikeasti tapahtuneet juuri niin kuin ne näytetään – historian kirjat eivät valehtele. (De Jong ym. 2012, 254.) Yksi arkistokuvan tyypillisistä käyttötavoista on näyttää katsojalle joitakin asiakirjoja. Niiden näyttäminen on tietynlaista aitouden todistamista katsojalle. (Aaltonen 2011, 28.)

Hiljattain on ilmestynyt joitakin historiallisesta videoarkistomateriaalista koostettuja dokumentteja, joissa mustavalkokuvaa on väritetty jälkeenpäin. Yksi tunnetuimpia esimerkkejä on Peter Jackson ensimmäisestä maailmansodasta kertova *They Shall Not Grow Old* (kuva 17.), jossa yli sata vuotta vanhat mustavalkokuvat tulevat väreihin ja saavat myös äänitehosteet tuekseen sillä hetkellä, kun sotilaat siirtyvät rintamalle. Jackson kertoo halunneensa herättää tarinan henkilöt eloon

väreillä ja muistuttaa heidän inhimillisyydestään. Kliseistä, mustavalkoista sotakuvastoa on hänen mielestään nähty riittävästi. Hän halusi katsojan näkevän sodan kuin hekin. He eivät nähneet sitä mustavalkoisena. (Jackson 2018.)



KUVA 16. *They Shall Not Grow Old*, 2018 (Ohjaus Peter Jackson)

Gauriloffin *Kuun Metsän Kaisa* koostuu suurelta osin arkistomateriaalista. Aidon arkistomateriaalin joukossa on kuitenkin myös yksi nimenomaan kyseistä elokuvaa varten kuvattu kohta, joka on vain harkituilla valinnoilla saatu näyttämään aidolta, vuosikymmeniä vanhalta arkistomateriaalilta. Kaikki seikat kameran valintaa, kuvakerrontaa, kuvauspaikkaa, lavasteita ja puvustusta myöten on tarkkaan mietitty. (Gauriloff 2018.) Haastattellessani Gauriloffia tätä opinnäytetyötä varten, hän heitti haasteen kaikille elokuvan katsojille pyrkiä löytämään kyseisen kohtauksen aidon arkistomateriaalin joukosta.

Arthur Franckin vuonna 2018 valmistunut *Hypnotisoija* (kuva 18.) kertoo nimensä mukaisesti edesmenneen hypnotisoijan Olliver Hawkin tarinan. *Hypnotisoija* koostuu suurelta osin tekaistusta arkistomateriaalista, eli monille erilaisille vanhoille formaateille taltioidusta videomateriaalista. Franck on jo nuoresta asti pitänyt erilaisista analogisista formaateista, joten arkistomateriaalin lavastaminen oli hänelle mieluisa projekti. (Franck 2018.)

Elokuvan lopussa katsojalle paljastetaan, että häntä on vedätetty koko elokuvan ajan tekaistulla arkistokuvalla. Ikään kuin hänet olisi aiheeseen sopivasti hypnotisoitu. Mainittakoon kuitenkin, että kaikki lavastetut kohtaukset olivat oikeasti tapahtuneita hetkiä Olliver Hawkin elämästä.



KUVA 17. Olliver Hawk, 2018 (Ohjaus Arthur Franck)

Leikkaaja Jussi Rautaniemi on sitä mieltä, että jos arkistomateriaaliin joudutaan turvautumaan tilanteessa, jossa tapahtumat olisi voinut hyvin kuvata itsekin, on jotain mennyt pieleen. Varsinkin stokkikuvia (kuva 16.) hän kuvaa persoonattomiksi ja ilmaisultaan yksipuolisiksi, ja pitää niiden käyttöä huonona ratkaisuja – ellei tarina jostain syystä juuri vaadi sellaisen käyttöä. (Rautaniemi 2019.)



