

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU  
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Jaakko Rantala

REPORTAASIN KUVALLINEN ILMAISU

Opinnäytetyö 2013

## TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Audiovisuaalinen media

RANTALA, JAAKKO

Reportaasin kuvallinen ilmaisu

Opinnäytetyö

34 sivua + 2 liitesivua

Työn ohjaaja

Lehtori Pölkki Jori

Marraskuu 2013

Avainsanat

reportaasi, dokumentti, kuvaaminen, kuvallinen ilmaisu

Opinnäytetyö käsittelee reportaasin kuvallisen ilmaisun suunnittelua ja sen toteuttamisen vaativia taitoja. Opinnäytetyössä on selvitetty kuvien merkitystä uutisaiheen journalistisen sisällön tueksi. Miten kuvilla voidaan vaikuttaa ja miten kuvaaja ennen kuvauksia ja kuvausten aikana etsii sisältöä joka tukee haluttua aihetta. Työssä käydään läpi haastattelutilanteen kuvaamista ja sitä kuinka kuvaaja toimii kuvattavan kanssa.

Työ käsittelee myös toimittajan ja sekä kuvaajan välistä yhteistyötä ja myös lähettäjänformaatin tyylin vaikutusta kuvaajan työhön. Käsiteltävä teoria on yhteensopiva minikä tahansa faktapohjaisen ohjelman, kuten esimerkiksi dokumentin kanssa, eikä näin rajoitu pelkkään reportaasiin.

Työssä käydään läpi kuvallisen sisällön merkityksen kehitystä painotekniikan kehityksen synnystä 1800-luvun tekniikan mullistusten kautta aina maailmansotien propagandakuvausten jälkeiseen realismiin.

Opinnäytetyön produktiivinen osa on reportaasi, jossa käsitellään työnkuvan muutosta eri ikäpolvien saatossa. Tämän työn kautta peilataan kuvausprosessin eri vaiheita.

Lopuksi käydään läpi taitoja ja mielentilaa, jotka auttavat kuvaajaa hallitsemaan kuvallisen ilmaisun ja näin varmistamaan reportaasin visuaalisen ilmeen tuen käsiteltävälle aiheelle.

## ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Audiovisual media

RANTALA, JAAKKO

Bachelor's Thesis

Supervisor

November 2013

Keywords

Photojournalism of a reportage

34 pages + 2 pages of appendices

Pölkki, Jori lecturer

reportage, documentary, filming, photojournalism

The thesis focused on the planning and execution of photojournalism of reportage. It also examined the skills that cameramen need when working with a television spot that has a journalistic approach. The objective of the thesis was to show how pictures have a supporting role in reportage. The thesis studied the effect of pictures and the steps that a cameraman has to take before and during the filming process. The thesis also discussed the filming of an interview and situations where a cameraman meets a person who is to be filmed. Also cooperation between the journalist and cameraman, and the way in which the format of the broadcaster impacts the cameraman were examined. All the criteria explained in this thesis are compatible with many other nonfiction films, such as documentaries.

The thesis also charted the evolution of telling stories with pictures, starting from the days of Gutenberg. The effect of the evolving technology on cinematography and how propaganda changed the filming of reality were also discussed.

The productive part of this thesis is reportage on how people see their job and how this view has changed during past generations. The reportage was viewed through the different phases of the filming process.

To conclude, the thesis defined the skills and mentality a cameraman needs to acquire a photojournalistic approach in visualizing the story of reportage.

# SISÄLLYS

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
1.1	Faktaohjelman käsite	5
1.2	Totuuden määritelmä	8
2	HISTORIA	9
2.1	Kuvallisen kerronnan alku	9
2.2	Moderni kuvajournalismi	11
3	ENNAKKOTUTKIMUS	12
3.1	Käsikirjoitus	13
3.2	Kuvakäsikirjoitus	15
4	KUVAUS	17
4.1	Yhteistyö	19
4.2	Kuvaaja ja kuvattava	20
4.3	Kuvajournalismi	22
5	LOPPUTULOS	29
	LÄHTEET	33
	LIITTEET	

Liite 1. Eduskuntatalon visual component control

Liite 2. Pyry Ojalan haastattelu

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee kuvaamaani reportaasia, jonka aiheena ovat työnkuvan muutos ajan saatossa ja muutoksen vaikutukset nykypäivän työelämään. Kuvaukset alkoivat huhtikuussa 2013 ja päättyivät saman vuoden kesäkuussa. Haastateltavia oli kolme ja kuvaukset tapahtuivat Helsingissä, Iitissä ja Kouvolassa. Työssäni käsittelen reportaasin kuvaukseen liittyviä ilmaisukeinoja ja niiden vaikutusta reportaasin tarinan kerrontaan.

Opinnäytetyöni produktiivinen tehtäväni oli ajankohtaisohjelmaan suunnitellun lyhyen reportaasin kuvaaminen. Olin suorittanut työharjoitteluni osittain Yleisradion alueuutisten palveluksessa uutiskuvaajana, joten siirtymä hiukan pidempään uutisaiheeseen tuntui luonnolliselta. Työssäni käsittelen dokumenttikuvauksen haasteita, muuttuvien osatekijöiden aiheuttamia muutoksia ja niiden ratkomista ja haastattelukuvaukseen liittyviä osa-alueita.

### 1.1 Faktaohjelman käsite

Ajankohtaisohjelmalla tarkoitetaan tv-ohjelmaa, joka käsittelee ajankohtaisia aiheita normaalia uutislähetystä syvemmin. Ajankohtaisohjelman sisältö koostuu muutamasta pitkän uutislähetysten kaltaisesta reportaasista, mahdollisesti myös studiokeskustelusta. Tv-dokumentin tavoitteena on tulkita ulkoista maailmaa ja sen ilmiöitä, ja se käsittelee ajankohtaista aiheita journalistisella, faktoihin perustuvalla otteella toteaa Elina Saksala (2008, 15) teoksessaan *Asiaa ruudussa*.

*Reportaasi puolestaan muistuttaa tv-dokumenttia mutta on hieman lähempänä uutista. Se on kuitenkin uutista tai lyhyttä ajankohtaisohjelman inserttiä selvästi laajempi selvitys jostakin aiheesta ja sisältää enemmän taustatietoa, analysointia ja yksityiskohtia. Reportaasi ei välttämättä käsittele uutisen tavoin päivänpolttavaa aihetta, mutta se on silti aiheeltaan kiinni ajassa. Reportaasin rakenne pyritään myös rakentamaan draamallisemmaksi kuin uutisen kärkikolmiomalli: toimittaja on useasti enemmän läsnä kuvissa tai äänessä kertoen näkökulmaa ja välittäen kokemuksia. Samoin haastateltavien mielipiteet ja luonteet pääsevät reportaasissa paremmin esiin kuin perinteisessä uutisessa.* (Nikkinen & Vacklin 2012, 109)

Ero asiaohjelman, reportaasin ja dokumentin määrittelyn välille määräytyy lähinnä sen mukaan keneltä asiaa kysyy. Määrittelyä ja alan termejä on käytetty eri aikoina vapaasti. Osa termeistä linkittyy selvästi elokuvataiteeseen, osa journalistisiin televisiotuotantoihin. Lähetyskonteksti on usein ratkaisevana tekijä, sille miksi genre tulkitaan. Saksala (2008, 14) muistuttaa että puritaaneja löytyy joka suuntaan: *Ei siis voi ajatella että alkuaikojen lajityyppimääräykset olisivat pysyneet stabiileina, ikään kuin annettuina totuuksina. Niinpä myös tv-dokumentti on kehittynyt ja kehittyy. Ei ole mitään luonnonlakeja tai annettuja muotteja, joihin sen pitäisi mahtua. Dokumenttielokuva ja tv-dokumentti kulkevat omiin suuntiinsa, molempia mahtuu television lähetyspaikoille.*

Saksalan (2008, 15) mukaan tv-dokumentteja pitäisi kunnioittaa siinä, missä muitakin dokumentteja, eikä pitää niitä niin sanottuina torsodokumentteina. Hänen mukaansa asiaohjelma ei ole vain lajityyppi sinänsä vaan yleisotsikko, jonka alle mahtuvat niin dokumenttielokuvat, tv-dokumentit, reportaatit, ajankohtaisjournalismi, tiede - ja kulttuuriohjelmat, viikoittaismakasiinit ja vielä useimmat keskusteluohjelmatkin.

Dokumentissa kuvakerronnan ja katsojan väliin ei jää mitään. Dokumentti näyttää mitä tapahtuu. Reportaasissa toimittaja kertoo, mitä tapahtuu. Hän välittää ja tulkitsee tietoa katsojalle.

John Webster on määritellyt Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta -esseessään dokumenttielokuvan viisi tyylisuuntaa:

1. Griersonilainen dramatisoitu tai jäsenneily todellisuus (structured actuality). Kaikki tietävä kertoja tai toimittaja selittää sisältöä kuvan kustannuksella. Tällaisia ovat esimerkiksi luonto-ohjelmat.
2. Cinéma vérité, totuuselokuva. Dokumentaristin tavoitteena on taltioida puhtaasti objektiivisesti. Tapahtumien taltiointi juuri niin kuin ne ovat.
3. Haastatteluihin perustuvat dokumentit. Niin sanotut puhuvat päät. Dokumentin päähenkilö selostaa asiaa omin sanoin ja muistoin. Esimerkkinä voidaan mainita poliittiset dokumentit ja henkilökuvat.

4. Kahden edellisen yhdistelmä: puhuvia päitä siroteltuna jäsennellyn aktualiteetin tai veriten joukkoon. Nykyisin yleisin tyyli.

5. Subjektiiivinen dokumentti: tekijä suhteuttaa käsiteltävän aiheen omaan kokemukseen ja elämäänsä. Tämä ilmiö on synnyttänyt dokumenttitähtiä kuten Michael Moore ja Morgan Spurlock.

Kunnianosoituksena neuvostoliittolaiselle dokumenttiohjaaja Dziga Vertoville, jonka katsotaan olleen yksi Cinéma vérité esi-isistä, monet ohjaajat kutsuivat töitään Cinéma vérité, mutta halusivat tehdä eron niin sanotun totuuselokuvan kanssa. Totuuselokuvan, direct cineman, tekijät voitiin nähdä kuvaustilanteessa odottavan oikeaa hetkeä, pyrkivän näkymättömyyteen ja hakevan sivustakatsojan roolia. Kun taas Cinéma vérité tekijät nähtiin enemmän tulevan tilanteen ennustajina, osanottajina ja jopa provokaattoreina. (Barnouw 1974, 254.)

Monet asiaohjelmien tekijät niin dokumentaaristen reportaasien kuin opetusohjelmienkin tekijät tuntevat tuotoksissaan paljon yhtäläisyyksiä dokumentteihin. Tavoitteena ei ole kuvilla kuorutettu spiikki, vaan käsiteltävän asian näyttäminen ja tulkitseminen. Tieto ei tarkoita sitä, ettei se voisi olla elämyksellistä. Asioiden rinnastaminen antaa katsojalle tilaisuuden oivaltaa asia itse ja dokumentaarisen kerronnan keinot luovat uutta ymmärrystä. Dokumenttipohjaisissa asiaohjelmissä on annettu enemmän raa'alle tiedolle, tilastoille, ihmisten puheille ja tekemisille, kun taas tv-dokumenteissa ja dokumenttielokuvissa pääosaa näyttelevät hiljainen tietoa ja tunnelataukset, joita välitetään pohdinnoilla, kuvilla ja ihmisillä. (Saksala 2008, 19.)

