



KUVAKERRONNAN PILOMERKITYKSET

Symboliikka ja metafora elokuvaajan työssä

Henri Marttila

Mikko Syrjänen

OPINNÄYTETYÖ
Huhtikuu 2019

Media-alan koulutus
Kuvaus ja kuvavalo

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan koulutus
Kuvaus ja kuvavalo

MARTTILA, HENRI & SYRJÄNEN, MIKKO:
Kuvakerronnan piilomerkitykset
Symboliikka ja metafora elokuvaajan työssä

Opinnäytetyö 81 sivua, joista liitteitä 0 sivua
Huhtikuu 2019

Tätä kirjallista opinnäytetyötä lähdettiin tekemään sen toteamuksen pohjalta, että elokuvien ja eritoten kuvaajan ammatinkuvaa puhtaasti taiteellisista lähtökohdista tutkivia töitä on koulussamme kirjoitettu vähän.

Elokuvan visuaalisen kerronnan ja sen luomiseen vaikuttavien vaiheiden tarkastelu piilomerkitysten ja symboliikan kautta on aihe, josta ei helpolla löydy koherentisti tiivistettyjä ja kattavia lähdeaineita, varsinkaan suomeksi. Aiheen rajautumiseen tämän taiteellisen perspektiivin alle vaikuttivat vahvasti myös kaksi kirjoittajien yhdessä työstämää lyhytelokuvaa, joissa taiteellinen ja pintaa syvemmälle sukeltava pohdinta vahvan, emotionaalisesti rikkaan ja eheän kokonaisuuden saavuttamiseksi olivat tärkeä osa työprosessia.

Selvittävän työn pohjalla oli alan kirjallisuutta, verkkoteoksia, sekä esimerkkejä elokuvista, joita käsiteltiin reflektoiden kahden lyhytelokuvahankkeen kautta.

Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää erilaiset kuvan sisällä olevat ja vaikuttavat peruselementit, joiden avulla alalle suuntaava tai alalla jo toimiva voi kehittää omaa osaamistaan kuvallisen tarinankerronnan osalta. Tarkoituksena oli tehdä opinnäytetyö, jonka avulla voi laajentaa omaa ajatusmaailmaansa kuvadramaturgisesti ja työ, joka toimisi apuna mietittäessä kuvan sisäisiä, tarinaa tukevia elementtejä.

Lopputuloksena oli opinnäytetyö, joka tuo esiin erilaisia kuvakerronnan yksityiskohtia, sekä selittää niiden merkityksen ja sisältää käytännön esimerkkejä. Lisäksi opinnäytetyö käsittelee kuvaajan yhteistyötä muun työryhmän kanssa, sekä hänen taiteellista vastuutaan.

Asiasanat: symboliikka, metafora, kuvakerronta, kuvaaja, elokuvaaja

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media and Arts
Cinematography

MARTTILA, HENRI & SYRJÄNEN, MIKKO:
Subtext in Visual Storytelling
Symbolism and Metaphor in the Work of the Cinematographer

Bachelor's thesis 81 pages, appendices 0 pages
April 2019

This thesis was based on a fact that there is little to none information written about the cinematographer's line of work from the artistic point of view.

How to create strong visual storytelling and how it is supported with visual subtext and symbolism is a topic that you can't easily find concentrated coherent source material about, especially in Finnish. How the topic was narrowed under this more artistic perspective had an influence from the previous movie projects done by the two authors. In both projects the deeper meaning and philosophy of the image was an essential part of the creation process.

The work is based on the literature, online content and on reference movies which are reflected by the authors through their previous work done on student films.

The aim of the thesis was to find the different and essential elements inside the frame that can help the people on the movie industry. The goal was to make a thesis that one can use to expand the understanding of the smallest elements and details influencing the picture dramaturgically. Purpose of the work was to make a thesis that supports and inspires filmmakers to create more meaningful films.

As a result, the thesis explains the finer details and meanings behind the visual storytelling created by a cinematographer, and it contains also practical examples of these topics. Also, the thesis includes basic principles of cinematographer's co-operation with the rest of the production team and it explains cinematographer's artistic responsibilities.

Key words: symbolism, metaphor, visual storytelling, cinematographer

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	8
2	ELOKUVAN MAAILMA JA MUOTO	10
2.1	Visuaalisen maailman luominen	10
2.2	Ohjaajan elokuva.....	12
2.3	Kuvaajan taiteellinen vastuu.....	14
2.4	Kuvaajan ja valaisijan yhteistyö	17
3	SYMBOLIIKKA JA ASSOSIOINTI.....	19
3.1	Symboliikka, metafora	19
3.2	Visuaalinen subteksti.....	20
3.3	Väriassosiaatio	21
4	KUVAUKSEN TYÖKALUT	23
4.1	Syvyys kuvassa ja tarinassa	23
4.2	Rajaus	27
4.3	Perspektiivi ja kuvakulma, subjektiivisesta objektiiviseen	30
4.4	Polttoväli	34
4.5	Liike	36
4.6	Kuvasuhde	44
5	VALOLLA VAIKUTTAMINEN.....	45
5.1	Valon merkitys	45
5.2	Valo ja varjo	46
5.3	Luonne ja tekstuuri.....	49
5.4	Muoto ja motiivi.....	51
5.5	Valolla rajaaminen ja syvyysvaikutelma	54
6	VÄRIEN MERKITYS.....	57
6.1	Värien käyttö kuvakerronnassa.....	57
6.2	Värisymbolit.....	60
6.3	Musta, valkoinen ja harmaa.....	61
6.4	Sininen	63
6.5	Violetti	64
6.6	Vihreä	64
6.7	Keltainen.....	65
6.8	Oranssi.....	66
6.9	Punainen.....	66
6.10	Elokuvan värimaailma.....	67
7	POHDINTA	71
	LÄHTEET	74

ERITYISSANASTO

Adaptaatio	Sovitus
Antagonisti	Tarinassa sankarin tai protagonistin päävastustaja, konna
Aparaatti	Koje, laite, härveli
Assosiatiivinen	Mielleyhtymiin perustuva
Atmosfääri	Ilmakehä, mutta kielikuvana ilmapiiri ja tunnelma
Camera obscura	Hämärä huone, nykyaikaisten valokuvauskoneiden edeltäjä, jossa huoneen seinään tai laatikon sivuun tehdyn reiän kautta heijastuu takaseinälle ylösalaisin himmeä kuva kohteesta
Chiaroscuro	Valon ja varjon vaihtelu, esille tuonti valolla tai varjolla
Dialogi	Vuoropuhelu, keskustelu
Draama	Teatterissa tai elokuvassa esitettäväksi tarkoitettu kirjallisuuden lasi
Dramaturgia	Aineiston, yleensä tekstin muuttamista tai järjestämistä draamaksi tai esitykseksi
Dynaaminen	Voimallinen, liikevoimainen
Dystopia	Kauhukuva tulevaisuuden yhteiskunnasta, ihanneyhteiskunnan vastakohta
Emootio	Tunne
Estetiikka	Joukko periaatteita, jotka määrittelevät jonkin tietyn asian kauneutta koskevat arvot
Eteerinen	Ilmava, hauras, aineeton
Euforia	Kaikki muut tunteet ohittava hyvänolon tunne
Fallos	Miehen sukupuolielintä erektiossa kuvaava, mieskuntoa ja miehisyyttä ilmentävä merkki tai muu symboli
Fasilitaattori	Ryhmäprosessien suunnittelija ja toteuttaja
Fiktiivinen	Mielikuvituksen tuottama, kuvitteellinen
Fresco	Seinämaalaus eli muraali
Hierarkia	Arvojärjestys
Horror vacui	Tyhjyyden pelko
Illuusio	Havaintoharha

Immersio	Uppoutuminen, kokemukseen syventyminen
Improvisointi	Esityksen luomista esittämishetkellä
Impressionismi	Taidesuuntaus, jossa on ideana vangita vaikutelma tietystä hetkestä jättäen sommittelun ja yksityiskohdat toisarvoisiksi
Inklusiivinen	Sisältyvä, sisällyttävä
Intensiteetti	Voimakkuus
Kineettinen	Liikettä koskeva, liikkeellinen
Konnotaatio	Sivumerkitys, miellelyhtymä
Kompositio	Sommittelu, kokonaisuuden muodostaminen
Kvintessenssi	Joissain todellisuuskäsityksissä tai teorioissa kaikkialla olevaksi oletettu perusaine, asian olennaisin sisältö tai ydin
Linssi	Lasista tai muusta läpinäkyvästä materiaalista tehty, usein kaarevapintainen optinen kappale
Metafora	Kielikuva, miellelyhtymä jostakin asiasta toiseen asiaan
Metodi	Menetelmä, keino saavuttaa tavoiteltu päämäärä
Mise-en-scène	Kuvan esillepano, näyttämöllepano
Mykiö	Silmän värikalvon ja lasiaisen etupinnan välissä sijaitseva kaksoiskupera linssi, jonka tehtävänä on taittaa silmään tuleva valo ja kohdistaa se silmän perälle keskikuoppaan tarkan kuvan saamiseksi
Narratiivi	Kertomus, kertova esitys
Objektiivinen	Kameralle kuvan tuottava linssijärjestelmä
Orgaaninen	Elimellinen, elollinen, eloperäinen, luonnosta peräisin oleva
Panoroida	Kääntää kameraa sivusuuntaan
Parametrit	Kameralle tai ohjelmalle annetut tiedot
Penumbra	Tila valon ja varjon välillä johon valoa pääsee vain osittain
Perspectiva artificialis	Yksisilmäinen perspektiivi
Perspektiivi	Kolmiulotteinen näkövaikutelma esineiden sijainnista ja etäisyydestä, sekä sen vaikutelman luomista kuvataiteessa eri keinoin

Polttoväli	Optisen järjestelmän polttoväli on mitta sille, miten paljon se kokoaa tai hajottaa valoa. Systeemin optinen taittokyky on sitä suurempi mitä pienempi on sen polttoväli
Potretti	Muotokuva
Prameileva	Pöyhkeilevä, rehentelevä, korea
Projekti	Hanke
Protagonisti	Tarinan päähenkilö
Psykofysiologinen	Fysiologisten signaalien vaikutus psyykkeessä, tai toisinpäin
Psykoottinen	Harha-aistimuksia kokeva tai harhaluuloinen
Referenssi	Viite, viittaus
Reflektio	Asian pohdiskelu ja jäsentäminen
Representaatio	Kuvantaminen
Sankari	Hahmo, joka tekee huomattavia urotoita, edustaa positiivisia arvoja, voi olla myös päähenkilö
Selluloidi	Taipuisa ja notkea muovituote, josta kameran filmi on valmistettu
Semiologia	Symboliikan merkkioppi, semiotiikka
Staattinen	Muuttumaton, paikallaan oleva
Stimmung	Tunnelma, ilmapiiri
Subteksti	Alateksti, ”lukea rivien välistä”, epäsuora merkitys tai teema
Symbioosi	Yhteiselo
Symboliikka	Vertauskuva, jokin asia edustaa tai vastaa jotakin asiaa
Synergia	Yhteistyö, kahden tai useamman vaikuttavan tekijän kumuloiva yhteisvaikutus
Temaattinen	Teemaa, aihetta koskeva tai kehittävä
Valoklaffi	Virhe valotilanteen jatkuvuudessa
Visio	Unelma, näkemys

1 JOHDANTO

Syvemmän merkityksen ajattelun avulla voidaan saavuttaa muutakin kuin hengen ja sisällön tuotos minkä pinnalla näyttelijät vain suorittavat tekstin sanelemia toimintoja ja toistavat ilmeetöntä dialogia. Ilman valkokankaan tunteisiin vetoavaa kuvallista, runollista kerrontaa katsojalle jää pelkkä mekaaninen esitys, tylsä fyysinen akti, mikä ei suo katsojalle hänen kaipaamaansa elokuvan kautta saatavaa emotionaalista tyydytystä. (Eisenstein 1978, 73.) Tavoitteena on siis edesauttaa lukijaa löytämään monimerkityksellinen kuvallisen kerronnan pohjavirtaus, eli sen sielu ja auttaa siten lukijaa pääsemään sisälle siihen elokuvan sisimpään merkitykseen. Työn tarkoituksena on siis avata syvempää ajattelua kuvan sisällön merkityksestä pelkän teknisen suorittamisen ulkopuolelle.

Pyrimme selvittämään työssämme, miten erilaisilla visuaalisilla keinoilla voidaan syventää katsojan immersiota elokuvan maailmaan. Käsitlemme asiaa kuvaajan ja valaisijan näkökulmasta sekä pääasiallisesti heidän yhteistyönsä kautta. Rajaamme aiheemme työmme osalta taiteellisen puolen vaikuttamiseen ja sivuutamme hieman näiden keinojen teknistä toteuttamista. Työmme on tarkoitus syventää kuvadramaturgista ja visuaalista ajattelua.

Kirjallinen työmme pohjaa alan kirjallisuuteen, verkkoteoksiin ja esimerkkielokuviin. Oman ajattelumme pohjana on kaksi lyhytelokuvayhteistyöhankettamme. Tapahtukoon Sinun Tahtosi, joka on 1900-luvun alkuun sijoittuva draama ja Herrät Siihen Että Kuolet, joka puolestaan on dystooppiseen lähitulevaisuuteen sijoittuva arthouse. Kummassakin lyhytelokuvassa Henri Marttila toimi kuvaajana ja Mikko Syrjänen valaisijana. Peilaamme alan teosten kautta saavutettua tietoa edellä mainittujen lyhytelokuvien antamiin kokemuksiin ja havaintoihin. Tämän reflektiivisen prosessin avulla muodostamme selventävän teoksen alan opiskelijoille, jotka haluavat syventää taiteellista tietämystään kuvauksen ja valaisun kentällä.