KUVA 18. Hide the Pain Harold (stokkikuva)

POHDINTA

Alkaessani kirjoittamaan tätä opinnäytetyötä, päätavoitteitani olivat dokumenttielokuvan visuaalisten elementtien ja koko kuvakerronnan luomisprosessin tutkiminen. Molemmissa tavoitteita oli omat haasteensa. Visuaalisten elementtien jaottelu relevantteihin kategorioihin vaati aikaa ja dokumenttikerrontaan perehtymistä erilaisten lähteiden ja haastatteluiden kautta. Olen kuitenkin luomaani kategorisointiin tyytyväinen ja mielestäni se palvelee hyvin nimenomaan dokumentaarista kerrontaa ja sen erilaisia muotoja.

Toinen tavoitteistani, eli dokumenttielokuvan visuaalisen kerronnan rakentumisen tutkiminen, osoittautui laajemmaksi projektiksi kuin osasin odottaa. Sain toki tutkimuksieni kautta selville monia erilaisia lähestymistapoja, mutta kokonaiskuvan muodostaminen ja koko mahdollisuuksien kirjon johdonmukainen jäsentely omiksi luvuikseen osoittautui liian mittavaksi hankkeeksi, joka vaatisi laajempaa tutkimista. Tai kenties se on aihe, jota voi tutkia vaan tiettyyn pisteeseen asti, mutta selkeää kokonaiskuvaa on mahdoton muodostaa, koska lähestymistapoja on yksinkertaisesti yhtä paljon kuin on dokumenttejakin.

Vaikka jälkimmäinen tavoitteeni ei täytynytäkään, tulin kuitenkin tehneeksi mielenkiintoisen tutkimusmatkan dokumenttielokuvan kerronnan maailmaan ja ymmärtäneeksi sen, että ilmaisun mahdollisuudet ovat vielä monipuolisemmat kuin olin ajatellut. Vaikka lähdinkin tekemään tutkimusta kuvallisen kerronnan näkökulmasta, tulin tutustuneeksi myös moniin muihin kerronnallisiin seikkoihin. Elo-kuvakerronta yleisesti on niin moniulotteista, että toisinaan on jopa mahdotonta tutkia esimerkiksi vain kuvallista ilmaisua perehtymättä samanaikaisesti ääni-maailmaan.

Tämän kirjoitusprosessin aikana tulin ymmärtäneeksi myös sen, että dokumenttielokuvaa on melko vaikea määritellä tai erotella muista formaateista. Useimmissa tapauksissa se on toki helppoa, mutta nykydokumentti on kehittynyt niin monimuotoiseksi, että joissakin tapauksissa erottelu on kaikkea muuta kuin selkeää. Haastatellessani Arthur Franckia keskustelimme fiktion ja dokumentin rajapinnasta. Puhuessani kieleni meni solmuun ja lanseerasin vahingossa uuden termin ”doktio”. Se voisi olla sopiva nimitys teokselle, josta on vaikea sanoa, onko

kyseessä dokumentti vai fiktio. Vaihtoehtoisesti tällaista tyyliä voitaisiin kutsua "fikkariksi".

Selvää on kuitenkin se, että dokumenttikerronnan kehitys ei ole pysähtymässä paikalleen, vaan se pikemminkin saa uusia muotoja entistä tiuhemmalla tahdilla, sillä nykypäivänä laitteet ovat hintansa puolesta suurimman osan saatavilla. Myös kuvakerronta tulee varmasti kehittymään valtavasti erilaisten teknologisten uutuuksien myötä. Millainen on huomisen dokumenttielokuva?

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden Vangit Vapauden Valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu Todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Arthus-Bertrand, Y. 2016. Human making of interviews. HUMAN the movie. Youtube-video. Julkaistu 4.11.2016. Viitattu 4.11.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=xIQGMjjURel>

Bernard, S.C. 2007. Documentary Storytelling – Making Stronger and More Dramatic Documentary Films. 2. Painos. Yhdysvallat: Focal Press.