Pentti Väliahde tarkastelee genre-eroja tiedon saamisen ja haastattelupsykologian kautta. Hänen mukaansa tiedolla on kaksi lähdettä. Kova fakta, jota kertovat tutkijat, poliitikot, virkamiehet ja asiantuntijat. Tämä fakta on pintatietoa, joka antaa tiedolle viitekehyksen, juuren, jolta toinen lähde ponnistaa. Siinä päähenkilö, henkilö ylipäättän, kokee näitä asioita omasta näkökulmastaan, usein tietämättään olevansa osa suurempaa ilmiötä. Niin sanotun kovan faktan haastattelijat haluavat vastauksiksi kysymyksiin tietoa, logosta. Tv-dokumentin tekijät hakevat tämän tiedon takaa sen seurauksia ihmisluonteista, ethosta. Pathos merkitsee tunnetta joka herää katsojassa käsitellessään tätä tietoa (kuva 1.). Annettu tieto johtaa ihmisessä ajatuksiin ja tekoihin. (Saksala 2008, 21.)





ilmana, osana minuutta, omaa itseämme, jonka läpi peilaamme maailmaa ympärillämme. Huttu-Hiltusen mielestä dokumentista tähän näkymättömään todellisuuteen pääse käsiksi helpommin dokumentista kuin fiktiosta, yksinkertaisesti siitä syystä että dokumentit otetaan totena. *Katsojana tai kokijana sä oot läsnä siinä teoksessa, etkä ulkopuolella*”, hän toteaa. (Aaltonen 2006, 169.)

Miten todellisuus sitten luodaan jos dokumentaarinen kuvaus ei siihen pysty, pilamalla sen paikalla olollaan? Eräs teoria käyttää hyväkseen neljännen seinän rikkomista. Tämä saattaa näyttää halvalta, mutta toisaalta tekee tilanteesta todellista ja saa näin katsojan eläytymään tilanteeseen voimakkaammin. Käytännössä tämä toteutetaan näyttämällä mikrofonipuomia yläkulmassa tai kun toimittaja puhuttelee kuvaajaa. Näin järjestetyt tilanteet vaikuttavat aidommilta. (Nikkinen & Vacklin 2012, 249.)

## 2 HISTORIA

### 2.1 Kuvallisen kerronnan alku

Journalismin kehitys alkoi 1600-luvulla Englannista, jossa alettiin julkaista "A current of General News" -lehteä. Se ja monet muut aikalaisensa olivat pamfletteja, jotka sisälsivät pääasiassa poliittista sisältöä. Ne loivat pohjan tulevalle sanomalehdelle. Sanomalehdeksi luettiin julkaisu jolla oli säännölliset ilmestymiset ja oma nimi. Painotekniikan myötä vakiintui myös typografia ja julkaisujen yleinen tyyli. Sanomalehdet olivat edelleen rikkaiden ja harvojen lukutaitoisten erityisoikeus. Sananvapautta ei tunnettu, vaan julkaisuja valvottiin ja sensuroitiin. Esimerkiksi hallintoa ei saanut arvostella julkaisuissa. (The Age of Journalism 2013.)

Ensimmäinen valokuva syntyi vuonna 1827 ranskalaisen Joseph Nicephore Niepcen kehittämänä. Hän käytti camera obscuraa luomaa kuvaa, jonka hän heijasti bitumi-päällysteiselle metallille. Kahdeksan tunnin odottelun jälkeen kuva selvästi pysyi pinnassa kiinni. Tosin sekin haalistui näkymättömiin ajan kuluessa. Niepcen keksintö sai nimen heliogrammi. Myöhemmin Louis Daguerre lyöttäytyi yhteen Niepcen kanssa. Hän käytti samaa camera obscuran tekniikkaa, mutta onnistui lyhentämään valotusai-  
kkaa puoleen tuntiin ja myös saamaan kuvan näkymään pysyvästi. (Bellis 2013a.)

Murroskauteina voidaan pitää 1800-lukua jolloin valokuvan synnyn myötä se alkoi kilpailla maalaustaiteen kanssa. Valokuvausta pidettiin aluksi juuri taidemuotona ja sille ei vielä keksitty hyötyä esimerkiksi journalismissa. (Collins 2013.)

Lehtien toimituksiin palkattiin piirtäjiä 1800-luvulla. Heidän työtehtävänä oli kuvittaa päivän uutisaiheet ja myös sarjakuvat. 1800-luvun lopussa valokuvaajat korvasivat piirtäjät kun painotekniikan kehittyessä rasterointi mahdollisti tarkempien kuvien painamisen lehtiin. Kuvat muodostuivat mustista ja valkoisista pisteistä. Näin kuviin saatiin rakennettua myös erilaisia harmaan sävyjä. Kuvista saatiin entistä parempilaatuksia. Tämä aiheutti piirtäjien töiden katoamisen. (Horgan 1914.)

Kuvajournalismi alkoi muodostua sotakuvauksen kautta 1800-luvulla Yhdysvalloissa, mutta valitettavasti maailma ei ollut vielä valmis moiseen. Yhdysvaltojen sisällissota paljon kuvannut Mathew Brady koki ikävän kohtalon, kun hänen kuviaan ei haluttu ostaa. Ihmiset halusivat unohtaa koko sodan. Lopulta Brady sai myytyä kuvansa Yhdysvaltojen sotaministeriölle, joka auttoi Bradyä maksamaan rästiin jääneet laskunsa. (Collins 2013.)

Ranskalaisia Lumièren veljeksiä, etenkin Lous Lumièrää voidaan pitää elokuvakameran keksijöinä. Vuonna 1895 kehitetty kinematografi nousi monien samoihin aikoihin yleisölle esiteltujen elokuvakoneiden ohi kuuluisuuteen. Kinematografi yhdisti kameran, kehityskoneen ja projektorin yhteen ja samaan helposti kuljetettavaan laitteeseen. Lumièren veljekset kiersivät ympäri maailmaa esittämässä yleisölle filmejään. (Bellis 2013b)

Todellisuuspohjaistenfilmien aikajanalla 1910-lukua voidaan pitää todellisena vedenjakajana. Esityksissä, jossa kansalle näytettiin useita erilaisia filmejä, dokumentit alkoivat kiinnosta katsojia vähiten. Asia korjaantui kun vuonna 1910 ranskalaiset Pathé ja Gaumont, elokuvayhtiöt ryhtyivät tuottamaan lyhyitä sensaatiohakuksia tietoiskuja, newsreelejä. Merkittävää näissä oli se, että ne ilmestyivät tasaisin väliajoin, viikoittain tai kerran kahdessa viikossa. Ilmiö havaittiin nopeasti ja levisi ympäri maailmaa. Käsiteltävät aiheet kiinnostivat tavallista kansaa. Aiheet vaihtelivat niin kuninkaallisten vierailuista urheilutapahtumiin ja huvittavista keksinnöistä kaukaisten maiden asukkaisiin. (Barnouw 1974, 26.)

## 2.2 Moderni kuvajournalismi

Modernin kuvajournalismin syntyyn voidaan katsoa vaikuttaneen kaksi eri asiaa. Saksassa 1925 kehitettiin Leica-kamera, joka mahdollisti helpon kameran käytön. Tätä ennen kamerat olivat olleet painavia ja niillä oli pystytty lähinnä kuvaamaan esittäviä asioita. Ihmiset oli täytynyt asetella poseeraamaan kameran eteen jotta kuvaus olisi onnistunut. Leica kuitenkin mahdollisti nopean kameran käytön, jolloin kameralla oli helpompi kuvata maailmaa sen luonnollisesti näkökulmasta. (Collins 2013.)

Toinen merkittävä muutos oli kahden vanhan idean yhdistäminen. 1800-luvun lopulta oli jo julkaistu pelkästään kuvia sisältäviä lehtiä. Nyt saksalaiset keksivät yhdistää näihin kuviin kirjoitetun tarinan, mutta silti säilyttäen pääpainon kuvissa. Leica-kamera mahdollisti sen että kuvia otettiin kerralla enemmän, minkä jälkeen toimitus valitsi niistä parhaat ja kirjoitti tekstin sen ympärille. Tarinaa kerrottiin kuvilla, joita tukivat pienet tekstin pätkät, ei toisin päin. (Collins 2013.)

Merkittävä esimerkki dokumenttielokuvien kehityksessä on Robert Flahertyn vuonna 1922 ohjaama *Nanook*, pakkasen poika (*Nanook of the North*). Elokuva on rakennettu draaman muotoon mutta esittää eskimoiden elämän realistisin keinoin. Kohtauksessa, jossa *Nanook* taistelee railosta ylös eläintä, Flaherty ei heti paljasta että kyseessä on hylje. Näin hän luo katsojalle odotuksen tunteen ja antaa mahdollisuuden iloita tiedon saannista. (Barnouw 1974, 40.)

Vuonna 1937 Kodachrome-filmiä alettiin valmistaa 35mm:n still-kameroihin, tämä mahdollisti tarkkojen värikuvien ottamisen. Vuonna 1942 puolestaan esiteltiin vastaava negatiivifilmi. (Collins 2013.)

Newsreeljä käytettiin monella tapaa hyväksi maailman eri sodassa propagandatarkoituksessa. Japanin vallattua Mantsurian 1932 Japanin kansalle esitettiin tietoiskuja, joissa heille esiteltiin japanilaisen kulttuurin ja viisauden leviämistä Mantsuriaan. Sotatoimet ja julmuudet myytiin omalle kansalle näiden filmien kautta Aasian yhdistymisen rikkautena. (Barnouw 1974, 128.)

Toisen maailmansodan alussa saksalaisten joukkojen edetessä tehokkaasti Euroopassa tarjottiin kotirintamalle newsreelissä uutisia joukkojen upeista saavutuksista ja voitokkaista taisteluista. Sodan edetessä ja Saksan sotaonnen kääntyessä alettiin katsojille

tarjota yhä lyhyempiä filmejä, joissa sotasaavutusten sijasta korostettiin kotirintaman panosta ja uhrautuvuutta, sekä esitettiin sotilasjohtoa pitämässä puheita ja tarkastamassa joukkoja. Kun aseet osoittivat kohti maailmaa, sinne suunnattiin myös kamerat ja kun aseet osoittivat takaisin kotiin, sinne suunnattiin myös kamerat. (Barnouw 1974, 143.)