Lisäksi opinnäytetyö pyrkii toimimaan apuna ja inspiraation lähteenä jo alalla työskenteleville. Tutkimme ilmaisullisen vaikuttamisen keinoja kuvan ja valon kentällä, etenkin subliminaalisesti, eli ilman katsojan suoraa tiedostamista. Pohdimme minkälaisilla työkaluilla ja metodeilla kuvaaja voi työryhmänsä kanssa

saavuttaa mahdollisimman tehokkaan emotioon pohjautuvan representaation käsikirjoituksesta. Opinnäytetyömme selvittää millaisista narratiivista syvätasoa koskettavista rakennusaineista mahdollisesti syntyy merkityksellinen ja taiteellisesti tyydyttävä kuvallisen kerronnan kokonaisuus fiktiivisessä lyhytelokuvassa.

Työmme rajautuu avaamaan symboliikan ja metaforien piilomerkityksiä, mutta se ei sisällä, eikä pystyisikään sisältämään kaikkea mahdollista, sillä ihmiset ajattelevat ja kokevat asioita eri tavoin ja erilaisista näkökulmista. Kirjallinen työmme rajautuu erilaisiin perusajatuksiin, joiden huomioiminen ja pohdiskelu auttaa laajentamaan sekä parantamaan lukijan kuvakerronnallista ajattelutapaa syvempien merkitysten kautta. Mitä monipuolisemmin kuvaaja osaa ajatella elokuvan kokonaisuutta pienempien palasten kautta, sitä paremmin hän osaa muokata työnsä vaativaan tehtävään. Kuvaajan työ itsessään voi pitää sisällään melkein mitä vain tai ei juurikaan mitään, sillä työnkuvaan voi kuulua kaikkea pelkästä nimestä lopputeksteissä aina koko elokuvan sisällön luomiseen asti (Almendros 1985, 3).

2 ELOKUVAN MAAILMA JA MUOTO

Tässä luvussa käsittelemme elokuvahankkeen alkuun ja luomiseen liittyviä käsitteitä ja prosesseja. Tarkennamme hankkeen päävastuita sekä työryhmän keskeistä ja vuorovaikutteista rakennetta. Lisäksi esittelemme symboliikan, vertauskuvallisen näkökulman ja sen miten luomistyö ei ole vain tarinan kuvittamista. Avaamme aihetta pääosin kuvaajan työn kautta, selvittäen hänelle tärkeimpien vuorovaikuttajien osuutta taiteellisen ja teknilliseen toteutukseen.

2.1 Visuaalisen maailman luominen

Kun lähdetään luomaan elokuvaprojektia, yksi ensisijaisista tehtävistä on luoda visuaalinen maailma tarinan hahmoille asutettavaksi. Tämä visuaalinen maailma on integraalinen osa sitä, miten katsojat kokevat tarinan; miten he ymmärtävät hahmot ja heidän motiivinsa. Suurinta osaa laadukkaista elokuvista yhdistää yksi asia: selkeä, tunnistettava ja yhtenäinen maailma, joihin niiden tarinat sijoituvat. Kaikki elementit visuaalisessa kuvakerronnassa lomittuvat toisiinsa, mutta nämä elementit nivoutuvat yhteen kuvauksessa ja valaisussa tehtävien ratkaisujen kautta. (Brown 2016, 2.)

Visuaalisessa representaatiossa kaikki on suunniteltu tukemaan tarinaa ja kiristämään sen teemoja. Kun käsikirjoitusta käännetään kuvalliseen muotoon, rakennetaan elokuvan niin kutsuttu *mis-en-scène*. Työ aloitetaan pohtimalla tarinan keskiössä vaikuttavia kysymyksiä ja sen henkilöhahmoja määritteleviä konflikteja. Nämä muodostavat elokuvan emotionaalisen selkärangan, tukipylvään, joka kannattelee teosta ja sen ylöspanoa. Mitä ja miten kamera tallentaa ei tapahdu sattumalta. (Brown 2016, 2, 26, 46-48.)

Kameran kuvalla kohdennetaan tarkoituksenmukaisesti katsojalle asiat, jotka sisältävät tarinan maailmaa tukevaa sisältöä ja elementtejä. Kuvassa näkyvillä yksityiskohdilla ja symboleilla on usein kokonaiskuvan kannalta tärkeä syvempi merkitys. (Brown 2016, 59-59.) Nähdyn asian ja tarinan teeman välille syntyvää miellelyhtymää kutsutaan visuaaliseksi metaforaksi. Aina asiat eivät kuitenkaan

ole näin ja kuva ei sisällä sen suurempaa kätkeytyä merkitystä vaan sen elementit ovat juuri sitä miltä ne näyttävät. (Brown 2016, 46.)

Symboliikalla puolestaan voidaan välittää haluttuja viestejä katsojalle ja kertoa asioita jopa ennen kuin ne ollaan elokuvassa näytetty tai sanoitettu. Värisymboliikalla voidaan vahvistaa haluttuja aistimuksia. Esimerkiksi keltainen väri edustaa muun muassa energiaa, älyä ja iloa. Keltainen väri usein mielletään suorana yhteytenä aurinkoon ja näin sillä voi olla katsojalle voimaannuttava vaikutus. (Monaco 2000, 193; Triedman 2015, 160.)

Symboli on termi asialle, joka saattaa olla tuttu tai arkinen, mutta sisältää ilmi-selvän perusmerkityksensä lisäksi erityisiä miellelyhtymällisiä sivumerkityksiä, jotka voivat ilmaista ja vihjata muun muassa jotain kätkeytyä tai salaista. Symbolit voivat esittää jotain hyvin selkeää tai vaikeasti määriteltävää. (Jung, von Franz, Henderson, Jacobi & Jaffé 1988, 20.)

Lyhytelokuvassa Tapahtukoon sinun tahtosi antagonistin vasemmalla puolen on symbolina risti. Itse antagonisti on varjossa ja hänen ääriiviivansa on piirretty kylmällä valolla korostaen epämiellyttävää tunnetta henkilöstä. Oikealla puolella on valoisa ikkuna, joka symboloi vapautta ja antagonisti seisookin näin vapauden ja katsojan välissä (kuva 1).



KUVA 1. Tapahtukoon sinun tahtosi, 2018 (ohjaus Emma-Lotta Kiuru, kuvaus Henri Marttila)

Vastakuvassa edelliselle on protagonisti, joka on yksin takakulmassa. Hänen ja antagonistin välissä on seurakunta. Protagonisti on selkä seinää vasten ja hänen takanaan on suljettu ovi. Hän on symbolisesti ja visuaalisten metaforien myötä vangittuna (kuva 2).



KUVA 2. Tapahtukoon sinun tahtosi, 2018 (ohjaus Emma-Lotta Kiuru, kuvaus Henri Marttila)

2.2 Ohjaajan elokuva

Elokuva on luonteeltaan yhteisöllinen taiteenmuoto, jossa jokainen työryhmän jäsen lisää osuutensa lopputulokseen. Kuitenkin tässä taiteellisessa projektissa työskenteleminen rakentuu ennalta määrättyjen hierarkioiden varaan. Näin ollen jokaisella luovalla yhteistyöllä tulee olla fasilitaattorinsa; mahdollistaja ja taiteellinen johtaja. Tämä on ohjaajan tehtävä. (Furu 2017.)

Ohjaajan ihmissuhdetaidot, henkilökohtaiset ominaisuudet, tausta ja kokemus vaikuttavat paljon hänen kykyynsä toimia tehtävässään. Kokeneempi ohjaaja osaa paremmin välittää oman visionsa työryhmälleen ja omaa myös vahvemman teknisten ratkaisujen ymmärryksen, kun taas kokematon ohjaaja kaipaa enemmän apua ryhmältään. Ohjaaja omalla olemuksellaan ja toiminnallaan vaikuttaa suoraan työryhmän henkeen ja tuotannon yleiseen ilmapiiriin. (Almendros 1985, 4; Malkiewicz 2012, 6.)

Kuvassa kameran takana vasemmalla, ohjaaja François Truffaut ja oikealla, kuvaaja Nestor Almendros. Mukana myös muuta työryhmää (kuva 3).



KUVA 3. *L'amour en fuite*, 1978 (Almendros 1985, 40)

Kuten Nestor Almendros kirjassaan kertoo, kuinka elokuva lopulta on ohjaajan elokuva: "It is not "our" film but "his" film." (Almendros 1985, 4.) Ohjaajan tun- tiessa epävarmuutta taiteellisissa ratkaisuissaan, kuvaaja on hänen tukena- an kaikissa tilanteissa. Oli kyse sitten eri polttovälien vaikutuksesta kuvan luontee- seen tai lavasteiden värivalinnoista ohjaajan tavoitteleman tyylin saavuttami- sessa. Kuvaaja työskentelee tässä luomistyössä ohjaajan rinnalla, mutta kui- tenkin tämän palveluksessa. Kuvaajan tärkein tehtävä onkin palvella ohjaajan näkemystä ja tätä kautta elokuvan tarinaa. (Almendros 1985, 3-4; Malkiewicz 2012, 7.)

Elokuvaaminen on paljon enemmän kuin pelkkää tekstin ja toiminnan kuvitusta. Se on sanatonta kommunikaatiota ja emotionaalista subtekstiä visuaalisessa muodossa. Elokuvan kieli muodostuu useista työkaluista, joiden harkittu käyttö luo esityksen sisältöön merkitystä ja syvyyttä. Mitkä työkalut valitaan ja miten niitä käytetään mahdollisimman tehokkaasti ohjaajan vision tukena, on se ky- symys, jota ohjaaja ja kuvaaja yhteistyössään selvittävät. (Brown 2016, 2.)

Ensimmäinen asia, jonka suhteen ohjaajan ja kuvaajan on löydettävä yhteisymmärrys, on elokuvan tyyli. Tämä ei ole mikään yksinkertainen käsite tai vähäinen tehtävä, sillä tyyli pitää sisällään laajan kirjon määriteltäviä osia elokuvan visuaalisesta kokonaisrakenteesta. Keskustelu käsikirjoituksesta ja sen ajatusmaailmallisista lähtökohdista auttaa asianomaisia selvittämään, ovatko he samalla lähtöviivalla elokuvan tarinan suhteen. Tämän ajatusten ja näkemysten vaihdon jälkeen isojen linjojen määrittely kuvallisen sisällön suhteen helpottuu. Minkälaista tunnelmaa haetaan? Millaista rajausta, valaisua ja värimaailmaa? Visuaalisesta tyylistä kommunikointi on helpointa sen omalla kielellä. Referenssielokuvien lisäksi muut kuvataiteen muodot kuten maalaukset ja valokuvat ovat tärkeä viestinnän väline, joiden avulla ohjaaja ja kuvaaja voivat löytää yhtenäisen linjan koskien elokuvan ilmettä. (Malkiewicz 2012, 4-6; Brown 2016, 329.)

Teoksen visuaalista kieltä määriteltäessä onkin oleellista löytää tapoja puhua tyylistä ja tunnelmasta pintaa syvemmillä tasolla. Oscar-palkittu elokuvaaja Emmanuel Lubezki toteaa Screen Crush -sivuston haastattelussa, että käsikirjoituksen mekaaninen kääntäminen kuvalliseksi esitykseksi on harvoin hedelmällinen lähestymistapa. Lubezkin mielestä hyvä ohjaaja ei valjasta elokuvaa vain suoraksi tekstin kuvakäännökseksi. Sen sijaan kuvaa ja sen keinoja tulisi käyttää ilmaisemaan tunnetta ja tätä kautta vahvistamaan katsojan immersiota elokuvan maailmaan. (Whitney 2016.)

2.3 Kuvaajan taiteellinen vastuu

Kuvaajalla voi olla kehittynyt oma erityinen kuvakerronnallinen tyyliinsä, mutta silti kuvaajan työ lähtee siitä, että hänen tulee ymmärtää täysin ohjaajan visio, jota hän lähtee työssään toteuttamaan. Kuvaajan ammattitaitoa on osata tulkita ohjaajaa oikein, silloinkin kun ohjaaja itse ei osaa näkemystänsä sanoittaa. Erinomainen apuväline löytyy visuaalisista esimerkeistä kuten muista taideteoksista tai ohjaajan omista edeltävistä töistä. (Almendros 1985, 4.)

Kuvaajan kanssa yhteistyössä elokuvan ilmettä luomassa toimivat lavastuksen, rekvisiitan, puvustuksen, maskeerauksen, valon ja gripin osastot. Kameraan

tallentuva visuaalinen esitys nojaa vahvasti kameran eteen asetettujen lavasteiden, irtaimiston ja pukujen luomaan muotojen, värien ja tekstuurien kokonaisuuteen. Valaisu tekee tämän kokonaisuuden näkyväksi ja tuo esiin halutun tunnelman. Ohjaajan lähimpänä työtoverina ja kuvallisten ratkaisujen pääasiallisena toimeenpanijana kuvaajan tulee olla tietoinen kaikista visuaalista sisältöä koskevista ratkaisuista. Tiivis kommunikaatio edellä mainittujen osastojen kanssa auttaa kuvaajaa parhaan mahdollisen taiteellisen lopputuloksen saavuttamisessa. (Malkiewicz 2012, 10 – 14.) Elokuvassa *The Marquise of O.* puvustaja Moidele Bickel oli suunnitellut vaatetuksessa ja verhoissa käytettäväksi puhtaan valkoisia kankaita. Kuvaaja Nestor Almendros kävi valkoisen kankaan tuomat ongelmat läpi puvustajan kanssa ja lopulta he päätyivät värjäämään verhokankaita teessä, jotta kangas sai tummemman sävyn eikä auringon valo enää polttanut verhokankaita kuvassa puhki. Samoin kuvauspaikkana olleen linnan seinät Almendros maalautti harmaaksi saavuttaakseen kuvassa paremman kontrastin ja harmonian muun lavastuksen sekä puvustuksen kanssa. (Almendros 1985, 153-156.)