Burns, K. 2018. Ken Burns Teaches Documentary Filmmaking. Masterclass. Julkaistu 2018. Katsottu 10/2018. <https://www.masterclass.com/classes/ken-burns-teaches-documentary-filmmaking>

De Jong, W., Knudsen, E., Rothwell, J. 2012. Creative Documentary – Theory and Practice. Englanti: Pearson Education Limited.

Dormehl, L. 2012. A Journey Through Documentary Film. Englanti: Redwood Burns Ltd.

Folman, A. 2008. All Things Considered: Filmmaker reflects on 'Waltz with Bashir'. Podcast-tallenne. NPR. Julkaistu 26.12.2008. Viitattu 12.11.2019. <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=98723606&t=1572525634082>

Folman, A. 2008. Film Weekly: 'Israel has taken Waltz with Bashir too well'. Podcast-tallenne. Guardian. Julkaistu 6.11.2008. Viitattu 12.11.2019. <https://www.theguardian.com/film/audio/2008/nov/05/animation-sheffield-doc-fest>

Fricke, R. 1986. An Interview With Ron Fricke. Big Frame. Julkaistu 1986. Luettu 25.10.2019. <https://in70mm.com/news/2011/fricke/index.htm>

Fricke, R. 2012. Interview: 'The world is just a wonderful place full of wonderful things'. The Scotsman. Julkaistu 30.8.2012. Luettu 25.10.2019. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/film-and-tv/interview-the-world-is-just-a-wonderful-place-full-of-wonderful-things-ron-fricke-director-of-samsara-1-2496054>

Fricke, R. 2012. Ron Fricke & Mark Magidson Discuss Using Both 70mm & Digital In Their Gorgeous Experimental Doc 'Samsara'. Indiewire. Julkaistu 24.8.2012. Luettu 25.10.2019. <https://www.indiewire.com/2012/08/ron-fricke-mark-magidson-discuss-using-both-70mm-digital-in-their-gorgeous-experimental-doc-samsara-106768/>

Helke, S. 2006. Nanookin Jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu.

Jackson, P. 2018. How Peter Jackson Colorized 100-Year-Old WWI Footage. Petapixel. Julkaistu 3.12.2018. Luettu 27.11.2019. <https://petapixel.com/2018/12/03/how-peter-jackson-colored-100-year-old-wwi-footage/>

Kangassalo, O. 2018. Kulttuuricoctail – Ovatko tässä parhaat kotimaiset dokumentit? Yleisradio. Julkaistu 31.1.2018. Luettu 2.12.2019 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/01/31/ovatko-tassa-parhaat-kotimaiset-dokumentit>

Myllyniemi, T. 2017. Kotikatsomo: Näin Unta Elämästä. Film-o-holic. Julkaistu 7.7.2017. Luettu 16.11.2019. <http://www.film-o-holic.com/dvd-arvostelut/nain-unta-elamasta/>

Römpötti, H. 2018. Kertokaa Mitä Näitte – Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat. Helsinki: Art House Oy.

Suutari, V. 2016. Dokumenttiohjaaja Virpi Suutari: tämän olen oivaltanut työstäni. Gloria Lehdet. Youtube-video. Julkaistu 30.3.2016. Viitattu 20.11.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=L017Jw1ZwrQ>

HAASTATTELUT

Franck, A. Elokuvaohjaaja. 2019. Haastattelu 31.10.2019. Haastattelija Mäki, H. Litteroitu 1.11.2019. Suomi, Hämeenkoski.

Färm, H. Elokuvaaja. 2019. Haastattelu 13.11.2019. Haastattelija Mäki, H. Sähköpostiviesti.

Gauriloff, K. Elokuvaohjaaja. 2019. Haastattelu 12.11.2019. Haastattelija Mäki, H. Litteroitu 12.11.2019. Suomi, Hämeenkoski.