Termi kuvajournalismi, photojournalism, vakiintui toisen maailmansodan jälkeen. Termin isänä voidaan pitää Missourin yliopiston dekaania Frank Luther Mottia. Toisen maailman sodan alla Saksasta pakeni poliittisten muutosten myötä monia valokuvauksen ja journalismin voimahahmoja. Monet heistä päätyivät Yhdysvaltoihin. Sotakuvaus oli merkittävä askel kuvajournalismin kehityksessä. Äärimmilleen viedyn realismin esitys toimi vastapainona sotapropagandalle, verrattuna vaikka Yhdysvaltojen sisällissotaan vuosina 1861 - 1865, jota kuvattiin myös ahkerasti. Toisen maailmansodan kuvat toki kävivät tarkan sensuurin läpi mutta ne myös säilytettiin huolella. (Bellis 2013a.)

Sotakuvaajien historiaan ovat erityisesti jääneet W. Eugene Smith ja Robert Capa. Kummatkin tulivat tunnetuiksi rohkeista kuvista, joissa kuvaaja oli pistänyt itsensä liikkoon henkensä uhallla. Capa kuoli työtehtävissään astuessaan maamiinaan ja Smith loukkaantui vakavasti Japanissa, kun raivostunut ihmisjoukko pahoinpiteli hänet. Hän oli dokumentoimassa elämää kemiantehtaan vuotojen saastuttamassa kalastajakylässä. (Bellis, 2013a.)

Kuvajournalismi, kuten valokuvaus yleensä, on vahvasti kiinnittynyt tekniseen kehitykseen. Puhtaan valokuvauksen käyttö, sekä arvostus ovat vähentyneet huomattavasti videokuvan ja kuvanmuokkauksen myötä. Toki edelleen vanhat arvostetut julkaisut luottavat valokuvaukseen, mutta pysyäkseen kehityksen ja kysynnän mukana on niidenkin pakko tuottaa myös muuta mediaa. (Bellis 2013a.)

### 3 ENNAKKOTUTKIMUS

Aluksi on etsittävä toimittaja. Toimittajaksi halusin tekijän joka ei vierastaisi työtä eikä haastattelutilanteita ja jonka kanssa yhteistyö toimisi ongelmitta. Hyvällä henkilövalinnalla helpotettaisiin huomattavasti reportaasin työstöä, koska ensimmäiseksi oli

päätettävä reportaasin aihe. Valintani osui Pyry Ojalaan, Kymenlaakson ammattikorkeakoulun entiseen opiskelijaan ja myöhemmin Yleisradion Kymenlaakson aluetoimituksen toimittajaan.

### 3.1 Käsikirjoitus

Kuvaajan tehtäviin ei kuulu käsikirjoituksen luominen, mutta tuotannon saatua mukaansa toimittajan, joka toimi myös käsikirjoittajana, toimin kuvaajana hänen apulaisenaan ja näin sain myös tilaisuuden hyvissä ajoin muodostaa näkemystä reportaasin visuaalisesta tyylistä.

Synopsis oli kehitetty jo ennen itse kuvauksia mutta se syveni sitä mukaa, kun haastatteluja saatiin kuvattua. Jouko Aaltonen (2011, 74) on kirjoittanut synopsisesta seuraavaa: *Dokumenttielokuvassa juonta ei välttämättä ole, ja synopsisen muodot vaihtelevat. Tavallisesti dokumenttielokuvan synopsisessa kuvataan myös elokuvan lähestymistapa, rakenne, tyyli, siis se miten sisältö tullaan katsojalle kertomaan.* Synopsiseseen merkittiin, että lopputulos ei kulkisi tarinamuodossa. Rakenteen selkeyden kannalta se tulisi kuitenkin sisältämään alun, keskikohdan ja lopun

Dokumenttielokuvan käsikirjoitus eroaa fiktiivisen elokuvan käsikirjoituksesta siten, että sitä ei seurata niin orjallisesti kuin fiktiivisen elokuvan. Aaltonen (2011, 102) määrittelee dokumenttielokuvan käsikirjoituksen suunnitelmaksi sisällöstä ja muodosta, joka toimii samalla ohjeena tekijöille pitkin dokumentin tekoprosessia. Käsikirjoitus on ikään kuin köysi, jonka mukaan voi suunnistaa kohti lopputulosta. Dokumentti antaa kuitenkin mahdollisuuden tutkia uusia näkemyksiä sitä mukaa kun niitä eteen sattuu, mutta jos tuntuu, että näkemys katoaa tekoprosessin aikana, voi aina turvata käsikirjoituksen tarjoamaan suuntaan.

Käsikirjoituksen ideointivaiheessa sekä fiktio että fakta mahtuvat saman katon alle. Inspiraatiota ei tarvitse sinänsä odottaa, vaan se kumpuaa kaikkialta ympäriltämme. Tavoitteena on asioiden kokeileminen ja puntarointi, kunnes valmis idea filmille on tarpeeksi vahva. Tapoja on kaksi: tarinan etsintä sekä tarinan kehittäminen ja muokkaaminen. Tarinan etsinnässä ihminen leikittelee, käyttää mielikuvitusta ja intuitiota löytääkseen aiheen joka herättää ja puhuttelee. Tarinan kehittäminen ja muokkaaminen perustuu siihen, että johdonmukaisesti analysoidaan ja kokeillaan syntyneitä ideoita, kantaisiko se filmin verran. (Rabiger 2009, 36.)

Journalistisessa mediassa aiheen syntyyn vaikuttaa kahden edellä mainitun yhdistelmä. Aiheen täytyä tuntua iskevältä, mutta samaan aikaan sillä täytyy olla kosketuspintaa tavallisen ihmisen kanssa, jotta tuotoksen loppuunsaattamisesta on hyötyä. Aiheen täytyy herättää katsojassa nälkä, mutta sen täytyy myös pystyä täyttämään katsojassa luodut odotukset. Osmo Visuri (1966) on kirjoittanut: *Me tarkkailemme elämää, etsimme aihetta ja löydämme sen usein ihmisten välisestä kosketuksesta, sanomalehtiä lukiessa, kirjallisuudesta jne.*

Aloimme yhdessä miettiä aiheita tulevaan reportaasiin ja lopputuotoksen mahdollista levittämistä. Reportaasin sisältö tulisi tukea lähettäjäformaattia. Emme halunneet tehdä pelkästään nuorisoa käsittelevää reportaasia, koska mielestämme nuorison tekemät nuorisoa käsittelevät dokumentit ovat usein olleet mauttoman tuntuisia ja tuntuvat hukkuvan muiden aiheiden tulvaan. Lopulta päädyimme kahteen eri vaihtoehtoon, joko tekisimme henkilödokumentin jos vain löytäisimme dokumenttiin suostuvan ja tarpeeksi kiinnostavan henkilön, tai yhteiskunnallinen reportaasiin jonka halusimme perustaa haastattelujen ja vastakkainasettelun varaan.

Visurin (1966) oppien mukaisesti kyselimme dokumenteista pitäviltä ystäviltämme, minkälaisen kotimaisen dokumentin he haluaisivat nähdä ja mikä heitä kiinnostaisi. Vastaukset vaihtelivat laidasta laitaan, mutta monia kiehtoi aihe joka olisi tuttu arkisesta elämästä, aihe, johon jokaisella olisi kosketuspintaa. Marginaaliin jäivät aiheet ja tarkoin valituille katsojakunnille suunnattu sisältö olisivat siten poissa laskuista.

Päädyimme siis yhteiskunnalliseen reportaasiin. Parin viikon ajatusten vuorottelun ja ideoiden heittelyn jälkeen valitsimme aiheeksi työn ja sen muutoksen ajassa. Olimme keskustelleet työstä muutenkin paljon vapaa-aikanamme. Mitä työstä kuuluisi saada itselleen ja mikä on työn merkitys? Kuuluuko työn olla mukavaa ja viihtyisää? Dokumentin avulla päätimme hakea tähän asiaan jonkinlaista ratkaisua.

Toimittaja pyöritteli asiaa viikon ajan ja tuli siihen tulokseen, että yrittäisimme saada haastateltavaksi sekä nuoren että vanhemman työntekijän ja pyytää heitä kertomaan suhteestaan työhön, mitä työ heille merkitsee, miten he näkevät työn osana elämäänsä. Halusimme myös viranomaisten mielipiteen työn muutoksesta, joten pyrimme hankkimaan ainakin yhden haastateltavan, joka edustaisi jotakin instituutiota.

Markku Lehmuskallio sanoo Aaltosen teoksessa (2006, 128) että dokumenttielokuvaan ei pysty kirjoittamaan käsikirjoitusta, koska tekijä ei voi olla ikinä täysin varma siitä, mitä kameran edessä tulee tapahtumaan. Tämä pitää paikkansa, mutta mielestäni käsikirjoituksen käyttäminen ei ole tekijälle haitaksi ellei siitä tee itselleen haittaa liian orjallisella seuraamisella. Kynnyskysymykseksi nousee, se kuinka tarkan käsikirjoituksen tekee ja kuinka orjallisesti sitä aikoo seurata. Produktiossamme tarkempi käsikirjoitus oli ainoastaan toimittajalla ja sekin haastattelujen kysymysten vuoksi. Kuvaajana toki tutustuin näihin kysymyksiin ja keskustelimme paljon käsiteltävistä teemoista ja mahdollisista vastauksista. Näitä varten lähdimme hakemaan kuvituskuvaa sekä ennen haastattelua että sen jälkeen, jolloin tiesinkin jo enemmän käsiteltävästä aiheesta.

### 3.2 Kuvakäsikirjoitus

Kuvakäsikirjoituksen tarkoituksena on helpottaa kuvaajan työtä niin että hän tietää ennalta mitä hän hakee etsimeensä, mitä hänen on kuvattava lopputulosta varten. Draaman kuvaamisessa kuvakäsikirjoitus helpottaa kuvauksen järjestelyä, toiminnan jaksottamista, kuvakokojen käsittelyä, leikkauksen valmistelua.

Bruce Block (2001, 218) on määritellyt seitsemän visuaalista elementtiä visual component control -taulukkoon. Taulukon avulla voidaan määritellä kuvallista ilmettä ennen kuvausten aloittamista. Näin kuvaaja voi luoda jo alustavan visuaalisen ilmeen ennen kuin tarttuu kameraan. Näitä elementtejä ovat: tila (space), linja (line), muoto (shape), väri (color), sävy (tone), liike (movement) ja rytmi (rhythm). Visuaalisen ilmeen jakaminen erilaisiin osiin antaa kuvaajalle mahdollisuuden leikkiä päässään lopputuloksen mahdollisesta ilmeestä. Koin tämän hyödylliseksi kuvauksiin valmistautuessa, etenkin kun olimme lähdössä kuvaamaan paikkoja joista tiesin etukäteen jotakin. Esimerkiksi eduskuntatalosta loin kuvallisen vision käyttäen hyväksi visual component control -tekniikkaa. (Liite 1.)

Kunnollinen kuvasuunnittelu ja kuvakäsikirjoitus takaavat sen, että kuvatuksi saadaan tarpeeksi laadukasta materiaalia työstettäväksi leikkauspöytää varten. Se, kuinka paljon kuvaa tarvitaan, riippuu tekijätiimistä. Ennen, kun filmi oli kallista, pyrittiin kuvaamaan tarpeeksi, mutta ei missään nimessä liikaa materiaalia. Nykyisin pyritään kuvaamaan tarpeeksi, mutta ei liikaa koska, valtaisan materiaalmäärän läpikäynti on aina poissa tiukkojen aikataulujen sanelemasta deadlinesta. (Saksala 2008, 132.)