Ihminen luontaisesti pyrkii kohti visuaalista harmoniaa ja niin sanottu *horror vacui*, eli tyhjyyden pelko ajaa ihmistä eteenpäin. Kuvaajan taiteelliseen vastuuseen kuuluu kyky hallita niin erilaiset kerronnalliset työkalut, kuin myös lainalaisuudet. Voidakseen poiketa säännöistä ja rikkoa normeja, kuvaajan tulee ensiksi hallita ne. Kuva voi siis sisältää edellä mainittua pelottavaa tyhjyyttä, kun sille on annettu jokin merkitys, joka tukee tarinaa ja jonka katsoja ymmärtää. (Almendros 1985, 14-15.)

Miten kuvaaja käsittelee ja ymmärtää asioita pohjautuu paljon hänen omaan elämäänsä ja henkilökohtaisiin lähtökohtiinsa. Päästäkseen yhteisymmärrykseen ohjaajan kanssa kuvaajan tulee olla sopeutumiskykyinen. Hänen tulee nähdä omien arvojensa sekä visionsa ulkopuolelle saavuttaakseen selkeän taiteellisen näkemyksen tavoitellusta lopputuloksesta. Vahva tekninen tuntemus sekä osaaminen, hyvä ongelmanratkaisukyky ja ryhmänjohtajan taidot ovat osa kuvaajalta tarvittavia taitoja. Lopulta kuitenkin luova ajattelu ja kyky hahmottaa ilmeisen ulkopuolelta ovat tärkeämpiä taitoja kuin puhdas tekninen suorittaminen ja kameran käsittelyn fyysinen akti. (Almendros 1985, 10-11; Malkiewicz 2012, 14.)

Suhteessaan kuvan ja valon suunnitteluun kuvaajan tulee varoa keskitettyä ja ahdasta ajattelumallia. Onnistuakseen yhteneväisen kuvakerronnan luomisessa hänen on nähtävä jokainen pala osana suurempaa teemallista kokonaisuutta. Jokaisella muodolla ja osalla on oltava syynsä ja merkityksensä teoksen kokonaisuudesta. Rajaus, optiikka, liike, väri ja valo ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään etsien tarinan ydintä ja tukien sitä. Kuvaajan pitääkin aina löytää perustelut kuvakielellä käytettäville ratkaisuille sisällöstä ja sen dramaturgiasta - siitä mikä on oleellista. (Malkiewicz 2012, 9-10.)

Elokuvassa keskitytään siihen mikä on teeman kannalta tärkeää, ja kaikki epäoleellinen tislautuu pois. Kuvaaja pohtii mitä näytetään, mitä ei näytetä, miten ja miksi. Kuvasommittelussa kuvaajan tärkeimmät vastualueet ovatkin valo ja rajaus. Hän jakaa kameran etsimestä aukeavan näkymän niin, että siinä esiin-tyvät muodot muuttuvat selkeiksi sekä merkityksellisiksi suhteessa pysty- ja vaakasuoriin rajoihinsa sekä sisäisiin linjoihinsa. Kuvaajan työ on erotella, korostaa ja järjestää kuvan oleelliset elementit niin, että kokonaisuus on ymmärrettävä ja harmoninen. (Almendros 1985, 12-15.)

Kuvaajan tulee miettiä niitä kuvakerronnan keinoja, joiden avulla saadaan välitettyä katsojalle haluttu mielikuva tarinasta. Hän selvittää miten kuvalla saadaan ilmaistua mahdollisimman laajasti ja ymmärrettävästi, suoran kuvallisen näyttämisen sekä kuvan subtekstin avulla tarinan sisin totuus, se mistä tarina kertoo. Kun kuvakerronnan käsitettä lähestytään syvempien ajatusten tulkintana, eikä pelkkänä asioiden esillepanona, päästään tarkastelemaan kertomuksen elementtejä ihmisen tottumusten ja sisäänrakennetun psykologian kautta. Tällöin on mahdollista rakentaa katsojan koettavaksi vahva, aidon emotionaalinen, orgaaninen elämys. Kerronnan ollessa orgaanista ja tunnepohjaan alitajuisella tasolla vetoavaa, immersio vahvistuu ja esitystä on helppo seurata. Tällainen kerronnan perustavanlaatuisen elollinen aistillisuus sitoo katsojan tarinaan, vaikka sen juoni tai teema eivät lähtökohtaisesti olisi hänestä edes mielenkiintoisia. (Eisenstein 1978, 241-242, 252-256.)

2.4 Kuvaajan ja valaisijan yhteistyö

Kirjassaan Kris Malkiewicz tulkitsee Allen Daviaun haastattelua seuraavasti: ”Kuvaajan oikea käsi on valaisija, jonka vastuulle kuuluvat valo ja sähkö. Valaisija ei suinkaan ole vain johtava tekniikko kuvauksissa, vaan tämän lisäksi hän toimii läheisessä yhteistyössä kuvaajan kanssa elokuvan ilmeen muovaamisessa.” (Malkiewicz 2012, 22.) Tekninen toteutus on suuressa roolissa kuvaajan ja valaisijan yhteistyössä, mutta suhteeseen sisältyy myös luovempi taso. Ohjaajan kanssa tekemänsä suunnittelutyön tuloksena kuvaaja on selvittänyt ja sisäistänyt tarinan syvemmät merkitykset ja emotionaalisen sisällön. Tämä on tärkeä osa työtä, joka keskittyy kirjoitetun sanan kääntämiseen visuaaliseen muotoon. Esituotannossa kuvaajan on pystyttävä suodattamaan tämä tieto elokuvasta valaisijalle selkeästi. Kun valaisija on täysin perillä tarinan teemoista ja haetuista tunnelmista, on yhteistyö yleensä luontevaa. Valaisija auttaa kuvaajaa valitsemaan, suunnittelemaan ja toteuttamaan sopivimmat valolliset ratkaisut oikeisiin tarkoitukseen. Luodessaan valotilanteita kuvaaja ja valaisija keskustelvat muun muassa kontrastista, väristä, erittelyn keinoista ja syvyydestä. (Malkiewicz 2012, 22-23; Brown 2016, 324-328.)

Espanjalainen taidemaalari Francisco Goya on kirjoittanut: ”Näen vain muotoja jotka kehittyvät, muotoja jotka vetäytyvät, massoja valossa ja varjossa.” (Malkiewicz 2012, 17.) Miten eri tyyppiset valotilanteet vaikuttavat tunteisiimme ja alitajuntaamme? Tätä kuvaajan tulee tutkia lähes jatkuvasti. Hänen pitää havainnoida valoa sekä sen muutoksia niin luonnossa kuin keinotekoisessakin ympäristössä ja tallentaa tätä tietoutta niin sanottuun valomuistiinsa. Tästä ammentaen, valon eri muotoja yhdessä tutkien ja referenssien kautta keskustelemalla kuvaaja ja valaisija etsivät oikeanlaatuista valotunnelmaa. Kokeneella valaisijalla on usein ilmaisullista näkemystä, joka auttaa kuvaajaa saavuttamaan haluamansa lopputuloksen. Vaikka valosuunnittelu on pääasiallisesti kuvaajan vastuulla, on hänellä valtaisesti sarkaa jo muilla kuvakerronnan alueilla. Valosuunnittelussa kuvaaja jakaa työtaakkaansa valaisijan kanssa ja ihanteellisessa tapauksessa oppii samalla työtoveriltaan. (Malkiewicz 2012, 17, 1, 22.)

Jordan Mintzerin haastattelussa pitkänlinjan valaisija Frans Weterings puhuu työstään kuvaaja Darius Khondjin kanssa. Hänen näkökulmastaan Darius on

ihanteellinen työpari, sillä tämän kanssa Weterings pääsee tekemään todellista yhteistyötä, eikä ole vain jalustalle nostettu sähkötekniikko. Khondjin tapa työskennellä valaisijansa kanssa on hyvin inklusiivinen ja tätä kautta Weterings kokeekin olevansa osa elokuvaa ja saa työstä myös taiteellista tyydytystä. Kolmen yhdessä tehdyn elokuvan jälkeen heidän suhteensa on kehittynyt luottamukselliseksi ja symbioottiseksi, useimmiten Khondji antaa Weteringsille vapauden valaista kohtauksen ensin miten parhaaksi näkee, jonka jälkeen hän antaa valaisijalle tarvittaessa omat ehdotuksensa (kuva 4). (Mintzer 2018, 251-252.)



KUVA 4. Darius Khondji valaisemassa The Lost City of Z -elokuvaa jalustalta käsin (kuva Aidan Monaghan, American Cinematographer, 2017)

3 SYMBOLIIKKA JA ASSOSIOINTI

Tässä luvussa laajennamme estetiikkaan vaikuttavia symbolisia, visuaalisen alatekstin ja väriassosiaation merkityksiä. Avaamme näitä käsitteitä ja selvitämme niiden teoriapohjaa. Lisäksi selvennämme värien symbolista voimaa elokuvassa kuvaesimerkkien avulla.

3.1 Symboliikka, metafora

Ihmisellä on luontainen taipumus muuntaa näkemiään asioita ja muotoja mielessään symboleiksi, antaen niille psykologisia merkityksiä. Näitä merkityksiä hän ilmaisee kulttuurissa ja kuvataiteessa. Kollektiiviseen tajuntaamme on aikojen saatossa muodostunut yleispäteviä symboleja, jotka pitävät sisällään tunnepohjaan vaikuttavaa ilmaisullista tehoa. Tällaisia ovat luonnon elementtien lisäksi muun muassa linjoihin perustuvat geometriset muodot, kuten vaikkapa suorakulma ja ympyrä. Ihmisellä onkin tapana taiteessaan muovata työstämiään materiaaleja itselleen tunnistettavaan muotoon, antaen niille inhimillistä ulottuvuutta ja tunteisiin vetoavaa merkityksellisyyttä. Kuvallistamisen kautta hän niin sanotusti etsii materian sielua ja kvintessenssiä, olennaista ydintä ja sisältöä. (Jung, von Franz, Henderson, Jacobi & Jaffé 1988, 230-235.)

Kuvasommittelun säännöt nojaavat vahvasti symmetrian lakeihin sekä värikontrastien ja muotojen harmoniseen sekä harkittuun käyttöön. Ihmisen silmä etsii kuvataiteessa alitajuisesti tasapainon tuoman tunteen luomaa merkityksellisyyttä. Elokuvaajan tulisikin sisäistää komposition sisäänrakennetut säännöt niin, ettei hän enää ajattele niitä tietoisesti ja jatkuvasti. Tällaisen ajattelun tulisi tulla hänelle luonnostaan. Automatisoituaan komposition taju virtaa luonnollisesti ja heijastuu kuvakieleen kerrontaa tehostavasti. Kirjassaan Nestor Almendros antaa muutamia esimerkkejä klassisista symbolista arvoa sisältävistä esteettisistä periaatteista sommittelun saralla; pystysuuntaiset linjat kielivät mielessämme voimaa, auktoriteettia ja arvokkuutta. Diagonaaliset, viistot linjat kuvasa antavat tunteen toiminnasta, liikkeestä, esteet voittavasta viriiliydestä. Kaartuvat tai käyrät muodot sommitelmassa säteilevät sulavuutta ja aistillisuutta.

Ympyrä ja pyöreät, kiertävää liikettä hyväksikäyttävät kompositiot ilmaisevat mieltä ylentäviä tunteita kuten euforiaa ja iloa. (Almendros 1985, 13-15.)

3.2 Visuaalinen subteksti

Visuaalisen subtekstin käsite on pohjimmiltaan semiologiaa, eli tapa käyttää merkkejä ja symboleja tilannekohtaista merkitystä sisältävän viestin välittämiseen. Symboli on ilmaisemansa merkityksen prosessin katalysaattori, sen alullepanija katsojan tietoisuudessa. Esittele esimerkiksi katsojalle kuva puusta. Hän näkee puun sen fyysisessä olomuodossaan, mutta samalla hänen aivonsa tuottavat mielleyhtymiä muihin käsitteisiin, joita puun kuva hänessä herättää, kuten luonto, ympäristö tai vaikkapa suku. Lisätään kuvaan omena ja jälleen alitajunta tuottaa uusia merkityksiä: Isaac Newton, tiede, tieto. Sitten lisätään vielä yksi tekijä kohtaukseen, naisen hahmo. Liitettynä muihin elementteihin kuvaelma kertookin nyt katsojalle Eedenin puutarhasta, Eevasta ja syntiinlankeemuksesta. Symbolit ja niiden tuottama visuaalinen merkitys toimivat siis syntaksisesti, erilaisten osien yhdistelmänä ja kontekstistaan riippuen. (Buono, 2017.)

Symboliikan tarkoituksen taiteessa ei tulisi koskaan olla itseisarvoista ja osoittelevaa. Taiteilija ei visuaalisten piilomerkitysten kautta anna vastauksia, vaan herättää katsojassa kysymyksen, joka ajaa häntä syvemmälle teoksen maailmaan. Katsoja haluaa tietää, mistä tässä kaikessa oikeasti on kyse ja hän haluaa löytää vastauksen itse. Merkitsevää ei olekaan taiteilijan aikomus, vaan katsojan tulkinta. Se, saako tekijä herätettyä katsojassa tarkoituseriensä mukaisen kysymyksen, riippuu siitä, kuinka hienosyisesti hän visuaalisia piilomerkityksiään onnistuu teokseensa upottamaan ja kuinka sulavasti ne toimivat esityksen kokonaisuudessa. (Buono 2017.)