Kumpulainen, J. Elokuvaaja. 2019. Haastattelu 31.10.2019. Haastattelija Mäki, H. Sähköpostiviesti.

Rautaniemi, J. Elokuvaleikkaaja. 2019. Haastattelu 12.11.2019. Haastattelija Mäki, H. Sähköpostiviesti.

Sington, D. Elokuvaohjaaja. 2019. Haastattelu 21.10.2019. Haastattelija Mäki, H. Litteroitu 21.10.2019. Suomi, Hämeenkoski.

Suutari, V. Elokuvaohjaaja. 2019. Haastattelu 11.11.2019. Haastattelija Mäki, H. Litteroitu 13.11.2019. Suomi, Hämeenkoski.

Tiensuu, T. Dokumentti- ja reality-kuvaaja. 2019. Haastattelu 9.11.2019. Haastattelija Mäki, H. Sähköpostiviesti.

KUVALÄHTEET

KUVA 1. Fahrenheit 11/9. 2018. Ohjaus: Michael Moore. Tuotanto: Midwestern Films.

KUVA 2. Hilton!. 2013. Ohjaus: Virpi Suutari. Tuotanto: Oktober Films

KUVA 3. Yrittäjä. 2018. Ohjaus: Virpi Suutari. Tuotanto: Oktober Films.

KUVA 4. Eedenistä Pohjoiseen. 2014. Ohjaus: Virpi Suutari. Tuotanto: Oktober Films.

KUVA 5. Säilöttyjä Unelmia. 2011 Ohjaus: Katja Gauriloff. Tuotanto: Oktober Films.

KUVA 6. Palkkamurhaajadokumentti. 2019. Ohjaus: Henrik Mäki, Aatu Väänänen. Tuotanto: Good Times Nepal.

Kuva 7. Näin Unta Elämästä. 2014. Ohjaus: Jukka Kärkkäinen, Sini Liimatainen. Tuotanto: Mouka Filmi.

KUVA 8. Human. 2015. Ohjaus: Yann Arthus-Bertrand. Tuotanto: Humankind Production.

KUVA 9. Samsara. 2011. Ohjaus: Ron Fricke.

KUVA 10. Restoration of Patan Durbar Square. 2019. Ohjaus: Nikesh Timilsina. Tuotanto: Good Times Nepal.

KUVA 11. Restoration of Patan Durbar Square. Ohjaus: Nikesh Timilsina. Tuotanto: Good Times Nepal.

KUVA 12. The Fear of 13. 2015. Ohjaus: David Sington. Tuotanto: DOX Productions Ltd.

KUVA 13. Palkkamurhaajadokumentti. 2019. Ohjaus: Henrik Mäki, Aatu Väänänen. Tuotanto: Good Times Nepal

KUVA 14. Kuun Metsän Kaisa. 2016. Ohjaus: Katja Gauriloff. Tuotanto: Oktober Films.

KUVA 15. Waltz With Bashir. 2008. Ohjaus: Ari Folman. Tuotanto: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion

KUVA 16. They Shall Not Grow Old. 2018. Ohjaus: Peter Jackson. Tuotanto: House Productions, Trustees of the Imperial War Museum - London, WingNut Films.

KUVA 17. Olliver Hawk. 2018. Ohjaus: Arthur Franck. Tuotanto: Franckforstén.

KUVA 18. Hide the Pain Harold. 2011. <https://knowyourmeme.com/memes/hide-the-pain-harold>