*Kuvauskäsikirjoitus on hiottu suunnitelma tarinan toteuttamiseksi, ja se voi sisältää kuvauksia tärkeistä kohtauksista ja sekvensseistä. Se voi olla esimerkiksi lista ideoista tiettyihin kohtiin tarinaa.* (Nikkinen & Vacklin 2012, 1937) Visual componen control -taulukon lisäksi olin tehnyt listaa mahdollisista kuvista, joita kuvauskohteista mahdollisesti voitaisiin saada ja miten niitä käytettäisiin. Näin sain luotua itselleni alustavan kovalistan mieleeni. Usein kuitenkin haluttuja kuvia oli mahdoton saada, joten koen ennakkoinnin olleen avuksi lähinnä jännityksen vähentämisessä.

Tarinan yleisessä suunnitelmassa luodaan perusta henkilöiden persoonille, juonelle ja ajan jaksottamiselle. Visuaalisessa suunnitelmassa luodaan perusta yleisille visuaalisille osatekijöille. Tarinan edetessä voidaan niin käsikirjoitusta kuin myös kuvallista suunnitelmaa muuttaa. (Block 2001, 187.) Käsikirjoituksen ollessa vielä liikkeessä myös sisällöllinen suunnitelma on liikkeessä.

Dokumentin puolella kuvakäsikirjoituksen merkitys muuttuu, jopa vähenee. Kuten jo sanottu, kun lähdetään kuvaamaan todellisuutta, jota ei voi lavastaa, on kuvakäsikirjoituksen muoto lähinnä periaatteellinen. En ole kokenut reportaasia kuvatessa tarpeelliseksi rakentaa kuvakäsikirjoitusta. Koen maailman etsimen läpi ja toisella silmällä sen ympäriltä. Tämä ei tarkoita sitä että en miettisi kuvia etukäteen. Mietin dokumentin teemaa, kuvauspaikkaa ja sitä, millaiset kuvat tukisivat sisältöä.

Lasse Männistön haastattelua valmistellessa tiesin, että halusin kuvaan auringon paisteen eduskunnan käytävien ikkunoiden lävitse. Olin jo aikaisemmin käynyt eduskunnassa, joten tiesin mistä sen löytäisin. Nyt tehtävänä oli ainoastaan toivoa aurinkoa ja etsiä seinusta jolle aurinko paistaisi. Haastattelu oli varattu aamupäivälle, joten haastattelu olisi hyvä hoitaa julkisivunpuoleisella seinustalla. Siellä sijaitsee valtiosali, joka toimii usein haastattelujen näyttämönä.

Leikkaukselle tehtävää viimeistä käsikirjoitusta alettiin muodostaa vasta, kun kaikki haastattelut oli saatu kuvattua. Saatuani leikkaajalta ensimmäisen raakaleikkauksen oli aika ottaa vielä täydentävät kuvat. Näiden kuvien sisällöstä keskustelin yhdessä leikkaajan kanssa. Minkälaisia kuvia ja kuvakokoja tarvittaisiin? Näiden keskustelujen perusteella lähdin miettimään sisältöä lopuille kuville.

Block jakaa dokumentin visuaalisen sisällön kolmeen kategoriaan. Ensiksikin dokumenttiin, joka perustuu täysin arkistomateriaaliin. Toiseksi dokumenttiin, joka perus-



tuu kontrolloidun tilanteen kuvaamiseen. Kolmanneksi dokumenttiin, joka perustuu kontrolloimattoman tilanteen kuvaamiseen. Arkistomateriaalin työstäminen tapahtuu täysin leikkauspöydällä, joten kuvaajaa ei tarvita. Haasteeksi jää tarinan rakenteen ymmärtäminen ja kuvallisen rakenteen asettaminen toimivaksi sen rinnalle niin, että katsoja sen ymmärtää. (Block 2001, 225.)

Kontrolloidussa tilanteessa kuvaajalla on mahdollisuus itse rakentaa otokset niin, että kuvallinen sisältö toimii yhteen sisällön kanssa. Sisällön ollessa täynnä niin sanottuja puhuvia päitä kuvaajalle jäävät työkaluiksi värit, valaistus, linjat, sävyt, linssit ja haastattelujen taustalla olevat näkymät. Kuvaajan käsiin jää viimekädessä se, minkälainen näkökulma katsojalle dokumentista jää. Haluaako hän antaa positiivisen vai negatiivisen näkökulman, jopa näennäisesti neutraalista asiasta? Minkälaiset visuaaliset keinot johtavat tähän lopputulokseen? Näitä pohtiakseen kuvaajan on tiedettävä näkökulma. Jos kuvaaja ei sitä tiedä, katsoja kyllä keksii sen. Ilman käsitystä näkökulmasta ei ole mahdollisuutta käyttää visuaalisia keinoja. (Block 2001, 225.)

Kontrolloimattomassa tilanteessa kuvaaja toimii tilassa ja tapahtumassa, jota hän voi vain seurata. Tällöin on kuvaajan tunnettava paikka ja tapahtuma mahdollisimman hyvin jotta hän osaa tulkita tapahtumia ja ennakoida tulevaa. Kuvaaja ei voi hallita, joten hänen täytyy mukautua. Tuotoksen visuaalisesta tyylistä täytyy olla selvillä, jotta pystyy helposti mukautumaan nopeisiin tilanteisiin. Kuvaajan täytyy tietää miten muuttaa näkökulmaa, valaisua, tilaa, väriä ja sävyjä, näkyviä elementtejä muuttamalla kameran paikkaa ja linsejä. (Block 2001, 225.)

#### 4 KUVAUS

Todellisuutta tallentava kuvaus vaatii kuvaajaa keskittymään näkemään maailmaa etsimen läpi samaan aikaan, kun hän havainnoi mitä muuta ympärillä tapahtuu. Kuvaaminen on vaistonvaraista toimintaa ja filmille tallentuu asioita, jotka kuvaajasta ovat merkityksellisiä. (Aaltonen 2011, 261.)

Dokumenttikuvaajan työ eroaa fiktiivisen elokuvan kuvauksesta monella tapaa. Kontrollia on huomattavasti vähemmän, koska tilanteita ei luoda itse. Haluttua kuvaa voi joutua odottelemaan pitkäänkin, ja sitten kun tilaisuus oikeaan kuvaan tulee kohdalle, ei epäonnistumiseen ole varaa. (Aaltonen 2011, 262.)

Kuvakulmien valinta on hyvin tärkeää, mutta siinä täytyy myös tietää mitä on tekevässä. Henkilöiden esiintuonnissa kuvauksen keinoilla kuvakulma on tärkeä kohta. (Aaltonen 2011, 263.)

Lasse Männistön haastattelussa halusin antaa hänelle asemaa nuorena nousevana auktoriteettina, joten kuvasin hänen haastattelunsa alakulmasta. Alakulmalla ei ollut poliittista perustetta, mutta jälkeenpäin ajateltuna se olisi voinut olla pienempikin, jottei kuvasta olisi tullut liikaa tiettyä poliittista suuntausta puoltava.

Elina Liukkosta käsittelevissä kuvissa, jossa hän pelaa mölkkyä, käytän alakulmaa korostamaan mölkkypalikoiden kohtaloa, kun niitä kohtaa puukalikalla heittäminen. Liukkosta kuvattaessa alakulma kuvaa hänen asemaansa toimekkaan nuorena, joka ei ole jäänyt paikalleen. Hän osaa tasapainottaa työn ja vapaa-ajan elämässään. Palikoiden kaato yksi kerrallaan kuvastaa Liukkosen selviytymistä sisälle työelämään ja sen mukanaan tuomia haasteita, jotka hän nokkelasti selvittää.

*Dokumenttielokuvan henkilöillä tulisi aina olla jokin päämäärä tai päämääriä. Konkreettiset tavoitteet ovat parhaita. Onnellisemmaksi ihmiseksi kasvaminen, tietoisemmaksi tuleminen tai maailman parantaminen ovat sinänsä hyviä päämääriä, mutta dokumenttielokuvan kannalta vielä liian yleisiä. Tarina alkaa toimia, kun tiedämme, miten henkilöt pyrkivät tavoitteensa toteuttamaan.* (Aaltonen 2011, 64.) Olen pyrkinyt kuvauksella saamaan esiin henkilöistä selkeimmät päämäärät. Ikään kuin korostamaan henkilön voimakkaimpia sisäisiä piirteitä, jotka tukevat hänen päämäärää. Kyseinen mielikuvaharjoittelu oli vaikeaa, koska kaikkia kuvattavia henkilöitä en ollut kohdannut entuudestaan. Näin oli esimerkiksi Lasse Männistön ja Markus Äimälän kohdalla. Heistä koetin hankkia tietoa mahdollisimman paljon ennen kuvauksia. Katsoin heidän kuvansa, luin ja katselin jo kuvattuja haastatteluja. Yritin näin päästä mahdollisimman lähelle tulevaa kuvaustilannetta.

Kuvaaminen on maailman tallentamista sen kaikessa aitoudessaan. Projektissa, jossa kokonaiskuva ei ole ennalta kirjoitettu, vaan se muodostuu sitä mukaa kun kuvaukset etenevät, on kuvauksen suunnittelu todella haasteellista. Kuvaajana huomasin usein hämmentyväni tilanteesta ja kuvaavani tilanteita, josta saatoin vain toivoa olevan jotain hyötyä projektille. Hetkittäin kuvaajana toivon saavani tilanteen hallintaan ja kuvaavani otoksia, jotka tukevat sisältöä ja ovat käytettävää materiaalia. Pyrin rauhoit-

tumaan ja havainnoimaan ympäriltäni asioita, jotka muodostavat tapahtumaketjuja, syitä ja seurauksia. Pyrin myös helpottamaan leikkaajan työtä jättämällä kuvien alkuun ja loppuun tarpeeksi tyhjää.

Toimittajan työnä on muodostaa aiheen runko, joka perustuu kerättyihin dokumentteihin, kuvallinen sisältö muodostaa itsessään dokumentaarisuuden. Kuvituksen ollessa irrallisia kuvia voidaan puhua kuvitetusta reportaasista tai luennosta. Puolestaan kuvien koostuessa yhtenäisten ja toisiinsa liitoksissa olevien kuvien kautta voidaan puhua tv-dokumentista. (Saksala 2008, 130.)

Fiktio kuvakerronta pyrkii huomaamattomuuteen, mutta dokumentissa näin ei aina välttämättä ole. Todellisuuden tallentaminen antaa anteeksi sen, jos suojavaiva ylittyy tai tilan kuvallinen hahmottaminen hankaloituu, mutta vain jos tunnelma, henkilöiden kokemus tai psykologiset seikat nousevat niiden yli. (Aaltonen 2011, 256.)

Kuvaaja on tallentamassa totuutta, jonka näkymätön osa kuvausryhmä on. Kuinka paljon kuvausryhmä saa olollaan vaikuttaa tilanteeseen ja ympäröivään maailmaan. Tähän kysymykseen vaikuttaa paljolti lähettäjäformaatti ja sen sanelema tyyli, mutta myös käsiteltävä aihe ja sen näkökulma. Näistä asioista on kuvaajan oltava tietoinen lähtiessään kuvaamaan.