Michelangelon ehkä kuuluisimmassa freskossa, Vatikaanissa sijaitsevan Sik-tuksen kappelin kattoholviin maalatussa Aatamin luomisessa (kuva 5), Jumalaa edustavasta mieshahmosta ja hänen ympärilleen levittäytyvän enkelien joukon sekä vaipan yhdistelmästä syntyy eräiden tulkintojen mukaan muoto, joka muistuttaa ihmisen aivojen läpileikkauskuvaa. Mitä Michelangelo halusi tällä sub-

tekstillä viestittää? Jumala loi ihmisen ja antoi tälle älyn? Jumala sijaitsee aivoissa, joten olisiko kuitenkin niin, että ihminen loi Jumalan? Michelangelo ei anna vastausta, vaan kysymyksen, joka on tulkittavissa. Tämä kysymys tekee teoksesta merkityksellisen katsojalle. Hän etsii vastausta maalauksen yksityiskohdista yhdistellen niitä suurempaan kuvaan, syventyen aina vain enemmän teokseen. Lopulta hän saapuu jonkinlaiseen tulkintaan ja luulee löytäneensä vastauksen. Tämä antaa hänelle kokemuksen täyttymyksestä. Kuitenkin kysymys säilyy, entä jos? Se saa katsojan palaamaan teoksen äärelle, jos ei muuten niin hänen ajatuksissaan ja alitajunnassaan. (Buono 2017.)



KUVA 5. Michelangelon visuaalista subtekstiä sisältävä fresko Aatamin luominen Sikstuksen kappelin katossa (Tons Of Facts, 2018)

3.3 Väriassosiaatio

Värien merkitystä on vaikea tulkita ja selittää, sillä ihmiset voivat kokea ja tuntea värejä eri tavalla. Ihmisen opitut asiat, henkilön tausta, elinympäristö ja maantieteellinen sijainti vaikuttavat vahvasti siihen, miten henkilö käsittelee ja kokee värejä. Pohjalla ovat ihmiseen vaikuttavat biologiset, alkukantaiset ja tahdosta riippumattomat tekijät, sekä primitiivinen ja vaistonvarainen toiminta. Valon määrä säätelee vuorokausirytmia ja väreinä näkyvät UV-säteet vaikuttavat ihon

kautta. Väreinä tumma sininen voidaan mieltää viileäksi yöksi ja taas kirkas keltävä lämpimäksi päiväksi. Värit voivat myös viestiä mitkä ruoat ovat syötäviä, kypsiä tai pilaantuneita. (Huttunen 2015, 35-40, 118-120; Trieman 2015, 12-14.)

Kulttuurilliset tekijät vaikuttavat vahvasti siihen, mitkä värit koetaan perinteisesti miellyttävinä ja mitkä ei. Kulttuuriperimä näkyy ympärillämme aina pienistä asioista ja esineistä isoihin rakennuksiin asti. Mitä yleisemmästä niin myös sitä vanhemmasta symboliikasta on kyse. Esimerkiksi suomalaiselle tutun punaisen mummon mökin symboliikka juontaa juurensa aina noin 1700-luvulle asti. Ihmisen sosiaalisessa ympäristössä värisymboliikka kulkee mukana isommista valtakunnallisista yhteisöistä aina muihin, pienempiin ihmisten muodostamiin ryhmiin asti. Yhteisölliset symbolit heijastuvat yksilöiden ajattelutapoihin tiettyjä värejä kohtaan. (Huttunen 2015, 41, 128-131.)

Yksilön tasolla ihminen voi yhdistää värejä tiettyyn positiiviseen tai negatiiviseen tapahtumaan hänen elämässään. Taiteellisessa työssä, värittäessään jotakin teosta, yksilön tulee muistaa katsoa ohi omien mieltymystensä ja ohittaa yksilölle itselleen epämiellyttävät värit, sekä miettiä parasta mahdollista lopputulosta teoksen tavoitteen kannalta. Värit eivät välttämättä aina tavoittele pelkkää tiettyä tunnetta, vaan väreillä voidaan myös tukea erilaisia muotoja tai ääniä. Miettimällä näitä värien syvempiä merkityksiä sekä symbolisia tasoja voidaan siis tukea tai luoda erilaisia mielle yhtymiä ja tunnetiloja. (Huttunen 2015, 42-43.)

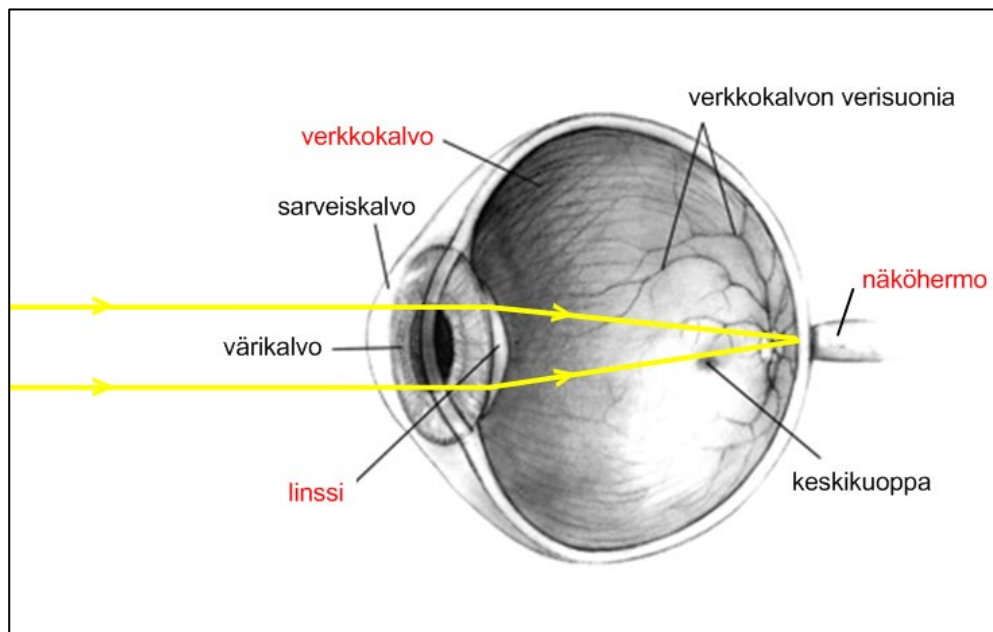
4 KUVAUKSEN TYÖKALUT

Tässä luvussa esittelemme keskeisimmät kuvaajan työkalut elokuvan kuvakerroksessa. Keskitymme niihin liittyviin ilmaisullisiin ratkaisuihin, sivuten samalla teknisiä sääntöjä, tarkentaen käsitteitä syvempien merkitysten osalta. Avaamme symboliikan, metaforan ja tematiikan läsnäoloa kuvasuunnittelussa.

4.1 Syvyys kuvassa ja tarinassa

Oli kuvan sisältö sitten luonteeltaan staattista tai liikkuvaa, edustaa se aina avaruudellista syvyyttä eli kolmiulotteisuutta kaksiulotteisella pinnalla, valkokankaalla tai kuvaruudulla. Elokuvan todellisuutta luotaessa ja syvyyttä suunniteltaessa tärkeää on erotella kuvassa toimivat elementit näkyvään ja ei näkyvään, tärkeään ja tätä korostavaan. Näyttelijöiden ja kameran aseointi, tilan kontrastit maalaava valo, liike ja optiset ratkaisut ovat kaikki olennaisia. Useat eri visuaaliset keinot yhdessä luovat vaikutelman syvyydestä ja ulottuvuudesta, jota ihmisen aivot tulkitsevat näkemänsä kautta. (Malkiewicz 2012, 17; Brown 2016, 17-20.)

Representatiivisena taiteenmuotona elokuva on yhdistellyt menneisyyden tekniikoita, sekä tätä kautta luonut uusia metodeja ja aivan omanlaisensa kielen syvyysvaikutelman ilmaisemiseksi; tärkeimpinä käsitteinään perspektiivi eli näkökulma sekä kuvakentän syvyys. Elokvakamera teknisenä välineenä juontaa juurensa camera obscuraan, pimeään huoneeseen. Valonsäteitä aukon kautta suodattavaan ja kuvaa heijastavaan laitteeseen on vain lisätty optiikkaa tarkemman ja tehokkaamman toisinnon saavuttamiseksi, mutta sen luoma todellisuuden illuusio sekä muoto ovat perustaltaan yhä sama kuin mihin jo renessanssiajan maalaustaide on ihmissilmän totuttanut, eli niin kutsuttu perspectiva artificialis, yksisilmäinen perspektiivi. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 31-33.)



KUVA 6. Ihmisen silmän rakenne (Wikimedia Commons, 2007)

Kameran optiikkaan perustavanlaatuisesti kuuluva osa ja työkalu on ihmissilmän mykiön toimintaa toisintava objektiivi, eli linssi (kuvat 6 ja 7). Objektiivin polttoväli määrittää, millä mitalla kameran sijainnista se kokoaa ja hajottaa valoa, eli kuinka laaja kuva halutusta kohteesta katsojalle piirtyy. Yleisesti ottaen noin 40-50mm polttovälin objektiivin luoma kuva vastaa lähimpänä ihmissilmän näkevää aluetta. Polttovälin siirtyessä pienempiin lukemiin kuva-ala laajenee ja suuremmilla polttoväleillä se taas supistuu. Objektiivin ja polttovälin valinta onkin yksi oleellisimpia kuvakerronnan työkaluja, sillä optiikan variaatiot vaikuttavat syvästi tunnetilaan, jolla katsoja esitystä tarkastelee. Eri polttovälien objektiivit luovat kuvaan täysin omanlaisensa tunnelman, näin tehostaen tai vähentäen merkitystä ja emotionaalista kontekstia, jota elokuvantekijä haluaa välittää. (Brown 2015, 30-31.)



KUVA 7. Kuvan muodostuminen kamerassa (Otavan Opisto, 2015)

Kameran sijoittelu suhteessa kohteeseensa ja kuva-alan laajuus ovat määritteleviä tekijöitä, puhuttaessa kuvan syvyydestä. Tämän lisäksi tärkeä syvyyssiluusiota lisäävä optinen ominaisuus on kuvan terävyys ja siihen vaikuttavat tekijät. Samalla kun objektiivin polttoväli vaikuttaa kuvan ulottuvuudelliseen laajuuteen, määrittelee se myös osaltaan kuvan syväterävyyden kapasiteetin, eli alueen, jolla kuva-ala on mahdollista tarkentaa. Polttovälin ollessa pieni, syväterävyys kasvaa, kun taas suuremmilla polttoväleillä teräväksi tarkennettavan alueen kenttä kapenee. Polttovälin lisäksi syvätarkkuuteen vaikuttaa objektiivissa silmän iiriksen tavoin toimiva aukko, himmennin, joka määrittelee, kuinka paljon valoa objektiivi päästää kamerasensorille. Mitä enemmän aukko on auki, sitä kapeampi tarkkuusalue ja päinvastoin. (Brown 2015, 31; Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 34-38.)

Kuvaustekniset ratkaisut vaikuttavat luonnollisesti aina elokuvan esteettiseen ja ilmaisulliseen tyyliin. Eri polttovälien objektiivit ja kuvan terävyys, tai sen epätarkkuus ovat tekijöitä, joita elokuvaajan tulee käyttää määrätietoisesti ja elokuvan kokonaisuutta harkiten. Jokainen visuaalinen työkalu palvelee ilmaisullisia päämääriä ja lisää kuvakerrontaan katsojaan psykologisella tasolla vaikuttavaa symbolista syvyyttä. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 34-38.)



KUVA 8. Fallos-symbolismia elokuvassa *A Room with A View*, 1985
(ohjaus James Ivory, kuvaus Tony Pierce-Roberts)

Luodessaan adaptaatiota E.M. Forsterin klassikkoromaanista *A Room with A View*, ohjaaja James Ivory koki suurimpana haasteena Forsterin omintakeisen kirjallisen kerrontatyylin kääntämisen elokuvalliseen muotoon. Yhdessä kuvaa-jansa Tony Pierce-Robertsin kanssa Ivory etsi elokuvasovitukseen tunnelmallista kuvakerronnan kieltä, joka vangitsisi tarinan tunnetilat ja piilomerkitykset, sekä tehostaisi jokaisen kohtauksen ja kuvan merkityksiä hienovaraisesti. Tätä teoksen kokonaisvaltaiseen dynamiikkaan vahvasti vaikuttavaa visuaalista viestintää tarinan teemoista Ivory ja Roberts kätkevät kameran tallentamiin väreihin, muotoihin, linjoihin ja tekstuureihin, luoden tiiviin ja runsaan esityksen. Esimerkiksi yksi Forsterin epookissaan käsittelemä tärkeä teema on tukahdutettu seksuaalisuus ja sen luoma turhautuneisuus sekä jännitteet. Ivory ja Roberts ovatkin sisällyttäneet kuviinsa fallisia symboleja, kuten elokuvassa useaan otteeseen taustalla esiintyvä kellotorni. Eräässä aikaisemmassa kohtauksessa se seisoo aseteltuna elokuvan päähenkilöiden väliin, kuvastamassa kaipuuta ja saavuttamatonta heidän suhteessaan. Elokuvan lopussa, kun rakastavaiset saavat toisensa, torni on taas hahmojen välissä, mutta mies kumartuessaan suutelemaan uutta vaimoaan peittää kellotornin, näin symbolisesti poistaen sekä henkisen että fyysisen jännitteen heidän väliltään (kuva 8). (Bellmore 2012.)