LIITTEET: Haastattelukysymykset

Liite 1. Kysymykset Arthur Franckille

1. Miten sinun dokumenteissasi syntyy visuaalinen ilme?
2. Mietitkö tarkkaan kaikkia valintoja vai oletko intuitiivinen?
3. Millainen hierarkia sinulla yleensä on kuvaajan tai muiden hodiien kanssa jotka ovat mukana luomassa visuaalista ilmettä?
4. Millaista oli tehdä Olliver Hawk dokumentin visuaalista ilmettä?
5. Missä kohtaa tuotantoa saitte idean huijaat katsojaa? Vai oliko se alusta asti ideana?
6. Millainen prosessi oli luoda feikattuja arkistomatskuja?
7. Jouduitteko palaamaan leikkauspöydältä kuvausvaiheeseen monta kertaa?
8. Koetko että dokumentti tarjoaa enemmän visuaalisia kerrontamahdollisuuksia kuin fiktio, vai päinvastoin?
9. Aiotko kokeilla jotain uudenlaista kerrontaa jossakin tulevaisuuden projektissa?

Liite 2. Kysymykset Heikki Färmille

1. Millaisia ominaisuuksia hyvältä dokkarikuvaajalta löytyy?
2. Millaista on sinun ja ohjaajan välinen kommunikointi dokkarikuvauksissa? Miten suunnittelette jutut etukäteen ja miten kommunikoitte kuvaushetkessä?
3. Olet kuvannut paljon dokumentteja Virpi Suutarin kanssa. Kertoisitko jonkun esimerkin miten yhteistyönne toimii parhaimmillaan?
4. Millaisia haasteita olet kohdannut dokkarikuvaajana? Kertoisitko esimerkin tai kaksi?
5. Millaisen kuvakerronnan luomisesta pidät eniten?
6. Mihin kuvaamistasi dokumenteista olet tyytyväisin ja miksi?
7. Hiltonin tyyliässä dokumentissa, jossa seurataan tiettyjä henkilöitä hyvinkin läheltä ja eletään tilanteiden ehdoilla, kuvaajalle jää varmasti vähemmän tilaa luovalle ilmaisulle. Pystytkö löytämään kuitenkin tällaisiinkin tilanteisiin jotain luovaa lähestymiskulmaa?
8. Miten määrittelisit kuvituskuvan? Onko se jotain joka syntyy jo kuvaustilanteessa, vai tuleeeko kuva kuvituskuvaksi sen kautta, miten sitä käytetään suhteessa muuhun materiaaliin leikkauspöydällä?
9. Mikä on luovinta dokumentaarista kerrontaa mitä olet tehnyt?

Liite 3. Kysymykset Katja Gaurilofille

1. Kuun Metsän Kaisa on visuaaliselta ilmaisultaan hyvin monimuotoinen tuotos. Kertoisitko yleisesti siitä, miten sen ilmaisu rakentui ja miksi päädyit valitsemiisi ratkaisuihin?
2. Mistä sait ajatuksen käyttää animaatiota yhtenä Kuun Metsän Kaisan kerrontamuotona?
3. Koitko haasteelliseksi pitää Kuun Metsän Kaisan tarinan yhtenäisenä kun materiaali on niin moninaista, vai näitkö sen pikemminkin mahdollisuutena?
4. Lukemani mukaan sait idean Säilöttyjä Unelmia -dokumenttiin raviolipurkista. Kertoisitko miten tarinan kuvallinen kerronta hahmottui?
5. Säilöttyjä Unelmia dokumentissa tekijöiden läsnäolo tapahtumapaikoilla on hyvin piilotettu kuvallisesti. Oliko tämä sinun ideasi vai tuliko se yhteistuumin kuvaajien kanssa?
6. Millaisia haasteita Säilöttyjä Unelmia dokumentin kuvaukseen sisältyi?
7. Millaisen prosessin kautta yleensä löydät kuvallisen kerrontatyylin dokumenttiisi? Tykkäätkö ottaa paljon vastuuta sen luomisessa vai annatko sen sijaan muille hodeille paljon tilaa luoda ja luotat heihin?
8. Millaista kommunikointiasi on kuvaajan kanssa ja millä tavalla se poikkeaa ohjaajan ja kuvaajan välisestä kommunikoinnista verrattuna fiktion?
9. Onko sinulle luontevampaa tehdä dokumenttia kuvauksista vai leikkauspöydältä käsin, jos pitää valita näiden kahden välillä?