#### 4.1 Yhteistyö

Toimittajan ja kuvaajan välinen yhteistyö on vallitseva tekijä lopputuloksen kannalta. Tämä työpari on kenties tuotannon tärkein yksittäinen linkki. Toimittajan ja kuvaajan täytyy jakaa yhteinen näkemys lopputuloksesta, muuten eriävyys näkyy lopputuloksessa. Tämä johtuu siitä, että vaikka toimittaja on asian rungon ja sisällön päättävä osapuoli on kuvaaja kuitenkin se, joka tallentaa kaiken näkemänsä. Työstä tulee siis kuvaajan näköinen. Kuitenkin jos osapuolet jakavat saman näkemyksen, välttyään erimielisyyksiltä leikkausvaiheessa. Parhaaseen lopputulokseen päädytään, kun toimittaja-kuvaaja työparilla on yhteistä historiaa yhteen pelaamisesta. (Saksala 2008, 132.) On kuitenkin muistettava, että useissa kuvaustilanteissa ollaan työskentelemässä työnantajan hyväksi ja toiveesta. Näin osapuolien pitäisi pystyä kuvaamaan ilman niin sanottua diivailua ja omaan napaan tuijottelua. Kuvaaja on toki viime kädessä se joka päättää kuvatun sisällön, mutta hänenkin on syytä ottaa huomioon se mitä halutaan ja mitä tarvitaan. Kuvan tilaajan on syytä huomioida se mikä on realistisesti ajateltuna

mahdollista. Toimivalla sisäisellä kommunikoinnilla voidaan välttää nämä tilanteet, ja päästä parhaaseen lopputulokseen.

Toimittajalle jää suuri vastuu siitä, mitä tietoa hän antaa luovalle työryhmälle, kuvaaja ja leikkaaja ovat täysin toimittajalta saatavan tiedon varassa. Usein ei ole aikaa eikä resursseja viedä koko tuotantoväkeä läpi kaikkien kokousten ja ennakkotutkimusten, joten on muistettava, että toimittaja tuntee asian niin hyvin, että hän voi siirtää kaiken tarvittavan tiedon ja motivaation kuvaajalle ja leikkaajalle. Televisiotyö on kuitenkin puoliksi luovaa ja puoliksi tavoitteellista työskentelyä. (Saksala 2008, 61.) Jos kuvittelaan tuotannon kaikki jäsenet yhtenäiseksi ketjuksi, joista jokainen jäsen muodostaa ketjuun oman lenkin, sisältää työvaihe monta sellaista kohtaa, jossa jokainen lenkki vastaa yksinään tuloksen onnistumisesta. Jokaisen osatekijän on tiedettävä, mitä on tekemässä. Kuvaajalle on tärkeää tietää, minkälaisia kuvia hän tarvitsee, kuinka paljon kuvia tarvitaan ja mikä on näkökulma. Kun tuotantotiimi on luottavaisin mielin ja hyvin informoitu siitä, mitä se on tekemässä, vähentyy myös toimittajan stressi.

Yhteistyön syventyessä voivat kuvaaja ja toimittaja ideoita kuvaustapaa yhteisen toiminta historiansa kautta. Näin osataan oppia aiemmin tehdyistä virheistä, mutta myös jalostaa jo ennalta hyväksi havaittuja metodeja. Haastattelin toimittajaamme, Pyry Ojalaa (liite 2) kuvaajan ja toimittajan yhteistyön merkityksestä. Hän painotti kummankin vahvaa osaamista omalla työkentällään. Kummankin osapuolen täytyy osata antaa arvoa toisen valinnoille, mutta tarpeen tullen myös olla tarpeeksi rohkea kommentoimaan ja korjaamaan jos tarvetta on.

## 4.2 Kuvaaja ja kuvattava

Tv-dokumentti voidaan rakentaa yhden henkilön varaan, mutta sitä voidaan viedä eteenpäin myös useiden asiantuntijoiden kertomina rinnakkaistarinoina. Useimmiten voidaan erottaa selkeä päätarina, joka tapahtuu päähenkilölle. Hänessä on kiteytyttävä ohjelman perusidea. Sisäkkäistarinat tuovat perustarinaan uusia näkökulmia ja mielipiteitä, jotka vievät kokonaisuutta eteenpäin. (Saksala 2008, 117.)

Reportaasin case-henkilönä toiminut Elina Liukkonen käsittelee työtä oman elämänsä kautta kokemuksiaan työstä. Hänen työelämän tarinan tueksi asiantuntijat kertovat kovia faktoja, jotka pukevat Liukkosen tarinan osaksi lukuisia kokemuksia toista. Liukkosen kuvaaminen jaettiin selkeään kolmeen osioon, joita olivat haastattelu, staattinen

tekeminen ja aktiivinen tekeminen. Kuvaustilanteesta haluttiin tehdä kuvattavalle mahdollisimman helppo, joten pienen keskustelun jälkeen häntä pyydettiin esittelemään lempiharrastuksiaan. Näiden parissa häntä kuvattiin. Liukkonen käyttäytyi jo huomattavasti rauhallisemmin ja unohti pian kameran läsnäolon, ainakaan se ei paistanut käytöksestään.

Tärkeää koko kuvausryhmältä on antaa haastateltavalle juuri se tila, minkä hän tarvitsee ja antaa hänelle se huomio, minkä hän ansaitsee. Se, että haastatteliija tai muu kuvausryhmän jäsen muuttaa käyttäytymistään kameran käydessä välittyy myös kuvattavalle jännityksenä ja näkyy myös kuvissa. (Rabiger 2009, 468.)

Haastateltavien ja kuvattavien henkilöiden kanssa toimiminen ei aina ole kuvaajan kannalta helppoa. Kameraa operoidessa ja kuvattaessa joutuu vielä miettimään, miten kuvattavan henkilön asettelee. Jos kuvattava henkilö on ensimmäistä kertaa kameran edessä, on aivan luonnollista tuntea jännitystä. Tällöin henkilö voi helposti kääntää kameralla selkensä piiloutuakseen. Henkilön opastaminen tulevaan kuvaustilanteeseen viekin usein suurimman jännityksen pois. Tosin liika opastaminen tuhoaa autenttisuuden, joten keskitien etsinnässä on syytä olla tarkkana.

Hakiessani kuvituskuvaa raakaleikkauksen jälkeen kohtasin ruokakaupassa lihakauppiaan, joka piiloutui kylmiöön yrittäessäni kuvata häntä, vaikka toisin oli sovittu. Lähdin hetkeksi kuvaamaan kaupan muita työntekijöitä, jonka jälkeen huomasin pakoilevan lihamyyjän täyttävän hyllyjä kauempana normaalista työpisteestään lihatiskillä. Pyysin häntä myymään minulle tiskillä olevan lihapiirakan, jonka jälkeen lähdin puolijuoksua kohti tiskiä ja ennätin sinne ennen myyjää. Sain kuvan tarkennettua valmiiksi näin ollen sain kuvattua point of view -kuvan, kun myyjä pakkaa ja myy minulle tuotteen ja lopuksi ojentaa sen kameralle. Tässä tilanteessa oli ensiarvoisen tärkeää jo aikaisemminkin mainittu ohje kuvaajalle: kuvaajan tulee seurata tilannetta aina myös etsimen ulkopuolella.

Direct cineman mukaisesti kuvauksen ei pitäisi vaikuttaa mihinkään kuvattavaan asiaan, mutta usein ihmiset huomaavat heidän olevan kuvattavana. Poikkeuksen tekivät kadulla kuvatut, jotka ihmiset pyrin kuvaamaan anonyymisti. Täydelliseen kuvausryhmän näkymättömyyteen on lähes mahdotonta päästä, sillä usein kamera tallentaa tilanteita, jossa ihminen katsoo suoraan kameraan kun hän tajuaa sen kuvaavan (Rabiger 2009, 86). Kuvissa, joissa näkyy ruokakaupan myyjä täyttämässä leipähyllyjä, on

havaittavissa autenttisuus siinä määrin että kuvattava ei välitä kamerasta. Hän työskentelee normaalin tapaansa ja jatkaa rentoa keskusteluaan asiakkaan kanssa, välittämättä kameran läsnäolosta.

Kuvattaessa ihmistä, joka työskentelee yksinään, ilman välitöntä kontaktia asiakkaaseen tai työkaveriin, voi usein näyttää ikävystyneeltä tai tuskastuneelta. Usein tämä johtuu siitä, että ihminen jännittää kameraa, mutta se voi johtua myös siitä että harvoin ihminen seuraa kenenkään toisen työskentelyä tältä etäisyydeltä ilman, että olisi minkäänlaisessa kontaktissa tämän kanssa.

Suomen kokoiseen valtioon ei mahdu erilaisille ammattialoille montakaan karismaattista puhujaa. Usein samat henkilöt näkyvät haastatteluissa, kun käsitellään heidän alansa erityisosaamista. (Saksala 2008, 120.) Edukseen erottava puhuja on hyvin tärkeä niin omalle alalleen mutta myös dokumentille, joten kuvaajan on oltava erityisen tarkkana kun hän huomaa karismaattisen haastateltavan. Silloin kun kuvaaja toimii myös leikkaajana voi hän jo itse kuvauksen aikana kuunnella puheesta kiintoisia painotuksia tai maneereja, joita hän voi käyttää hyväksi tai mahdollisesti joutua väistämään leikkausvaiheessa.

### 4.3 Kuvajournalismi

Pekka Korvenoja (2004, 149) käsittelee kuvajournalismia teoksessaan TV-kameratyön perusteet aiheena, mikä on painetussa mediassa normaali ilmiö, mutta TV-mediassa aihe, jota voi käyttää hyväksi, mutta sitä ei monin paikoin koeta pakolliseksi. Esimerkiksi dokumentin kuvituksesta voi käyttää termiä kuvituskuva, jolla tarkoitetaan aiheen sisältöä tukevaa kuva, jolla ei kuitenkaan ole sen tarkempaa syvällistä merkitystä. Hän kiteyttää idean: *Laadukas journalistinen kuva vaatii kuvaajalta journalistista näkemystä ja toimittajalta vastaavasti kuvallista ajattelua*. Korvenoja painottaa yhteistyön tärkeyttä, jolloin toimittajan ja kuvaajan välistä suhdetta voidaan verrata hyvin toimivaan koneistoon.

Puhuttaessa videokuvaan perustuvasta mediasta, on ilmiselvää, että kuvan merkitys on voimakas, verrattuna radioon taikka sanomalehteen. Vahvan kuvallisen ilmaisun käyttö ajankohtaisohjelmassa ei ole pakollista, vaikkakin suositeltavaa. Jo edellä mainitun kuvituskuvan käyttö vie haluttuun lopputulokseen ja tietenkin aiheesta riippuen on paikoin jopa suositeltavaa. Voimakkaasti abstraktien aiheiden syvälinen kuvittaminen

vaatii niin kuvaajalta kuin leikkaajaltakin ajatustyötä. Näissä aiheissa päähuomio kiinnittyykin toimittajaan sanomisiin ja haastatteluihin ja kuvalla yksinkertaisesti tuetaan sanomaa. Tietysti aiheen kuvittaminen on suoraan verrattavissa sen tuottajien, kuvaajan ja leikkaajan, ammattitaitoon.