Kuva on informaatiota ja tämän informaation tulee aina olla harkitusti jäsenneltyä, jotta tarinan teemoja oleellisesti tukevat elementit nousevat esiin katsojan tietoisuudessa. Elementtien järjestely ja yhdistely toisiaan tukevaksi kokonaisuudeksi luo kohtauksiin ja tätä kautta tarinaan syvyyttä sekä voimaa. (Brown 2012. 38-39.) *A Room with A View* – elokuvassa tarinan nuori kapinallinen protagonistista Lucy kuvataan usein suhteessa vanhempiin auktoriteetteihin tunkkaisuudessa, synkissä ja vanhahtavalla sisustuksella täyteen ahdetuissa sisätiloissa, joissa luonnonvalo on kylmää, vähäistä ja suodattunutta (kuva 9). Vastakohtaisesti Lucy ja hänen tukahdutetun rakkautensa kohde, boheemi ja riehakas George, esiintyvät yhteisissä kohtauksissaan ulkoilmassa, luonnollisissa miljöissä ja runsaassa lämminsävytteisessä valossa. Näiden kahden maailman rinnastaminen kontrastiseksi kokonaisuudeksi kuvastaa elokuvassa Lucyn halua vapautua perheensä vaatimuksista ja menneisyyden traditioiden luomista paineista uuteen vapaampaan maailmaan, johon hän tuntee kuuluvansa. Symbolisesti ja tunnelmallisesti rikkaiden laajojen ja kokokuvien lisäksi Ivory ja Roberts ohjaavat elokuvassaan katsojan huomiota oleelliseen tarkkaan harkituilla

puoli- ja lähikuvilla, tiedostaen näiden kuvien merkityksen hahmojen sisäisen maailman kuvaamisessa suhteessa ulkoiseen. (Bellmore 2012.)



KUVA 9. Ympäristön luoma mielikuva tarinan tukena elokuvassa *A Room with a View*, 1985 (ohjaus James Ivory, kuvaus Tony Pierce-Roberts)

4.2 Rajaus

Alkujaan elokuvan kompositio kopioi teatteriesityksen näkymää, ollen staattista ja kaksiulotteista. Tekniikan ja taiteenalan kehittyessä elokuvantekijät kehittivät uusia tapoja lähestyä kohteitaan ja jakaa kuvaa tarkempiin osiin, lisäten elokuvan syvyyttä niin visuaalisella kuin ajatuksellisella tasolla. Kompositio ei vain ohjaa katsojan huomiota haluttuun, vaan sen rooli informaation, tunteen ja subtekstin välittäjänä on huomattava. (McCullagh 2018.)

Onnistuakseen kohtauksen kuvallisen komposition tulee rakenteellaan tavoittaa sama tunnetila, jonka pohjalta kokonaisuutta on alettu luomaan. Tämä tunne tarttuu katsojaan tehokkaasti, kun elokuvantekijä tarkastelee kuvaa oman emotioninsa kautta suhteessa kuvattavaan ja tarinaan. (Eisenstein 1978. 243, 249.) Ensimmäiset kysymykset kuvaa suunniteltaessa ovatkin mihin kamera sijoitellaan, mille korkeudelle suhteessa kohteeseensa, miten kuva-ala ja liike rajataan ja miten tämä vaikuttaa kohtauksen tunnesisältöön ja tuo esiin epäsuoria merkityksiä ja teemoja. (Brown 2012, 15.)

Kamera elää suhteessa kuvattaviinsa ja päinvastoin. Elokuvaaja Darius Khondjin mielestä näyttelijän tietoisuus kameran sijoittelusta, etäisyydestä ja kuva-alasta vaikuttaa hänen esiintymiseensä ja tästä johtuen näyttelijän ilmaisu saattaa synergisesti vaikuttaa tapaan, jolla elokuva kuvataan. Kameran ja kohteen välillä liikkuu näkymättömiä energioita, jotka vuorovaikutteessa kohottavat tai laskevat esityksen tehoa. Khondjin perspektiivistä myös elokuvan lavasteet tai miljöö voi olla kuin yksi näyttelijöistä, ja sitä voi kuvata yhtenä elokuvan henkilö-hahmoista. (Mintzer 2018, 157, 160, 153.)

Ruotsalaissyntyinen, elokuvan mestarinakin pidetty Ingmar Bergman on poeettisesti todennut, että oikealla tavalla toteutettu lähikuva näyttelijän kasvoista on elokuvataiteen huippu. Kasvot ja niiden maastossa tapahtuvat muutokset tai vaihtoehtoisesti liikkumaton hiljaisuus ovat hänen tulkinnassaan portti sielun kokemukseen. Yhdessä hovikuvaajiensa Gunnar Fischerin ja Sven Nykvistin kanssa Bergman onkin täyttänyt filmografiansa hienovaraisesti valaistuilla ja asetelluilla, intensiivisillä, mutta samaan aikaan herkillä potreteilla, jotka tallentavat vankkumattomalla otteella jopa kaikkein pienimmät siirtymät, liikahtukset, ajatukset ja tunteet, paljastaen samalla katsojalle jotain mahdollisesti pinnan alle kätkeytyä (kuvat 10 ja 11). (Barret 2018.)



KUVAT 10 & 11. Kompositioita kasvoista elokuvissa Talven Valoa, 1963, Neidonlähde, 1960, Syyssonaatti, 1978, sekä Kuiskauksia ja Huutoja, 1971 (BFI 2018)

Kun puhutaan näyttelijöiden suhteesta kameraan ja ympäristöönsä, yksi käytetyimmistä elokuvan tyylikeinoista on rajata hahmot traditionaalisen suora-kaidenäkömänn sisässä pienempien sisäisten muotojen sisään (kuvat 12 ja 13). Tämä niin kutsuttu *frame within a frame* – metodi on klassinen kuvakerronnan tehostamisen muoto, jota ovat tunnetusti ja huomattavasti käyttäneet vaikkapa sellaiset ohjaajat kuin Andrei Tarkovski ja Akira Kurosawa. Kiinalaisen modernin elokuvan uranuurtajan Wong Kar-Wain elokuvassa *In the Mood for Love* hallitsevaan kuvalliseen rooliin nousee elokuvan narratiivissa käytetty tapa rajata sen päähenkilöt, tukahdutetun rakkauden kanssa kamppailevat Herra Chow ja Rouva Su juuri tällä tyyllillä. Elokuvassa tätä kuvallista ratkaisua käytetään niin ekstensiivisesti ja juurikin tarinan päähenkilöiden kohdalla, että tämä tyyllinen yksityiskohta herättää väistämättä katsojan mielentilassa jonkin syvemmän tunnetilan muutoksen kuin vain esteettisesti miellyttävän asetelman nautinnon. Kar-Wain ja hänen kuvaajansa Christopher Doylen tapa asettaa protagonistinsa tiiviisti rajattuihin tiloihin tilojen sisässä lisää tunnetta hahmoista vankeina 1960-luvun Kiinan jäykässä ja konservatiivisessa sosiaalisessa ilmastossa, sekä omien kahlittujen tunteidensa orjina. Tämä muotokielellinen ratkaisu ja sen runsas viljely punoo vahvasti esiin elokuvan kantavat teemat ja kysymykset. Hahmot ovat jatkuvan tarkkailun alla, niin elinympäristönsä kuin oman itsensäkin. Tiukan raamituksen ja vähäisen dialogin määrän luoma kontrollin ja eristyneisyyden tunne yhdistettynä siihen, että tarinan tapahtumat on sijoitettu ahtaalle, usein samoihin, lähes identtisesti rajattuihin ja toistuviin tiloihin sekä kohtaamisen tilanteisiin luo runollisesti soljuvan, kehämäisen narratiivin. Tämä korostaa henkilöiden sisäisten maailmojen ja tunteiden muuttumista muuttumattomia taustoja vasten. (Puschak 2015; Brown 2016, 23.)



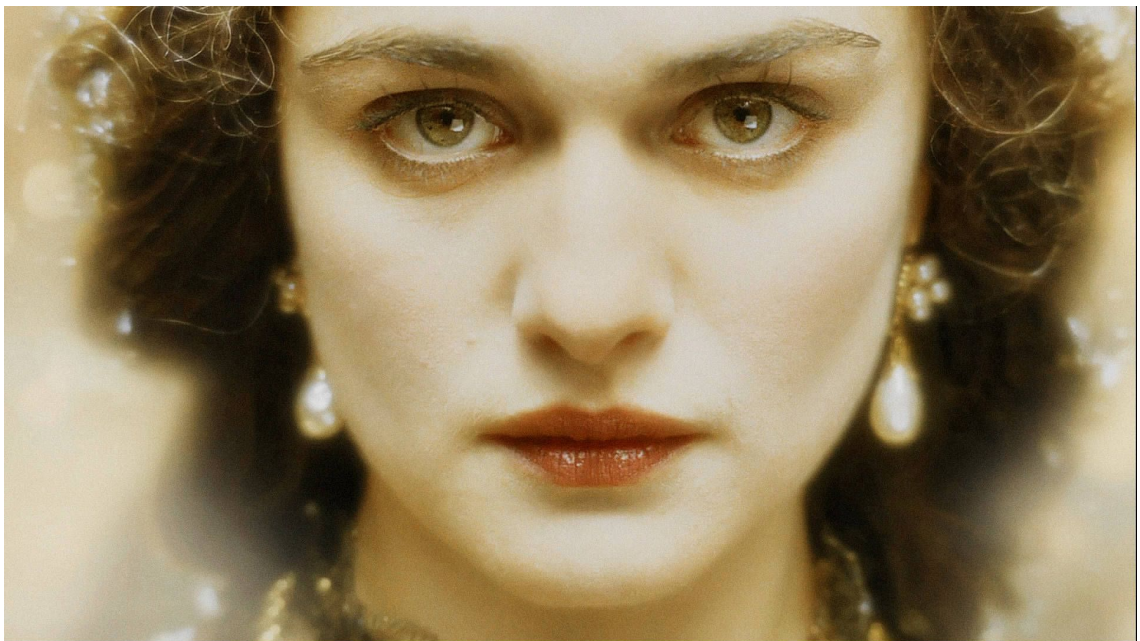
KUVAT 12 & 13. Frame within a frame – rajausta elokuvissa *In the Mood for Love*, 2000 (ohjaus Kar-Wai Wong, kuvaus Christopher Doyle) ja *Tapahtukoon sinun tahtosi*, 2018 (ohjaus Emma-Lotta Kiuru, kuvaus Henri Marttila)

4.3 Perspektiivi ja kuvakulma, subjektiivisesta objektiiviseen

Kolmiulotteisena ilmaisualustana elokuva käyttää kohteiden välisiä etäisyyksiä, katsetta ohjaavia linjoja ja näiden osaltaan vahvistamaa syvyyden illuusiota luodakseen perspektiiviä. Perspektiivin oikeanlainen käyttö ilmaisee tehokkaalla tavalla tunnetta ja teemaa. Etäisyys kahden hahmon tai objektin välillä voi silmillä nähtävän lisäksi olla sitä myös metaforisella tasolla, samoin kuin kameran

etäisyys ja kulma kohteeseensa nähden joko kohottaa tai madaltaa tämän statusta tarinassa. (McCullagh 2018.)

Ohjaaja ja käsikirjoittaja Darren Aronofsky on tunnettu moniulotteisesta, ihmis- mieleen ja tunteisiin syvätasolla vaikuttavasta sekä visuaalisesti yhteneväisestä kuvakielestään, jonka hän rakentaa mittatilauksena jokaiselle elokuvalleen yhteistyössä ystävänsä ja luottokuvaajansa Matthew Libatique'n kanssa. Aronofsky'n elokuvat kuten *Unelmien Sielunmessu* (2000), *The Fountain* (2006), *Black Swan* (2010) ja *Noah* (2014) ovat kaikki pohjimmiltaan synkkiä ihmistutkielmia, joissa henkisesti rikkinäiset henkilöhahmot kamppailevat epätoivoisesti pelkonsa, addiktioidensa ja saavuttamattomien tavoitteidensa kanssa. Tällaisissa tarinoissa on luonnollisesti tärkeää saattaa katsoja tilaan, jossa hän tuntee olevansa lähellä tapahtumia ja hahmoja. Tehostaakseen tätä samaistumisen kokemusta Aronofsky ja Libatique käyttävät usein hyvin subjektiivista kuvakerrontaa, keskikompositiota, ensimmäisen persoonan perspektiiviä (kuva 14) sekä tiiviitä seuranta- ja lähikuvia. (Vasiliauskas 2018; Perno 2017.)



KUVA 14. Subjektiivinen ensimmäisen persoonan perspektiivi elokuvassa *The Fountain*, 2006 (ohjaus Darren Aronofsky, kuvaus Matthew Libatique)

Lähikuvan tarkoitus yleensä on poistaa ympäristön häiritsevä vaikutus, jotta katsoja pystyy keskittymään vain tärkeäksi koettuun kohteeseen. Aronofsky'n ja Libatique'n tapa koostaa kokonainen kohtaus käyttäen pelkästään lähes epä-

mukavan tiukkoja kasvokuvia yhdistettynä vielä tiiviimpiin erikoislähikuviin tapahtumien elementeistä vie tämän ajatuksen astetta pidemmälle. Tällainen tapa jakaa kuvauksen kohteet yhä tiiviimpiin osiin läpäisee hahmojensa lihallisuuden ja avaa katsojalle oven henkilöiden mieleen ja siihen miten he kokevat ympärilleen rakennetun maailman. Tällainen syvälle yksityiskohtiin sukeltava subjektiivinen kuvakerronta ilmaisee psyykettä ja fysikaalisia rakennusosia, jotka vaikuttavat mielessä tapahtuviin ja todellisuutta muovaaviin muutoksiin ainutlaatuisella tavalla. (Vasiliauskas 2018.)