Liite 4. Kysymykset Jani Kumpulaiselle

1. Miten lähestyt dokumenttielokuvan kuvasuunnittelua?
2. Miten prosessi eroaa fiktioelokuvan kuvasuunnittelusta?
3. Miten säilytät(te) yhtenäisen tyylin dokkarissa, jossa on monta kuvaajaa (esim. Yrittäjä)?
4. Minkälaista kommunikointi ohjaajan kanssa on? Antavatko ohjaajat yleensä paljon vapauksia kuvaajalle dokumenttituotannossa?
5. Ovatko seuraavat dokumentin 4. Tyylikategoriaa sinulle tutut (esseeistinen, osallistava, poeettinen, fly-on-the wall)?
6. Jos vastasit edelliseen myöntävästi, mietitkö normaalisti tekemäsi dokkarin tyylikategoriaa tuotannon aikana tai keskusteletko siitä ohjaajan kanssa?
7. Kertoisitko esimerkkejä siitä, miten olet lähtenyt luomaan kuvallista ilmaisu tekemiisi dokkareihin?
8. Millaisia haasteita sisältyy nimenomaan dokkarin kuvallisen ilmaisun luomiseen?

Liite 5. Kysymykset Jussi Rautaniemelle

1. Millaista on leikkaajan ja ohjaajan välinen kommunikointi dokkarituotannossa?
2. Leikkaajan näkökulmasta katsottuna enemmän materiaalia on varmaan-kin lähes aina parempi. Onko sinulla kuitenkin ollut tilanteita joissa materiaalin paljous on tehnyt prosessista hankalan?
3. Entä onko ollut tilannetta tai tilanteita, jossa materiaalin puutteellisuus on ruokkinut luovuutta ja on syntynyt jotain, mitä ei kenties muuten olis juolahtanut mieleen?
4. Jos dokumentin työstäminen alkaa leikkauspöydältä, esimerkiksi niin että on kahlattava läjäpäin arkistomateriaalia läpi aluksi, niin onko se yleensä yksinomaan sinun vastuulla vai istuuko ohjaaja kanssasi katselemassa matskut läpi?
5. Oletko koskaan antanut ohjaajalle ehdotuksia, millaista materiaalia voisi käydä kuvaamassa (jos esimerkiksi tarinassa on jokin aukko johon tarvitsi täytettä)?
6. Kertoisitko esimerkin leikkaamastasi dokkarista, johon oli haastavaa löytää rakenne?
7. Kuinka tärkeää sinulle leikkaajana on dokumentin visuaalinen kerronta?
8. Oletko leikannut dokkaria, jossa visuaalisuus on ollut erityisen isossa roolissa suhteessa tarinaan?
9. Luotatko katsojan kykyyn täyttää aukot mielikuvituksellaan? Olisiko jotain esimerkkiä tilanteesta jossa olet tietoisesti jättänyt katsojalle erityisen paljon tilaa kuvitella?
10. Mikä on mielestäsi kuvituksen rooli tarinassa?
11. Mikä on ollut erikoisinta dokumentaarista kerrontaa mitä olet tehnyt?
12. Tykkäätkö luoda tahallista ristiriitaa kuva- ja äänikerronnan välille?
13. Mihin leikkaamastasi dokumentista olet tyytyväisin ja miksi?

Liite 6. Kysymykset David Singtonille

1. How do you approach the process of designing a visual narrative for a documentary film?
2. As a director, what kind of workflow you have with your crew when it comes to designing the visual narrative ?
3. Do you have very detailed ideas for the visual style, or do you give a your crew a lot of room to create?
4. Do you give your cinematographer freedom to create?
5. How do you find the relationship between picture and sound?
6. Fear of 13: Can you tell me how you created the visual storytelling for Fear of 13?
7. Fear of 13: When you were designing the shots, had you already planned the sounds too?
8. How is the process of creating the visual narrative different between documentary and fiction?
9. What kind on-going or future projects do you have? Are you planning to do something differently in them?
10. Everyone has something personal in their style. How would you separate your way or your style from other makers?
11. Do you play a big role in designing the shots?
12. When you were designing the shots, had you already planned the sounds too?