Korvenoja (2004, 149) tekee teoksessaan eron toisiinsa vahvasti liittyvien kahden termin, kuvailmaisun ja kuvakerronnan, välille. Kuvailmaisulla tarkoitetaan kuvaustilanteessa tehtäviä ratkaisuja, jotka koskevat esimerkiksi kameran liikkeitä, rajausta ja kuvasommitelua. Kuvakerronta painottuu puolestaan kuvan muokkaamiseen ja rytmittämiseen eli lähinnä leikkauspöydällä tapahtuviin ratkaisuihin. Korvenojan sanoja ei tarvitse ottaa liian vakavasti, mutta mielestäni on tärkeää tehdä selvä ero kuvauksen keinojen ja leikkauksen keinojen välille, vaikkakin ne tukevat toisiaan ja hyvin usein myös risteävät.

Kuvailmaisulla luotuja tarkoituksia ja eleitä ei juuri TV-journalismissa tai -viihteessä näe, jos vertaa vaikkapa still-kuviin. Niiden äärellä vietetään pidemmän aikaa, kun taas liikkuvassa kuvassa kuva nimensä mukaisesti on liikkeessä, jolloin katsojalle jää vähemmän aikaa nähdä kuvan kompositio. Kuvalla on kuitenkin vahva merkitys myös liikkuvassa kuvassa, joten kuvailmaisua ei saisi jättää paitsioon. Kuvailmaisulla lisätään sekä kuvatun aiheen taiteellisuutta että sitä kautta myös arvoa.

Kuvaa ei pidä kuitenkaan käsitellä yhtenä visuaalisena sommitelmana, still-kuvana tai yksittäisenä kuvaruutuna. Kari Pirilä ja Erkki Kivi (2005, 70) pukevat sanoiksi kuvan otostilan rytmisenä elementtinä, ajatuksellisena ja kerronnallisena kokonaisuutena, joka hankkii merkityksenä sitä edeltävien ja sitä seuraavien siirtymien kautta. Kuva muuttuu toiseksi vaikkapa esiintyjän tai kameran liikkeestä. Tällöin muuttuvat myös kuva-äänitila sommitelma ja kuvan sisältämä informaatio.

Minkälainen on sitten hyvä kuva? Peter Ward (2003, 12) on koonnut kirjaansa hyvän kuvan kriteerejä ja ominaisuuksia. Hyvän kuvan ja siihen liittyvän äänen kuuluisi pysyä pitämään katsojan jännitystä yllä. Onko kuva ihmisen tajuttavissa? Onko kuvaan sisällytetty elementtejä jotka pitävät yllä visuaalista kiinnostavuutta? Välittääkö kuva haluttua tietoa sisällöllään vai tunnelmallaan? Täyttääkö kuva otoksen määritelmän? Onko kuva sopiva suhteessa käsiteltävään sisältöön? Sointuuko kuva edeltävään ja seuraavaan kuvaan? Sopiiko kuva lähettäjäformaatin yleiseen tyyliin?

Kuvilla kertominen kokee riemuvoittonsa Dziga Vertovin teoksessa *Mies ja elokuvakamera* (1929). Tämä eloisa dokumenttielokuva on realistinen kuvaus dokumenttikuvaajan työstä ja todellisen maailman tallentamisesta moninaisine sattumuksineen. Poliittisen kerronnan rinnalle teoksessa nousee poettisuus. (Bacon 2005, 217.)

Kuvallisessa kerronnassa käytetään hyväksi symboleja, metaforia ja motiiveja. Ne tuovat esille merkityksiä ja ideoita, jotka muuten saattaisivat jäädä katsojalta huomaamatta. Symbolit ovat elementtejä, jotka symboloivat jotain tiettyä teemaa. Esimerkiksi yksinäinen nukke pimeässä voi symboloida surullista lapsuutta. Metafora on puolestaan asia, joka esittää jotain, mutta merkitseekin aivan toista asiaa. Motiivit ovat kuvallisia tai äänellisiä elementtejä, jotka toistuvat dokumentin aikana useaan otteeseen. Niitä käytetään hyväksi rytmittämään sekä auttamaan katsojaa ymmärtämään dokumentin tematiikka. Näitä elementtejä voidaan päättää jo etukäteen, mutta niitä voidaan myös poimia mukaan kuvausten varrelta. (Aaltonen 2011, 261.)

Rajaaminen on kivijalka kuvaajan kuvalliseen sisältöön vaikuttavista keinoista. Rajaamisella kuvaaja pelkistää kuvastaa ulos häiritsevän sisällön, joka estää kuvan merkityksen aukeamisen katsojalle. Rajaamisella voidaan myös helposti yhdistää kaksi asiaa rajaamalla ne samaan kuvaan.

Polttoväliä voidaan käyttää rajaamisessa hyväksi niin, että merkittävä asia on kuvassa terävänä kun taas tausta voidaan jättää epätarkaksi. Terävyyden vaihtelulla voidaan myös luoda linkkejä eriasioiden välille. Esimerkiksi terävä olevan henkilön katseen luominen kohteeseen, joka katseen myötä muuttuu teräväksi, vie katsojan huomion mukaansa.

Kuvakulma on vahva ilmaisullinen keino, joka tosin on alkanut ajan kuluessa kokea tehokkuutensa vähenemistä. Erikoisemmilla kuvilla alkaa olla tilausta. *Katsoja alkaa tosin jo tottua tähän, tekniikka on muuttanut estetiikka. Muista joka tapauksessa, että hurjat ja yllättävät kuvakulmat eivät ole itseisarvo, niillä tulisi aina olla kerronnallinen funktio.* (Aaltonen 2011, 263.)

Pyrin painottamaan kuvajournalismiin tässä projektissa kuvilla, jotka tukisivat toimittajan sanoja, mutta eläisivät myös omaa tarinaansa. Reportaasin aiheena on työnkuvan muutos ja sitä kautta myös työttömyys. Kuvituksessa täytyi ottaa huomioon, ettei kehtäen yksittäistä henkilöä, eikä ihmisryhmää tulisi leimaamaan työttömäksi. Tästä



syystä kuvasin paljon ihmisiä niin, etteivät he olleet tunnistettavissa. Puolestaan Haltonin tehtailla, Kausalassa, kuvattiin ihmisiä läheltä niin, että he ovat selvästi tunnistettavissa. Puolestaan raakaleikkauksen jälkeen otetuissa kuvissa onnistuin vangitsemaan tilanteen, jossa työharjoittelussa Expertissä ollut nuori mies asentaa televisiota seinälle myytäväksi. Laajempien yleiskuvien lisäksi halusin katseita, joista näkee ihmisen oppimisen, kasvun. Tilanne oli kuvattavalle jännittävä joten lopputulos olisi voinut olla toki parempikin valmistellulla ja ennakkotutkimuksella, mutta ajan suomen raamien puitteissa tulos oli tyydyttävä.

Kuvaustyyllillisesti hain kylmiä, ulkopuolisia kuvia. Esimerkiksi Helsingissä kuvatut otot, joissa ihmiset kävelevät kadulla tai työmiehet istuskelevat laiturilla, kuvattiin tahallaan pitkän välimatkan päästä, jotta ihmisiä ei tunnistettaisi. Kuvausvaiheessa emme vielä tienneet minkälaiseen yhteyteen kuvat tulisivat lopullisessa käsikirjoituksessa. Kamera oli toiminnan ulkopuolinen seuraaja, ei aktiivinen osallistuja direct cine-män mukaisesti. Tämän koen tukevan journalistista, mahdollisimman neutraalia lähestymistapaa asialle. Kamera ei omalla toiminnallaan anna työn muutoksesta positiivista eikä negatiivista kuvaa. Halusin kuvauksella kertoa ilmiön olevan osa tulevaisuutta, joten sitä on mahdoton täysin ennustaa.

Rikoin osallistumattoman tyylin kuitenkin tietoisesti ottaessani osallistuvan kuvan, joka käytiin lihatiskin myyjän kanssa. Oliko tämä jo ylläpidetyn tyylin rikkominen hyvä ratkaisu? Toisaalta voidaan ajatella kameran tuovan selkeästi esille sen, että kyse on katsojallekin arkipäiväisestä ja tutusta asiasta.

Haltonilla kuvaamisessa oli ilona erilaisten työprosessien monimuotoisuus. Hitsaaminen, pakkaaminen, kokoaminen, leikkurien käyttö, kaikki sisälsivät erilaisia liikkeitä, jotka myös antoivat mahdollisuuksia leikkauspöydälle. Erilaiset työntekijät lisäsivät kuviin mielenkiintoa, pakkaamon nuori nainen ja vastavuoroisesti hitsaamon vanha mies. Kokemus ja innokkuus luovat vastakohtat toisilleen. Myös haastatteluissa ilmi käyvät ikärakenteen muutokset saavat tässä kohtaa konkreettista kosketuspintaa, kun kuviin tuodaan parrakas hitsaaja, joka tuntee työnsä monen vuoden kokemuksella, ja vastavuoroisesti nuoret työntekijät, jotka aloittavat yksinkertaisista vaatimattomista töistä edeten kohti vastuullisempia ja vaativampia töitä.

Kohtaus on niin fiktiossa kuin dokumentissakin kerronnallinen yksikkö. Kohtauksessa on alku, kehittäminen, käänne ja loppu, samoin kuin kokonaisuudessa teoksessa. Yleensä koh-

taus alkaa vähän todellisen tilanteen jälkeen ja loppuu ennen sen todellista loppua. (Aaltonen 2011, 245.) Kuvaajalta vaaditaan hyvää tilanteen lukukykyä, jotta hän osaa ennakoida tulevaa tapahtumaa ja näin ollen varautua kamerallaan tulevaan. Kuvaaja rakentaa tilanteen päässään kaikkine mahdollisine variaatioineen ja näin varautuu tulevaan samalla seuraten tilanteen etenemistä sekä etsimen läpi, että sen ulkopuolella. Tällaisessa tilanteessa kuvien rakentaminen sisällöltään merkitykselliseksi voi muodostua täysin itsestään niistä tekijöistä joita kameras tallentaa. Riskinä on se, että kuvaaja ei tunnista tilannetta ja lopettaa kuvaamisen, tai kääntää kameras linssin aivan toiseen kohteeseen. Kuvaajan on siis osattava hieman ennustaa tilannetta, jotta hän tunnistaa sen alun, keskikohdan ja lopun.

Kerronnallinen kokonaisuus pitäisi pystyä säilyttämään kuvatessa. Jokaisella kuvalla pitäisi olla selkeä alku ja loppu. Vaikka tapahtuman huipentuma olisi keskellä toimintaa, on hyvä tallentaa sen alkuvaihteet, ja loppuun vieni. Tämä helpottaa leikkaajan työtä, mutta lisää myös kuvallista merkitystä koska kuvaan on liitettävissä kokonainen tarina, sisältäähän se oman draamankaaren.(Aaltonen 2011, 263.)