Yksi laajalti käytetty, katsojan subjektiivista kokemusta vahvistava kuvallinen metodi Aronofskyn elokuvissa on pitkät seurantakuvat, joissa perspektiivi on asetettu hahmojen selän taakse. Usein käsivaralta kuvatut, dokumentaarista ilmaisutyyliä imitoivat jaksot lisäävät katsojan immersiota henkilöiden kaoottiseen maailmankuvaan. Katsoja kokee olevansa sekä vastentahtoisesti perässä vedettävänä tarkkailijana päähenkilön epätoivoisella taipaleella, mutta myös tätä eteenpäin työntävänä voimana ja kannustavana myötäeläjänä. (Perno 2017; Vasiliauskas 2018.)

Elokvantekijät ohjaavat usein katsojan huomiota jakamalla kuvan kokonaisalan kolmeen pysty- ja vaakaruutuun ja sijoittamalla tarkasteltavan kohteen tai sen tärkeän osan yhteen ruudukon leikkauslinjojen yhtymäkohdista. Tämä lähestymistapa antaa kuville epäsymmetrisen ominaisuuden, joka lisää luonnollisuuden tuntua. Aronofsky käyttää paljon puhtaita kuvia ja sijoittaa hahmonsia usein symmetrisesti kuvan keskukseen, suoralle linjalle heidän tahdonsuuntiansa kanssa (kuvat 15 ja 16). Tämä korostaa hahmoja niin visuaalisella kuin ajatuksellisellakin tasolla oman kohtalonsa ja todellisuutensa luojina. Symmetrinen kompositio tuo mieleen ihmisen tekemiä muotoja ja antaa kuvauksen kohteelle ja hänen päämäärilleen, olivat ne sitten jaloja tai tuhoisia, itse tehdyn ja omalla toiminnalla aiheutetun symbolisen arvon. (McCullagh 2018; Vasiliauskas 2018.)



KUVAT 15 & 16. Symmetristä keskikompositiota elokuvissa *The Fountain*, 2006 ja *Noah*, 2014 (ohjaus Darren Aronofsky, kuvaus Matthew Libatique)

Tämä keskikomposition estetiikka on hyvin usein Aronofskyn elokuvissa liitetty myös toiseen vallan tuntua huokuvaan kuvalliseen ratkaisuun, niin sanottuun God's Eye View - perspektiiviin, jossa kamera on sijoitettu hyvin korkealle, useimmiten suoraan kohteensa yläpuolelle (kuva 17). Tämä luonteeltaan hyvin objektiivinen näkökulma siirtää vallan tarinan henkilöiltä katsojalle, antamalla hänelle tunteen kaikkivoipaisuudesta, mutta samalla asettaen katsojan kaukaisemman seuraajan rooliin, josta hänen on tarkkailtava samaistuksen kohteidensa vääjäämätöntä matkaa kohti joko onnistumista tai syvempää pimeyttä. Aronofsky muistuttaa katsojaa siitä, kuinka vallan tunne on aina lopulta illuusio

ja ihmisen kohtalo on vain ja ainoastaan tarinan rakenteista koostuvien luonnonvoimien armoilla. Myös tarinankertoja toimii näiden lainalaisuuksien ohjauksessa. (Vasiliauskas 2018.)



KUVA 17. God's Eye View - perspektiivi elokuvassa Noah, 2014 (ohjaus Darren Aronofsky, kuvaus Matthew Libatique)

4.4 Polttoväli

Jokaisella objektiivilla on oma luonteensa ja kerronnallinen tehonsa. Pitkän polttovälin objektiivi tiivistää kuvaa ja latistaa perspektiiviä (kuvat 18 ja 19). Esimerkiksi Sergio Leone käytti tätä ekstensiivisesti hyväkseen mm. lännenelokuvisaan Huuliharppukostaja (1968), sekä Hyvät, pahat ja rumat (1966), antaakseen etuoikeutettua asemaa näyttelijöidensä tunnetta ilmaiseville kasvoille tai visuaalisesti tärkeille yksityiskohdille. Vastakohtana tälle taas laajakulma avartaa näköaistimusta ja äärimmilleen vietyinä jopa vääristää kuvaa, vahvistaen jotain haluttua tunnetta, kuten hullunkurisuutta tai uhkaavuutta, riippuen kuvan kontekstista. (Brown 2015, 6; Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 35.)

Darius Khondji on työskennellyt kuvaajana useiden visionääristen ohjaajien kanssa, jotka ovat tunnettuja visuaalisesti rikkaista ja tyyllisesti eheistä elokuvistaan, kuten Roman Polanski, David Fincher ja Jean-Pierre Jeunet. Khondjin mukaan objektiivin valinta vaikuttaa oleellisesti elokuvan tyyliin ja tunnelmaan.

Hänen kokemuksiensa perusteella laajemmat objektiivit huokuvat vahvaa välittömyyden ja läheisyyden tunnetta. Laajakulma tuo kuvaan eloisuutta ja suora-
viivaisuutta, joka sopii erinomaisesti esimerkiksi nykyaikaan ja urbaaniin miljöö-
seen sijoittuviin tarinoihin, kun taas pidemmän polttovälin objektiivien latistava
vaikutus luo etäisemmän klassisen ilmeen ja atmosfääriin. (Mintzer 2018, 156-
157.)



KUVAT 18 & 19. Kuvissa laskeutuva lentokone on kaukana näyttelijöistä, mutta pitkä 2000 mm polttoväli muuttaa välimatkan vaikutelman elokuvassa Tinker Tailor Soldier Spy, 2011 (ohjaus Tomas Alfredson, kuvaus Hoyte Van Hoytema)

Laajakulmaa pienemmät erikoislaajat polttovälit, englanniksi ultra wide-angle objektiivit, ovat polttoväliltään kennokoosta riippuen normaalisti alle 16 mm. Erikoislaajojen, kuten 8 mm objektiivin käyttö on harvinaisempaa niiden suuren kuvakulman tuoman vahvan linssivääristymän vuoksi ja näitä kutsutaankin kalansilmäobjektiiveiksi. Kalansilmälinssettä käytetään useimmiten vahvasti tyyli-
lyissä elokuvissa ja taiteellisimmissa ratkaisuissa. Yleisesti ihannoidun polttovä-
lin 40 mm – 58 mm objektiivit ovat niin sanotusti normaaliobjektiiveja. Näiden

objektiivien tuottama kuva on lähinnä ihmisen luontaista näkökenttää. Kyseisten objektiivien kuvassa ei juurikaan esiinny vääristymää ja taustan perspektiivi pysyy silmälle ominaisena. Kiinteän polttovälin omaavien, niin sanottujen Prime-objektiivien lisäksi yleisessä käytössä ovat optiikaltaan eriävät Zoom-objektiivit, joissa polttoväli on säädettävissä (kuva 20). Zoom-objektiivien mahdollistamat kuvan sisäiset tiivistykset ovatkin vakiinnuttaneet paikkansa yhtenä käytetyimmistä elokuvallisista tehokeinoista. (Dros 2016; Brown 2015, 6, 31, 286-287; Swinney 2018.)



KUVA 20. Cooke 20-100 mm T3.1 Varotal zoom objektiivi (Alan Gordon, 2019)

4.5 Liike

Liike on elokuvassa perustavanlaatuinen kerronnallinen ominaisuus, joka erottaa sen muista kuvataiteista. Kyky liikuttaa kameraa, kuvan itsensä fyysinen dynaamisuus, rytmi ja tapa, jolla kuvaa liikutetaan suhteessa kohteisiinsa ja toimintaan vahvistaa haettuja tunnetiloja luoden oman subtekstin tasonsa elokuvan narratiiviin. Kameran liikkeen tulisi aina olla motivoitua tarinallisista lähtökohdista käsin. Liike voi palvella kuvassa tapahtuvaa toimintaa tehostaen katsojan samaistumisen tunnetta tai paljastaa jotakin uutta informaatiota. Tietoinen ja tyyllitelty, kerrontaan motivoitusti upotettu ja ajatuksella ajoitettu tapa

käyttää liikettä kuvassa luo emotionaalisen kerroksen, joka lisää merkityksellisyttä katselukokemukseen. (Brown, 2016. 302-303)

Kirjassaan Nestor Almendros lainaa Hollywoodissa 1920-luvulla vaikuttaneen taitelija, elokuvantekijä ja elokuvateoreetikko Slavko Vorkapichin ajatusta liikkuvan kameran vaikutuksesta; kamera-ajo dynaamisessa kompositiossa asettaa lähtökohtaisesti tietynlaisen tunnelman. Eteenpäin liikkuva, kohtaukseen sisään lipuva kamera antaa katsojalle vaikutelman kerronnan keskiöön saapumisesta ja saa hänet tuntemaan intiimiä osallisuuden tunnetta katselemaansa asiaa, hahmoa tai tapahtumaa kohtaan. Tätä kautta tarinaan uppoutumista helpottava henkilökohtaisuuden illuusio vahvistuu. Samoin vastakkainen, vetäytyvä liike loitontaa katsojan kohteestaan myös tunnetasolla. (Almendros 1985, 15.)

Kuvan tiivistyksen tai loitonnuksen toteutukseen on kaksi klassista tapaa: kamera-ajo tai zoom. Kamera-ajo suoritetaan useimmiten vakautetusti tasaiselle alustalle tai kiskoille asetetulla vaunulla, eli Dollylla. Dolly-ajossa polttoväli säilyy koko kuvan keston samana ja katsojalle luodaan tunne fyysisestä liikkeestä ja tilallisen ulottuvuuden muutoksesta suhteessa kohteeseen, kuten kuvattavaan henkilöön. (Swinney 2018.)

Zoomissa, eli optisessa tiivistyksessä tai loitonnuksessa objektiivin sisäiseen mekaniikkaan perustuva polttoväli muuttuu kameran pysyessä staattisena. Visuaaliselta luonteeltaan zoom eroaa dolly-ajosta huomattavimmin siksi, että se sisältää epäluonnollisen alavireen. Ihmis-silmä ei pysty tiivistämään paikoiltaan kohteeseen, vaan olemme tottuneet liikkumaan lähemmäs asiaa, jota haluamme tarkastella. Tästä johtuen zoomia käytetään elokuvassa voimakkaana tunnetiloja korostavana tehosteena (kuvat 21 ja 22). Nopea tiivistys voi korostaa haluttua koomista, yllättävää tai järkyttävää aspektia kuvassa, kun taas hidas, kohteeseen hiipivä zoom luo tunteen kasvavasta jännitteestä, kauhusta ja esimerkiksi psykoottisen hahmon mielen romahtamispisteestä. Jälkimmäistä näkökulmaa on laajalti ja jäljitellysti käyttänyt elokuvissaan muun muassa Stanley Kubrick. (Swinney 2018.)



KUVAT 21 & 22. Tiivistys Zoom-objektiivilla, polttovälistä 35 mm polttoväliin 100 mm elokuvassa Tapahtukoon sinun tahtosi, 2018 (ohjaus Emma-Lotta Kiuru, kuvaus Henri Marttila)

Kubrick on eittämättä yksi tärkeimmistä tekijöistä, kun puhutaan zoom-tekniikan valjastamisesta tarinaa temaattisella tasolla ehostavaksi työkaluksi. Viktoriiaanisen aikakauden jäykkään ja pöyhkeilevään seurapiirimiljööseen sijoittuvassa draamassaan *Barry Lyndon* (1975), Kubrick viljeli hidasta ja paljastavassa ominaisuudessa käytettyä, tiivistä laajaan avautuvaa zoomia niin ekstensiivisesti, että se nivoutuu väistämättä katsojan mielessä teoksen tarinallisen estetiikan kokonaiskuvaan. Aikakauden maalaustaidetta jäljittelevät, jostakin eristetyistä yksityiskohdasta aukeavat kompositiot antavat katsojalle aikaa ja tilaa tarkastel-

la hahmoja suhteessa staattisiin ympäristöihinsä (kuvat 23 ja 24). Elokuvan aristokraattiseen elämäntyyliin kyllästynyt, mutta kapeakatseinen ja intohimojensa riivaama päähenkilö Barry ja hänen lähimmäisensä ovat ikään kuin vankeina kauniissa, mutta hiljalleen rapistuvissa ja usein kuvallisesti täyteen pakuissa asetelmissaan. Tämän voi tulkita niin elokuvantekijän prameilevia ja aikaansa eläneitä, yksilöä tukahduttavia instituutioita kohtaan tuntemaan halveksunnan metaforana, kuin myös tarinan sisäisiä rakenteita heijastavana visuaalisena vertauskuvana. (Ruggeri 2015; Brown 2016, 59.)



KUVAT 23 & 24. Paljastava ja ympäristöä esittelevä yhtäjaksoinen loitonnuks Zoom-objektiivilla, yllä alku- ja alla loppukompositio elokuvassa Barry Lyndon, 1975 (ohjaus Stanley Kubrick, kuvaus John Alcott)

Kameran fyysisen siirtämisen ja optisen liikkeen lisäksi tehokas tarinankerronnan väline on blokkaukset, eli se miten kuvan näkyvät tekijät on järjestetty ja jaksotettu liikkumaan. Tapa, jolla hahmot liikkuvat ilmaisee ulkoisesti heidän sisempiä tuntemuksiaan. Fysiikkamme ja tapamme tehdä tai jättää tekemättä kertoo jotain olennaista siitä, millaisia me todella olemme. Motivoitu liike on puhdasta tunnetta. Hahmojen sijainti ja toiminta kuvassa yhdistettynä valaistuksen, lavastuksen ja rekvisiitan kompositioon voi toimia voimallisena mielikuvien herättäjänä ja alitajuisen tiedon lähteenä representaatiossa. (Renée 2019.)