Liite 7. Kysymykset Virpi Suutarille

1. Kertoisitko yleisesti miten sinulle lähtee hahmottumaan dokkarin visuaalinen kerronta. Jos ei ole mitään yleiskaavaa, niin vaikka jonkun tietyn esimerkin kautta?
2. Olet päässyt lähelle tilanteita, mutta kuitenkin niin että kuvausryhmän läsnäolo unohtuu. Miten tämä onnistuu? Rakennatko luottamussuhdetta henkilöihin?
3. Oletko ohjaajana sellainen, että puutut paljon tapahtumien kulkuun, pyytäen toistoja ja rakentaen tilanteita?
4. Dokumentteissasi on paljon laajoja kuvia joissa näkyy hyvin päähenkilön yhteys hänen ympäristöönsä. Onko tällaisia hankala rakentaa dokumenteissa?
5. Käytkö koskaan päänsisäistä painia tarinan ja visuaalisuuden välillä, vai meneekö tarina helposti edelle?
6. Teetkö yleensä tarkkoja suunnitelmia, ja jos teet, kuinka hyvät olet pystynyt noudattamaan niitä kuvashetkissä?
7. Koetko, että dokumenttielokuvaa tehdään ensisijaisesti kuvauksista vai leikkauspöydältä käsin? Kumpi on sinulle ominaisempi työympäristö?
8. Kertoisitko esimerkkiä miten Yrittäjässä rakentui kuvallinen kerronta?
9. Miten tulevan Aalto dokumenttisi kuvakerronta rakentuu/rakentui?
10. Käytitkö Aallossa paljon arkistomateriaalia? Millaista sen käyttäminen oli?
11. Olet työskennellyt paljon Heikki Färmin kanssa. Kertoisitko jotain esimerkkejä miten teidän kuvaaja-ohjaaja kommunikaatio toimii.

Liite 8. Kysymykset Tuukka Tiensuulle

1. Olet kuvannut paljon dokkareita ja realityä, joissa seurataan tapahtumia jonkun tietyn henkilön kautta. Koetko ikinä henkilöseurannan olevan visuaalisesti rajoittava tekijä kuvaajalle?
2. Auttaako päähenkilön läsnäolo, jotta ihmiset eivät kiinnitä huomiota kuvausryhmään, vaan pikemminkin päähenkilöön?
3. Onko mielestäsi yksi päähenkilön tehtävistä viedä ihmisten huomiota pois kuvausryhmästä?
4. Miten suunnittelet kuvauksia etukäteen?
5. Millaista työskentelyä on esimerkiksi Armanin kanssa? Miten kommunikoi ennen kuvaustilanteisiin menemistä ja itse tilanteissa?
6. Mikä on haastavin tilanne, jossa olet ollut kuvaajana?
7. Mitkä ovat mielestäsi dokumenttikuvaajan tärkeimmät ominaisuudet?
8. Miten pyrit valmistautumaan ennalta-arvaamattomiin tilanteisiin kuvaajana?
9. Tuetko kuvissa näkyvien henkilöiden tunnetiloja kameratyöllä?
10. Millaisia asioita pyrit näyttämään kuvituskuvilla?
11. Antaisitko jonkun esimerkin, jossa olet erityisesti pitänyt siitä miten kuvaamasi kuva, tai isompi kokonaisuus, kuten kohtaaminen, toimi lopullisessa tuotoksessa?
12. Olisiko esimerkkiä, jossa kuvaamasi kuva löysi aivan erilaisen merkityksen leikkauspöydällä, kun olit ajatellut?