Käsivarakuva luo kuvan toiminnasta. Mitä enemmän toimintaa kuvassa on, sitä paremmin käsivaralta kuvattu kuva toimii sen kanssa. Käsivarakuvat edustavat usein näkökulma kuvaa, kuvaaja ikään kuin toimii paikalla olijana, tilanteen todistajana. Tätä voidaan käyttää hyväksi useissa vauhdikkaissa ja jopa vaarallisissa tilanteissa. Toisaalta usein vastaava tilanne vaatii käsivaraa juurikin tilanteen arvaamattoman luonteen vuoksi. Epävakaat kuva kiinnittää heti katsojan huomion ja illuusio tilanteesta särkyä. Etenkin vakaata kohdetta kuvatessa pienet liikkeet häiritsevät. Vakaa kuva joka on otettu jalustalla antaa neutraalin tai ulkopuolisen silmin kuvatun tilanteen. (Aaltonen 2011, 264.) Kuvatessa vaikkapa raivoisaa mellakkaa sen riveistä on sopivaa kuvata käsivaralla, kun taas kuvatessa mellakkaa rauhoittavia mellakkapoliiseja heidän riveistään on sopivampaa käyttää jalustaa.

Aaltonen (2011, 264) varoittaa jalustan käytöstä, koska jalustakuvien jälkeen otetuissa käsivarakuvissa näkyy jalusta nykyisin liiankin usein. Kuvaajan toimiessa yksin on viisainta kaataa jalusta maahan pois kuvauksen tieltä. Toimittaja tai ohjaaja voi halutessaan auttaa kuvaajaa ja siirtää jalustan niin, ettei se vahingossakaan eksy kuviin.

Kuvan sisällön vastaaminen käsiteltävää aihetta on ensiarvoisen tärkeää. Liiallinen katsojan aliarviointi, jossa kuva seuraa orjallisesti spiiikkausta ja käsiteltävää aihetta,

on pidemmän päälle tylsää katsottavaa katsojalle. Toisaalta kuva, joka on vain liimattu spiikin päälle, kuvituskuvaksi on myös välteltävä vaihtoehto. Kuvaajan on sisäistettävä aihe, jota hän haluaa tallentaa ja samalla tasapainoiltava sisällöltään tylsän ja irrallisen kuvituksen välimaastossa. Kuvituksen pysyessä mielenkiintoisena ja tukemassa sisältöä juuri oikealta etäisyydeltä käsiteltävään aiheeseen nähden, voidaan sanoa kuvaajan onnistuneen kuvajournalistisella tasolla.

Dramaturgian kannalta olennaista otoksessa on se, että mitä rajauksen keinoin kuvassa näytetään, mutta aivan yhtä tärkeää on se mitä jätetään näyttämättä. Näyttämättä jättäminen voi olla aivan yhtä tehokas keino. (Bacon 2000, 145.) Tämä keino on yleinen fiktiivissä elokuvissa, mutta sen käyttäminen dokumentaarisessa filmissä ei myöskään ole mahdottomuus. Ihmisen kädet muodostavat symbolin ihmisen kyvyille tehdä työtä. Työskentelevien käsien näyttäminen ei vaadi seurakseen kuvaa koko ihmisestä työskentelemässä. Tieto työskentelystä on jo annettu katsojalle.

Dokumentit, reportaasit ja muut faktapohjaiset ohjelmat käyttävät juonen rakentamisessa monia draamasta tuttuja keinoja. Tämän takia on kuvaajan hyvä tuntea muutamia draaman elementtejä jotta kuvallisella kerronnalla voidaan paremmin pelata yhteen kerrotun juonen kanssa.

Kausaliteetin käyttö niin draaman kuin dokumentinkin tarinan kuljettamisessa on arkipäivää. Asia johtaa toiseen, toinen asia kolmanteen. Katsoja muodostaa näiden asioiden välille ajatusketjun ja hakee sille vertausta omasta elämästä tai jo tuntemastaan viitekehksestä. (Bacon 2000, 150.)

Esimerkiksi dokumentissa, joka käsittelee yhteiskunnallisessa asiassa ilmenevää vääryyttä tai virheettä, voidaan ajatella tämän kausaliteettisen ketjun rikkoutuvan. Tätä kutsutaan peripeteiaksi. Hiltunen (1999, 46) käsittelee peripeteia juonen äkillisenä käänteinä. Toiminta muuttuu vastakkaiseksi, ja tämä aiheuttaa katsojassa suuren tunnelatauksen.

Tarinassa annetaan katsojalle ajatusta sisällöstä sen verran, että hän ymmärtää sen viitekehksen ja hänelle syntyy jo oletus lopun tapahtumista. Sitten katsojalle annetaan tieto, että jokin asia on mennyt väärin ja näin oletettuun lopputulokseen ei päästä. Katsojan oletama hyvä onkin muuttunut pahaksi. Katsoja joutuu käymään sisäisen taistelun siitä, miten asiaan suhtautuu. Tämä voi dokumentissa olla vaikkapa että julkisia

rahoja on siirretty yksityiseen käyttöön, taloja rakennettu tahallaan huonosti, luontoa saastutettu tai tehty jotain, mikä herättää katsojassa kiihkon ja sitä kautta mielenkiinnon.

Kun katsoja on saatu sisään ajatukseen pelosta tai säälistä, tragedian sääntöjen mukaan hänet vapautetaan tästä jännityksestä mielihyvän antamisella eli katharsiksella. Draaman oikeanlainen rakentaminen muodostuu siis säälistä, pelosta ja katharsiksista (Hiltunen 1999, 42.) Katharsista tehostaa se, että katsoja tietää että väärä on voitettu ja moraalinen oikeus on voittanut.

Dokumentin kuvaajan kannalta nämä draaman elementit on hyvä tiedostaa jo mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Usein tämä ei ole mahdollista, koska tutkivan journalistisen prosessin myötä käsiteltävästä asiasta paljastuu usein täysin uusia puolia ja koko kuvausprosessi voi saada uuden suunnan. Tässä kohdassa kuvaaja on jo hylännyt aikaisemman käsikirjoituksen. Hän korkeintaan voi miettiä jo kuvatun materiaalin yhteen liittämistä uuden aiheen kanssa. Varokeinona hän voi myös turvautua haalimaan kasaan mahdollisimman paljon materiaalia ja toivoa että leikkauspöydällä niistä saadaan työstetyksi ehjä kokonaisuus. Peripeteian kuvaamiseksi voi myös käyttää hyväksi toimittajan reaktiota. Hämmäntynyt toimittaja välittää autenttisella reaktiollaan tehokkaasti tietoa katsojalle. Tämä on tuttu ilmiö esimerkiksi amerikkalaisista Michael Mooren dokumenteista.

Kuvaajan on syytä pitää muuttuvissakin elementeissä yllä aiheen vaatimaa tyyliä, ettei näkökulma muutu niin rajusti, että lopputulos olisi enemmän huumoria kuin vakavaa asiaa. Kari Pirilä ja Erkki Kivi (2010, 50) käsittelevät tyyliä näin: *Tyylin kohdalla pätee yksi ehdoton vaatimus. Katsojalle on heti teoksen alussa annettava selvät tyylin ja käsittelytavan avaimet, Vastaanottajaa ei saa jättää epätietoiseen tilaan. Hänelle on tärkeää tiedostaa miten hän asennoituu näkemäänsä ja kuulemaansa. Pitäisikö nauraa vai itkeä? Pahimmillaan väärä tyyli aiheuttaa torjunnan ja suoranaisen vastenmielisyyden koko teosta kohtaan. Vakavaksi tarkoitettu teos alkaa huvittaa tai hauskaksi tarkoitettu herättää myötähäpeää tekijöiden puolesta.*

Yleensä nämä edellä mainitut tyyliseikat tulevat tutuiksi tutustuesssa lähettäjäformaattiin. Esimerkiksi tiedeohjelma, joka käsittelee monimutkaisia tieteellisiä aiheita tavoilla, jotka ovat ymmärrettävissä jokaiselle. Kun tuodaan monimutkaiset fysiikan ilmiöt jokapäiväiseen elämään, voidaan myös kuvauksessa kokeilla leikillisempää otetta.

Erikoiset kuvakulmat ja muut kuvauksen keinot voivat tehostaa käsiteltävää aihetta, mutta kuitenkin olisi muistettava, että kuvaus ei saa häiritä liikaa ettei se vie tehoa toimittajan sisällöltä.

## 5 LOPPUTULOS

Kuvaajan työlle journalistisessa tv-työssä ei ole annettu julkisesti juurikaan arvostusta. Houston (1999) on koonnut haastatteluja, joissa tv-kuvaajat itse kertovat työstään. He itsekään eivät tunnu osaavan kiteyttää työtään parilla sanalla. Uutiskuvaajan työ on jäänyt vähäiselle huomiolle tutkimusten osalta ja siksi myös kuvajournalismi on monille ajatuksena vielä kovin vieras. Modernissa kulttuurissa, jossa ihminen kuluttaa tahtomattaan mediaa useista erilaista lähteistä jopa useita tunteja päivässä, ei kuvajournalismin merkitystä tulisi aliarvioida. Medialukutaidon voimistuessa myös journalistisen kuvallisen ilmaisun saralla voidaan ottaa voimakkaampia ja rohkeampia askeleita.

Yhtenäisen kerronnallisen työn jäsentäminen ja rakentaminen alati muuttuvissa tilanteissa vaikutti alusta lähtien olevan kuin massa, joka muotoutuu yhä uudestaan ja uudestaan sitä mukaa mitä edemmäs reportaasin kuvauksissa edettiin. Kuvaajana ja ihmisenä minulla on tarve ja halu pidellä lankoja omissa käsissä ja pystyä kontrolloimaan tilannetta ympärillä, jos haluan toimia siinä. Tilanteen lyödessä kuitenkin yllättävyydellään vastaan ei ole kuin kaksi vaihtoehtoa: perääntyä tai yrittää kaikkensa epäonnistumisenkin uhalla.

Kuvaajan selviytyessä työstään ja oppiessaan toimittajan asettaman viitekehyksen ja teeman sisällölle ollaan jo teoriassa turvallisilla vesillä. Visuaalisen ilmeen kokonaisuuden rakentaminen kuvaustilanteessa vaatii kuvaajalta kykyä hahmottaa todellisuus, johon hän sitten ympärillä olevasta todellisuudesta poimii tapahtumia, jotka hän näkee toimiviksi osiksi ehjän kokonaisuuden kannalta.

Reportaasin työstössä koin suurimmaksi haasteeksi poimia teemaan sopivaa sisältöä ympäröivästä maailmasta. Koin, että silmäni oli harjaantunut poimimaan sopivaa sisältä vasta kuvausten loppupuolella. Tämä tunne korostuu nimenomaan lopullista tuotetta katsoessa. Ensimmäisten kuvausten aikana, reportaasin käsikirjoituksen ollessa vielä keskeneräinen tunsin, että oli vaikeampi etsiä kuvauskohteita koska lopullinen näkökulma oli vielä muotoutumassa.