Sidney Lumetin *Valamiesten ratkaisu* (1957) on malliesimerkki toimivasta blokkauksesta ja liikkeen hyödyntämisestä. Kuvien täyteen mittaansa käytetty kompositio ja näyttelijäntyön koreografia yhdistettynä kuvaaja Boris Kaufmanin kameratyöskentelyyn tekee jokaisesta kohtauksesta dynaamisen ja vangitsevan orkestraation. Lumetin tapa vapauttaa näyttelijänsä toimimaan hahmoilleen uskollisesti ja vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, sekä koko kuvan alan valjastaminen toiminnan ja dialogin alustaksi luo visuaalisesti energisen esityksen, joka tehostaa sen narratiivin mukaansatempaavuutta. Kamera elää tällaisessa kerronnallisessa kehyksessä: katsojan huomiota voidaan ohjata yhden rajauksen sisässä fokuksen vaihdolla hahmosta toiseen tilan ulottuvuudessa, tai antaa hahmojen liikkua sisään ja ulos kuvasta, kameran mukautuessa sulavasti liikkeeseen ja muutokseen pysyen siinä kohteessa, joka on kyseisessä hetkessä merkittävä. Tällainen visuaalinen tiheys on omiaan kielimään katsojalle tärkeistä yksityiskohdista ja niiden taakse kätkeytyvästä näkökulmasta. (Fusco 2017.)

Motivoidulla kameraliikkeellä on kiistämätön tehonsa tarinankerronnassa. Mutta oikein käytettynä myös niin sanotusti epämotivoitu liike voi olla yhtä tehokas. Liikkuva kamera voi hylätä kohteensa, aivan kuin se olisi menettänyt mielenkiintonsa ja unohtunut harhailemaan elokuvan maailmaan. Esimerkiksi Michelangelo Antonionin ohjaamassa ja Luciano Tovolin kuvaamassa jännitysdraamassa *Ammatti: Reportteri* (1975), Jack Nicholsonin esittämä hahmo on jäänyt autonsa kanssa jumiin aavikolle. Hän yrittää epätoivoisesti irrottaa kulkuvälinettään hiekasta, mutta lopulta luovuttaa. Hän putoaa polvilleen maahan huutaen kirouksia taivaalle ja jää uupuneena kyhjöttämään maa kasvoja vasten, pitkässä laajassa kuvassa. Hyvin hiljaa kamera panoroi oikealle paljastaen vain tyhjää aavikkoa

silmänkantamattomiin, jonka maisemassa hitaasti nytkähtelevä kamera viipyilee merkittävän kauan. Kuvan alussa kamera toimittaa sille luontaista tehtävää, ikään kuin kehottaen katsomaan tarkemmin sitä mikä on tärkeää. Sitten kamera kuitenkin hitaalla, pois harhailevalla liikkeellään antaa toisen viestin: Ehkä tämä mies ja hänen vastoinikäymisensä eivät olekaan niin tärkeitä. Kukaan ei ole kuulemassa hänen avunhuutojaan, tai todistamassa hänen hätäänsä. Tämä hidas panorointi halki paljaan aavikon ilmaisee katsojalle tunteisiin vetoavasti hahmon yksinäisyydestä ja toivottomuuden tilasta. Kameran äkillinen siirtyminen subjektiivisesta roolista objektiiviseen näkökulmaan herättää katsojan tarkastelemaan hahmon edesottamuksia ja niiden herättämiä tunteita itsessään uudesta näkökulmasta, syventäen elokuvan ilmaisuvoimaa ja katselukokemusta. (Salzman 2017.)

Tapa ja tyyli, jolla kameraa liikutetaan vaikuttaa kuvien tunnelmaan ja viestiin, jota ne välittävät. Kamera on tarinan hiljainen kertoja ja sen käyttäytymismallit määrittävät paljon siitä, miten katsoja näkemäänsä tulkitsee. Usein tehokkain tapa kuvata toimintaa on seurata sitä fyysisesti ja läheltä, pitkissä yhdenoton kuvissa, myötäillen kohteen liikettä. Seurantakuvia on kärjistettynä tyyllillisesti kahta lajia: raaempaa, dokumentaarisempaa käsivaraa tai hienovaraisemmin lipuvaa vakautettua kuvaa. Eteerisempi ja objektiivisemmassa hengessä kuvan maisemassa lipuva vakautettu seurantakuva antaa tunteen kontrollista ja voi perustellummin vaikkapa kuvan sisässä liikkua näyttämään jotain, mitä kohtauksen päähenkilö ei näe tai tiedä. Vakautettu, yhtäjaksoinen kuva voi myös antaa katsojalle tunteen rauhasta, joka tekee kuvasta runollisemman ja pohdiskelevamman, antaen katsojalle etäisyyden kautta tilaa hengittää ja miettiä näkemäänsä. Levottomampi, tärehdyksiä ja inhimillistä otetta sisältävä käsivara taas tuo katsojan lähelle hahmoja ja toimintaa, rajoittaen katselukokemuksen tiukasti ja intiimisti fyysisen tilan raameihin. Käsivara ja sen liikkeet antavat myös tunteen, että tarinaa seurataan tietyn hahmon näkökulmasta ja voi primitiivisyydessään tehostaa hahmon kautta katsojalle välittyviä tiloja, kuten ahdistuneisuutta, hätää tai vaikkapa villiä iloa. Tyyllillisesti voidaan myös siirtyä vaakaasta kuvasta orgaanisempaan käsivaraan kohtauksen sisässä, kuvastamaan esimerkiksi tietyn hahmon kokemaa hallinnan menetyksen tunnetta. (McCullagh 2019.)

Kun halutaan toteuttaa vakaata ja vapaasti liikkuvan kameran kuvaa, käytetään erilaisia vakaimia, kuten Steadicam järjestelmää. Steadicam operaattorilla on päällään eräänlainen haarniskamainen liivi, joka tukee käyttäjää ja jakaa kaluston painon tasaisesti kantajalle. Liiviin kiinnitetään jousitettu käsivarsi, jonka kärjessä kamera lepää vastapainoin tasapainotetussa varressa. Tämän aparaatin etuna on erityisesti liikkumisen vapaus, mahdollisuus viedä kamera läpi tilojen, joita on muilla tavoin, kuten kraanoilla tai dolly-radoilla mahdoton toteuttaa (kuvat 25, 26 ja 27). Tämä liikkumisen vapaus mahdollistaa jatkuvan liikkeen portaikon läpi tai vaikka juoksemisen. Esimerkkinä elokuvaa *Days of Heaven* varten oli kuvattu Steadicamin kaltaisella Panaglidellä kohtaus. Tämä kohtaus alkoi nostimelta kuvattuna rakennuksen yläkerrasta ja kun näyttelijä kulkee rakennuksen läpi yläkerrasta alakertaan, niin kameraa lasketaan nostimella alas samaan tahtiin. Kun näyttelijä tulee ulos, Panaglide-operaattori nousee pois nostimen kyydistä ja seuraa näyttelijää talon sisälle keittiöön. Lopulta kamera liikkuu vielä seuraavaan huoneeseen. Kohtaus oli Nestor Almendrosen mukaan erittäin onnistunut, mutta pitkän keston vuoksi ja yhden pitkän kuvan heikon leikattavuuden vuoksi se ei päätynyt elokuvan lopulliseen leikkausversioon. Toisessa kohtauksessa näyttelijät kahlasivat joessa vapaasti improvisoiden ja tätä kuvaa ei olisi ollut mahdollista kuvata läheltä seuraten muutoin kuin kameravakaimen avulla. (Almendros 1985, 176-178.)

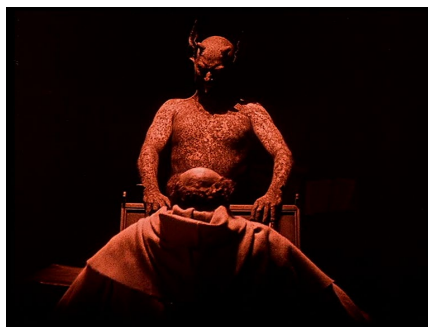
Vaikka kameravakain antaa vapauden liikkua mihin tahansa suuntaan sekä liikua vapaasti eri tilojen välillä ja vaikka se mahdollistaa pitkien ottojen kuvaamisen, tulee sitä silti käyttää harkiten ja perustellusti. Kuten jatkuva kuvan tiivistäminen tai loitontaminen zoom-objektiiveilla, jatkuva vakaimella kuvattu kuva saattaa alkaa puuduttamaan katsojaa. Lisäksi pitkien yhtäjaksoisten ottojen lyhentäminen saattaa olla leikkaajalle erittäin haastavaa ja kameravakainjärjestelmien käyttäminen on operaattorille fyysisesti raskasta. Täysin vapaan kameran liikkeen toteuttaminen vaatii paljon suunnittelua, sisältäen tarkan koreografian lisäksi myös sen, että kuva-ala on oikeasti jokaiseen suuntaan kuvattavissa, puhumattakaan valaisullisista haasteista. (Almendros 1985, 176-178.)



KUVAT 25, 26 & 27. Panaglide-vakaimella toteutettu yhtäjaksoinen kamera-ajokeri tilojen välillä elokuvassa Days of Heaven, 1978 (ohjaus Terrence Malick, kuvaus Nestor Almendros)

4.6 Kuvasuhde

Tarkastellessaan kuvaa ja sen sisäisiä tapahtumia, katsoja on myös alitajuisella tasolla tietoinen kuvan raameista, eli kuvan muodosta. Kuvasuhteen valinta onkin teoksen kokonaisilmeen määrittelevä tekijä, jolla on aivan omanlainen visuaalinen voimansa. Kuvasuhde on muuttanut muotoaan elokuvan alkuaikojen tiukemmasta, lähes neliönmuotoisesta kehyksestä kohti laajempaa, komposition vertikaalisia ja horisontaalisia linjoja korostavaa ja vahvistavaa suorakulmiota. (Brown 2016, 22, 24.) Kuvasuhde on ennen määräytynyt enemmän teknologian luomien rajoitteiden, kuten eri aikakausien televisioiden tai filmien kuvasuhteiden mukaan (kuvat 28 ja 29). Nykyään kuvasuhdetta voidaan käyttää suunnitellusti esimerkiksi tehostamaan elokuvan tunnelmaa tai kuvastamaan tiettyä aikakautta. Lähes neliömäisellä niin sanotusti ahtaalla kuvasuhteella voidaan tavoitella klaustrofobista ja ahdistavaa tunnelmaa. Laajempia kuvasuhteita voidaan käyttää yksinkertaisesti antamaan oikeutta kauniille maisemoinnille tai luomaan katsojalle epämiellyttävää, jopa vainoharhaista tunnelmaa. Kuvasuhteen vaihtaminen voi tapahtua myös kesken elokuvaa. Muutos voi olla hyvin suoraviivainen tai se voi olla hillittyä ja huomaamatonta. (Hellerman 2019; Swinney 2018.)



KUVAT 28 & 29. 1.33:1 kuvasuhde 35 mm filmillä elokuvassa Häxan, 1922 (ohjaus Benjamin Christensen, kuvaus Johan Ankerstjerne) ja 2.76:1 kuvasuhde 65 mm filmillä elokuvassa Ben-Hur, 1959 (ohjaus William Wyler, kuvaus Robert Surtees)

5 VALOLLA VAIKUTTAMINEN

Tässä luvussa selvitämme valaisun merkitystä kuvan muodostamisessa ja sen sisäisten elementtien hallinnassa. Avaamme valon tehtävää kameran kuvan mahdollistajana ja syvätasojen tehostajana. Käsitlemme valoa enemmän sen taiteellisessa ilmaisuvoimassa tarinankerronnan työkaluna teknisen käyttäytymisen sijaan.

5.1 Valon merkitys

Kuten italialainen Federico Fellini, yksi kaikkien aikojen kuuluisimpia ja arvostetuimpia elokuvaohjaajia on todennut, elokuva on valoa. Valo on yksi muuttuvimpia elementtejä jokapäiväisessä elämässämme. Kiinteät objektit eivät perusolemukseltaan muutu yhden päivän aikana, mutta elävä valo muuttaa niiden visuaalista ulkomuotoa ja luonnetta läpi päivän, hetkestä hetkeen. Elokuvantekijän tulisi tutkia valoa ja sen ominaisuuksia kuin impressionistinen maalari Claude Monet, oppia ja ymmärtää ajankierron merkitys valossa. (Malckiewicz 2012. 1-2.) Valaistus on siis olennainen osa kuvakerrontaa, mutta se voi tuntua monimutkaiselta, sillä valaisun toteuttamiseen on olemassa paljon erilaisia variaatioita, eikä valaisun toteuttamiselle varsinaisesti ole määriteltynä mitään oikeaa tai väärää tapaa (McGregor 2016). Kun Ingmar Bergman ja Sven Nykvist halusivat elokuvassaan Talven valoa (1963) kopioida selluloidille keskitalven valotunnelman, he valmistautuivat viettämällä yhdessä kokonaisen vuorokauden syrjäisessä kirkossa tutkien valoa siinä ajassa ja ympäristössä, sekä sen muutoksia. Valo määrittää kaiken mitä kamera tallentaa, lisäten tai vähentäen nähdyn tehoa (kuva 30). (Malckiewicz 2012, 1-2.)



KUVA 30. Räikeästi kontrastinen värivalaistus yhdistettynä laajakulmaobjektiivin vääristämään kuvaan tehostaa henkilöahmon sekavaa tunnetilaa, *Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998 (ohjaus Terry Gilliam, kuvaus Nicola Pecorini)

Valon merkitys tunteen ilmaisijana elokuvassa on suuri. Darius Khondji puhuu siitä, kuinka eräänlainen tunnemuisti esittää tärkeää osaa siinä, kuinka hän työskentelee valon parissa. Khondji on tunnettu synkästä ja tunnelmaltaan sakeasta kuvakielestä, jossa varjot ovat vallitseva elementti (kuva 31). Hänestä runsas valo ei niinkään ole kiinnostavaa, vaan sitä ympäröivä pimeys. Vähäisen valon turvin luominen vie hänet usein takaisin lapsuudenhetkiin, jolloin hän kuvasi ensimmäisiä lyhytelokuviaan Super 8 -kameralla ja ainoa kriteeri valolle oli, että sitä on riittävästi tapahtumien hahmottamiseen. Luonnollisesti valon määrä oli myös aina kortilla ja koko ajan vähenemässä. Tunne hiipuvan valon hetkistä saattaa hänet muistojäljen kautta sekä fyysiseen että henkiseen tilaan, joka resonoi vahvasti hänen työhönsä, kirkastaen sen päämääriä. (Mintzer 2018, 24, 275.)