Kuvallisen ilmaisun pääteemana on tukea käsiteltävä aihetta ja tuoda sille visuaalinen ilme, näkökulma ja pitää mielenkiintoa yllä. Omassa työssäni olin tyytyväinen kuvaajan ja toimittajan yhteistyöhön. Kuvaajana minulla oli koko ajan vahva kuva siitä, mitä tarvitsen kuvaan. Saatoin luottaa toimittajan antamaan ohjeistukseen siitä, mitä hän tulisi käsittelemään.

Mielestäni kuvistani puuttuu usein luovempi ote käsiteltävään asiaan. Haluaisin kehittää kuviini rohkeampia sisällöllisiä asetelmia tukemaan ohjelmassa käsiteltävää asiaa. Koen, että tähän ainut tie on vain kokemuksen tuoma varmuus ja sitä kautta harjaantuneempi silmä. Kuten mainitsin, on kuvaajalle ensiarvoisen tärkeää pystyä irtautumaan kameran etsimestä ja ennustamaan ympäröivää maailmaa ja sen tapahtumia. Koen olevani vielä liian hidas reagoimaan ympäristön pieniin ärsykkeisiin, joiden kautta saisin luovan ajatuksen ympäristön tapahtumista ja joita mahdollisesti pystyisi käyttämään hyväksi kuvissa.

Huomasin ihmisten tuntevan olonsa epämiellyttävyydestä, kun heitä kuvattiin ilman heidän vilpitöntä innostustaan asiaa kohtaan. Tämä näkyi esimerkiksi Haltonin tehtailla, jossa esimies käski olemaan kameran edessä. Hyvä kuvaaja pystyisi myös tällaisessa tilanteessa kaivamaan kuvattavasta henkilöstä esille edes jonkinlaisen positiivisen puolen.

Mielestäni kuva vanhasta hitsaajasta työstämässä ilmastointilaitteen kehikkoa työhönsä keskittyneenä on kuitenkin hyvin onnistunut. Sain kuvaajana tallennettua miehen kyynisen olan yli luodun katseen kameraan, minkä jälkeen mies jatkaa tottuneeseen tyyliin töitensä. Kuvakulma olisi voinut olla parempi, jotta itse hitsaaminen olisi näkynyt enemmän kuvissa. Nyt kuviin jäivät enemmän kädet. Kuvat sopivat hyvin Lasse Männistön haastatteluun, joka kuullaan näiden kuvien taustalla.

Kuvaajan on käytävä läpi ennen kuvauksia käsiteltävän aiheen itselleen selvittäminen ja mikä on työn näkökulma. Toimittajan olisi tiedettävä nämä asiat mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, mutta kuvaajan on aina muistettava että hän on työhevonen ja mahdolliset muutokset tulevat toimittajan kautta. Näihin muutoksiin on kuvaajan mahdollisimman hyvin pystyttävä mukautumaan.

Lähetäjäformaatti tai lähettäjäkanava sanelee ohjelman yleisen tyylin, joten kuvaajan on syytä olla tietoinen siitä, mitä ollaan tekemässä ja ennen kaikkea mihin ollaan te-

kemässä. Materiaalin tulee sopia yhteen muun, mahdollisesti samassa lähetyksessä esitettävän sisällön kanssa.

Kuvaajan luomaa kuvaussuunnitelmaa voi tarkastuttaa toimittajalla koko prosessiin ajan. Kuvaaja kertoo, mitä hän on ajatellut kuvata ja miten se sopii toimittajan näkemykseen aiheesta. Kuvien täytyisi tukea käsiteltävää aihetta, mutta ne eivät saa viedä huomiota koko jutulta. Reportaasin tyylillinen lähtökohta on kuitenkin se, että lopputulos on toimittajan näköinen.

Lähdettäessä kuvaamaan on kuvaajan muistettava, että ollaan tekemässä faktapohjaista ohjelmaa. Todellisuus on tallennettava mahdollisimman tarkasti. Uusintaotoille voi olla tilaa, mutta varsinaiseen lavastettuun tilaan, kuten draamassa on totuttu, ei ole yleensä mahdollisuutta. Usein sitä, mitä on lähdetty hakemaan kuvattavaksi, ei välttämättä saada kuvattua. Vahvalla ennakkotutkimuksella ja ennakkokuvauksilla voidaan varmistua lokaatioista, mutta tapahtumia ei koskaan pysty aukottomasti ennustamaan.

Kuvaajan täytyy pitää jatkuvasti silmät auki ja pystyä ennustamaan tulevaa, että hän pystyy valmistamaan itsensä, ja kameransa kuvaukseen huomattavasti jotain kiinnostavaa. Havainnointi ja tilanteiden uusiutumisen huomiointi ovat kullan arvoisia taitoja. Kuvaajan on uskaltauduttava irrottautua kameran etsimestä.

Haastatteluissa ja ihmisten kuvaamisessa on pidettävä mielessä hienotunteisuus. Kun kuvattava tuntee olonsa turvalliseksi hänestä luultavasti saa enemmän tunnetta irti kuin ihmisestä, joka tuntee olonsa pelokkaaksi tai vihaiseksi ja näin ollen peittää tunteensa ja kovettaa itsensä. Kuvaus tehdään kuvattavan tahtiin ja mahdolliset häiriötekijät pyritään minimoimaan.

Kuvaajan suodattaessa silmiensä ja etsimen kautta talteen tapahtumia, jotka sopivat teoksen sisältöön, tukee hän sen retorista vankkuutta ja lisää mielenkiintoa. Kuvaajan on pyrittävä näkemään kuvia kuvien sisältä. Katsoessa näkymää satamasta ei pidä keskittyä vain ainoastaan itse samanaan vaan kaikkeen mitä se kertoo. Tästä näkymästä hän voi poimia esille vaikkapa laiskottelevat työmiehet, kirkontornin kellon tai laivan poistamassa pilssivesiään.

Jokainen kuva sinänsä jo kertoo tarinan. Kuvaajan vain täytyy huomata ne ja osata ymmärtää niiden sisältämä sanoma. Reportaasin kuvaus on kuin kalastaminen, koska ei voi tietää mitä tulee saamaan, vai saako mitään.



## LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisena kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide, elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Barnouw, E. 1974. Documentary. A history of the non-fiction film. New York: Oxford University Press.

Bellis, M. 2013a. History of Photography and the Camera. Saatavissa: <http://inventors.about.com/od/pstartinventions/a/stilphotography.htm> [viitattu 19.9.2013]

Bellis, M. 2013b. The History of the Motion Picture. Saatavissa: <http://inventors.about.com/library/inventors/blmotionpictures.htm> [viitattu 19.9.2013]

Block, B. 2001. The visual story. Seeing the structure of film, tv, and new media. Oxford: Focal press.

Houston, B. What is a TV News Photographer?, KUSA's NPPA Station of the Year party in 1999. Saatavissa: [http://www.youtube.com/watch?v=oy0\\_5CEinwk](http://www.youtube.com/watch?v=oy0_5CEinwk) [viitattu 20.10.2013]

Collins, R. A Brief History of Photography and Photojournalism Saatavissa:  
<http://www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html> [viitattu 12.9.2013]

Hiltunen, A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia. Helsinki. Gaudeamus.

Horgan S.H. 1914. Progress made in illustrating. The Fourth Estate. Saatavissa:  
<http://strippersguide.blogspot.fi/2005/12/capsule-history-of-newspaper.html> [viitattu 19.9.2013]

Korvenoja, P. 2004. TV-kameratyön perusteet. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Nikkinen, A. & Vacklin, A. 2012. Television runousoppia. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos, Elävä kuva – elävä ääni. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos, Elävä kuva – elävä ääni. Helsinki: Like.

Rabiger, M. 2009. Directing the documentary. Oxford: Focal Press.

Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia. Helsinki: Like.

The Age of Journalism Saatavissa:  
<http://www.aboutenglish.it/englishpress/journalismage.htm> [viitattu 24.10.2013]

Visuri, O. 1966. Tv-ohjelma ja sen tekeminen. Porvoo: WSOY.

Ward, P. 2003. Picture composition for films and television, second edition. Oxford: Focal Press.

Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen Elokuvasäätiön dokumenttipäiville. Saatavissa:  
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp) [viitattu 18.9.2013]

Eduskuntatalon visual component control.

SPACE - Syvä, käytävät, alakulmat

LINE - vertikaali ja horisontaali

SHAPE - neliöt, suorakolmiot, arkkitehtuurista, tauluista

COLOR - luonnollinen, kylmä, vaalean ruskea, kivi, kulta

TONE - keskisävy, valon sävyjen leikkiä ikkunan läpi jos sää sallii

MOVEMENT - Vähäistä, jos kyllä niin tasaista

RHYTHM - rauhallista, arvokas tunnelma

Pyry Ojalan haastattelu:

Miten valmistelet kuvaajan ennen kuvauksia?

- Kerron millaisesta haastateltavasta on kysymys ja millaista asiasisältö tulee suurin piirtein olemaan. Pysin kertomaan jotain myös kuvauspaikasta, jollei sitä ole suunniteltu yhdessä kuvaajan kanssa. Mahdollisista "ständeistä" tai ennakkoon suunnitellusta "draaman kaaresta" mainitsen myös.

Mitä asioita toimittajana haluat tietää reportaasin kuvallisesta puolesta ennen kuvauksia?

- Uutistyyppisessä haastattelutilanteessa tämä ei ole niin kriittistä. Kuvituskuvaa voisi mahdollisesti ideoida yhdessä, mikäli kuvaaja ottaa tämän itse kontolleen niin siitä on syytä keskustella, jotta kuvitus vastaisi myös toimittajan näkemystä ja jutun keskeisimmästä annista ollaan yhtä mieltä.

Mitä elementtejä koet tärkeiksi toimittajan ja kuvaajan yhteistyölle?

- Arkitasolla ihan sen, että kumpikin hoitaa oman tonttinsa. Näin kumpikin voi keskittyä ydinosaamiseensa ja välttään sekavilta tilanteilta. Toimittaja ei siis puutu liikaa kuvaukseen ja toisin päin. Aikataulullinen täsmällisyys ja muut itsestäänselvyudet kuuluvat tietysti tähän. Ja kommunikaation pitää olla kunnossa.

Jos vertaillaan toimittajaa jolla on työparina kuvaaja jonka kanssa historiaa ja kuvaaja jonka kanssa ei historiaa, näetkö jotain merkittäviä eroja?

- Kommunikaatio on toki tällaisessa helpompaa. Aikaa ei myöskään kulu ns. muodollisuuksiin. Toimittaja tietää myös millaisia kuvallisia ratkaisuja kuvaajalta odottaa, joten hänen on helpompi tuoda esille ideoitaan. Esimerkki: "Voisimme käyttää samantyyppistä kuvitusta kuin jutussa X..." tai "Tällä kertaa tämä asia voitaisiin kuvata perspektiivistä X, verrattuna tapaukseen Y..."

Minkälainen on ihanne kuvaaja toimittajan mielestä?

- Aktiivinen osapuoli kuvaustilannetta suunnitellessa ja juttua koostaessa, kuvaustilanteessa napakka ja oleellisuuksiin keskittyvä, toimii taustalla. Ottaa mahdolliset vastoinkäymiset huumorilla jne.