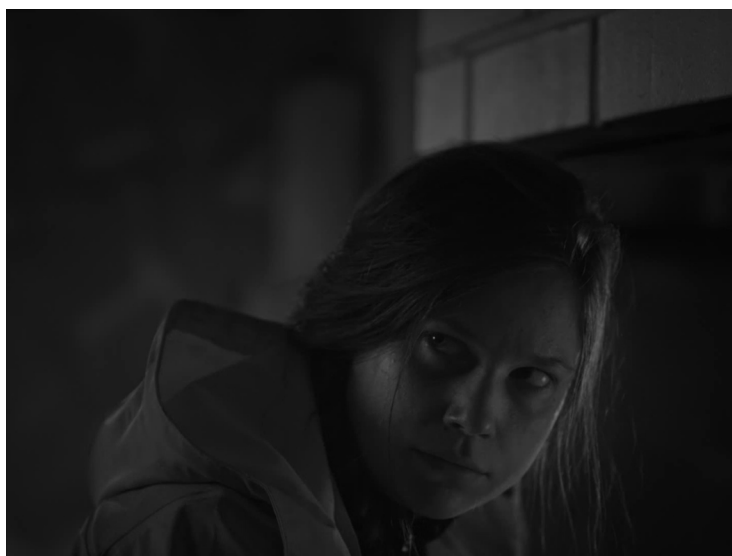
KUVA 31. Vähäinen valo korostaa kohtauksen alavireistä tunnelmaa, *The Lost City of Z*, 2016 (ohjaus James Gray, kuvaus Darius Khondji)

5.2 Valo ja varjo

Valo energiana vaikuttaa ihmisissä niin fyysisesti kuin myös henkisesti. Valo mahdollistaa näkemisen ja tiedostamisen niin ihmisen silmälle, kuin myös kameralle sen toiminnan. Valo on energiaa, joka suoraviivaisesti syrjäyttää ja leik-

kaa pimeyttä luoden varjon keskelle näiden kahden ääripään kamppailua. Pelkän näkemisen mahdollistamisen lisäksi valo antaa elinvoiman planeettamme kasveille ja muille eläville organismeille. Valo on meille myös henkisesti voimaa antava elementti, aina sen luontaisen lähteen auringon lumoavasta, vangitsevasta noususta yhtä vangitsevaan laskuun. Ihmiselle on luontaista pyrkiä kohti valoa ja hakeutua sen tuomaan turvaan pimeydeltä. Vaikka pimeys koetaan usein pelottavana, valo ja varjo, sekä näiden välinen alue johon valo vain osittain pääsee, eli penumbra kiehtovat mystisyydellään ihmistä. (Storaro 2001, 6-12, 42.)

Penumbralla tarkoitetaan tilaa valon ja varjon välissä ja mitä suurempi sekä monimuotoisempi valonlähde on, sitä laajempi on myös tämä osittain valaistu siirtymän tila. Penumbra merkitsee aina enemmän valoisaa aluetta kuin pimeyttä, vaikka kyseessä onkin näiden kahden välitila (kuva 32). (Storaro 2001, 32.)



KUVA 32. Valo muodostaa henkilön kasvoille varjojen sekä penumbran alueet, *Heräät siihen että kuolet*, 2018 (ohjaus Anniina Joensalo, kuvaus Henri Marttila)

Vertauskuvallisesti varjot seuraavat myös ihmisen mielessä, sillä ihminen kätkee mieleensä salaisuudet sekä synkät ajatukset. Siinä missä valo paljastaa, varjot kätkevät. Varjoja käytetään paljon tehostamassa kuvakerronnan visuaalista tunneviestintää ja se on tehokasta korostamaan tarinan synkkyyttä, surumielisyyttä, salaisuuksia ja ahdistuneisuutta. Varjot viestivät pimeyden läsnäolosta ja antavat meille paikan piiloutua sekä kätkeä asioita. (Storaro 2001, 12.) Valon voidaan ajatella kuvaavaan hyviä arvoja ja varjon pahoja asioita. Esimer-

kiksi pelkällä takavalolla saavutettu silhuetti, tai muuten henkilön jättäminen varjoihin voivat lisätä hänen pahaenteisyyttään. Päinvastaisessa tilanteessa, missä henkilö valaistaan kattavasti, hänestä on vaikea saada uhkaavaa kuvaa. (Brown 2016, 51-52.)

Valon ominaisuuksien ymmärtäminen sekä niiden käytön hallinta antaa pohjan elokuvan ilmaisulle. Valaisu on tehokas työkalu, kun sen mystiikka ja taika saadaan siirrettyä liikkuvaan kuvaan. (Storaro 2001, 12.) Elokuvassa valaisu muuttaa muotoaan tarinassa tapahtuvan draaman painopisteiden vaihtelun mukana. Tumman ja kirkkaan kontrastit tehostavat tunnelmaa, valon ja varjon vuorottelevan valta-aseman kirjoittaessa kuvaan oman runollisen tasonsa, joka kulkee halki tarinan rinnakkaisessa suhteessa sen tapahtumiin. Jopa kaikkein ilmaisuvoimallisesti äärimmilleen viedyn valaisun perusta on aina oikeassa maailmassa, vuorokauden ja vuodenaikojen sekä näihin liittyvien ominaisilmiöiden tuomien valomuutosten tunnelmissa. Ymmärtääkseen dramaattista valaisua, tulee kuvaajan tuntee valo sekä sen erilaiset ominaisuudet elävässä elämässä ja millaisia tunnetiloja nämä ihmisessä herättävät. (Alton 1995, 36.)

Siellä missä ei ole valoa, ihmissilmä ei näe. Pimeys on kautta aikojen merkinnyt pahuutta ja epävarmuutta, jota potentiaaliset viholliset ja hirviöt asuttavat. Tätä vaaran tuntua vastaan ihminen on kamppaillut tulen keksimisestä alkaen, ajaen heikoimmallakin kajolla yön aaveita takaisin tuntemattomaan. Lämmin ja kirkas valo muistuttaa auringosta ja päivänvalosta, elämästä ja toivosta, kun taas kylmä ja himmeä valo rinnastuu kuuun ja yöhön, pelkoon ja kuolemaan. Syvän pimeyden luoma mysteerin ilmapiiri tehostaa ihmisen mielikuvituksen juoksua, lisäten pahaenteisyyden ja uhan tuntua. (Alton 1995, 44-45.)

Valon ja varjon avulla voidaan erottaa tasoja ja korostaa kuvan syvyysvaikutelmaa sekä kohdentaa katsojan huomio haluttuun osaan kuva-alaa. Tätä tekniikkaa kutsutaan kuvataiteen saralla *chiaroscuro*ksi. *Chiaroscuro* tulee italian kielestä, jossa *chiaro* tarkoittaa valoa ja *scuro* tarkoittaa varjoa. Tämä menetelmä on ollut maalaustaiteen käytössä jo määrittämättömän ajan, mutta Leonardo da Vincin koetaan olevan ensimmäisiä henkilöitä, joka on alkanut hyödyntämään *chiaroscuro*n koko potentiaalia. Myöhemmin menetelmä on tullut esiin erityisesti

Caravaggion hyvin dramaattisen valaisun omaavissa maalauksissa (kuva 33). (Encyclopedia Britannica 2015.)



KUVA 33. Chiaroscuro -tekniikka Caravaggion maalauksessa Sacrifice of Isaac, 1603 (widewalls.ch/chiaroscuro)

Valo vaikuttaa katsojaan suoralla, fyysisellä tavalla, samalla kun hänen tietoisuutensa tulkitsee tarinaa toisella, alitajuisella tasolla valaisullisten ratkaisujen luomien miellejhtymien kautta. Valo tarinaa tukevana ja kuljettavana elementtinä vaikuttaa luonnollisesti myös vahvasti hahmoihin ja siihen, miten katsoja heidän kehitystään tulkitsee. Esimerkiksi intensiivinen sivuvalaistu lähikuva kasvoista puoliksi valossa, puoliksi varjossa epäröinnin tai päätöksen hetkellä voi lähettää vahvan viestin henkilöahmon sieluntilasta. Hyvissä tarinoissa hahmot harvoin ovat yksiulotteisia, mustavalkoisesti hyviä tai pahoja. Kun hahmojen sisäinen elämä on ristiriitaista tasapainottelua kirkkauden ja varjon välillä, voi valollisten muutosten kautta saavutettu ilmaisu kulkea läpi elokuvan yhtenäisenä jatkumona kuvastamassa tätä kamppailua. (Brown 2015, 48-52.)

5.3 Luonne ja tekstuuri

Nestor Almendros käsittelee kirjassaan uransa ajalta erilaisia tuotantoja ja hänen mielestään luonnollinen, yksinkertainen ja realistinen valaisu on kauniimpaa kuin monimutkaiset, vaikeat ja perustelemattomat ratkaisut. Valaisu on hänestä hyvä toteuttaa siten, että luodaan ensiksi hyvä pohja, jota pystyy helposti muokkaamaan tai jatkamaan. Valolla voidaan korostaa tarvittaessa haluttuja yksityiskohtia, mutta valaisu on hyvä luoda siten, ettei se rajoita näyttelijöiden työskentelyä. Valaisun tulisi olla olemassa näyttelijöitä, eikä näyttelijöiden valaisua varten ja se mitä tapahtuu kameran sisällä ei ole tärkeää, vaan se mitä tapahtuu kameran edessä. Lopulta valaisulla pyritään luomaan tasapaino erilaisten pintojen ja materiaalien välille ja toteuttamaan ohjaajan tavoittelema tunnelma. (Almendros 1985, vii, viii, 1, 7-10.)

Yleisesti kuvassa halutaan välttää kaksiulotteista ja tasaista vaikutelmaa, mikä johtuu siitä, että valonlähde on lähellä kameraa. Kun tekstuuria ja kolmiulotteisuutta halutaan korostaa, voidaan valaisulla vaikuttaa viemällä valonlähteet sellaiseen kulmaan, että syntyy muotoja paljastavia varjoja. Valonlähteeseen voidaan myös suoraan asettaa tai sen eteen sijoittaa joitakin valon muotoa rikkovia elementtejä (kuva 34). Valaisulla pystytään muodon ja tekstuurin lisäksi erottelemaan kuvan tasoja sekä kuvassa näkyviä asioita, sekä lisäämään tai vähentämään syvyyttä kuvassa. Nämä ovat tehokkaita keinoja vaikuttaa visuaalisen kerronnan tasoihin. (Brown 2016, 262.)



KUVA 34. Kohtauksen valaisussa on käytetty osana näyttelijöillä olevia taskulamppuja. Taskulamppujen valo langettaa rekvisiitan läpi suodattuessaan ilmaisu korostavia varjoja. Herää siihen että kuolet, 2018 (ohjaus Anniina Joensuu, kuvaus Henri Marttila)

Valon luonne vaikuttaa kaikkeen estetiikkaan joko kohentavalla tai heikentävällä tavalla. Pehmeä, hajottavan materiaalin läpi suodatettu ja epäsuora, laakeista vaaleista pinnoista heijastettu valo luo tilaan rauhoittavan, unenomaisen tunnelman ja imartelea näyttelijän ulkonäköä. Harsoverhojen läpi säteilevä, aamuauringon nousua jäljittelevä loiste voi luoda kauniin takavalon hiuksille, samalla kun näyttelijän etuviistoon asetettu kiiltopinta heijastaa saman valon kasvoille tasaisesti ja kirkastaa katsetta silmävalon ominaisuudessa. Kova ja suora valo on raaempaa, paljastaen kohteissaan säröjä ja virheitä murhaavan rehellisesti. Esimerkiksi vahva korkealta tai alhaalta loistava ja suodattamaton valo luo ankaria varjoja kasvoille, jotka ovat kaikkea muuta kuin mairittelevia. Tällaista valaisua voikin käyttää tehokeinona, kun halutaan tehdä jostakin hahmosta uhkaava tai pahansuopa. Epäimartelevasti valaistut kasvot ryppyineen ja tummine silmänilusineen voivat myös korostaa hahmon väsyntä olemusta ja henkistä alennustilaa (kuva 35). (Alton 1995, 171-175.)



KUVA 35. Valaistus korostaa näyttelijän uurteisia kasvonpiirteitä elokuvassa *The Wrestler*, 2008 (ohjaus Darren Aronofsky, kuvaus Maryse Alberti)

5.4 Muoto ja motiivi

Valon motivoinnilla tarkoitetaan sitä, että valon lähteelle annetaan kuvassa olemus, vaikka valo itsessään tuodaan toisesta valonlähteestä (McGregor 2016). Jos valolle ei anneta motiivia, se mielletään helposti keinotekoiseksi ja etenkin yöllä pimeässä tapahtuvissa kohtauksissa valaisu ilman logiikkaa ja valonlähteen esittelyä rikkoo tunnelman. Valonlähteen esittelyllä tarkoitetaan tilannetta,

jossa valo tulee kuvan ulkopuolelta ja sen oikeuttamiseksi kuvaan lisätään valonlähde, jolla muuten outo valo selitetään katsojalle. (Almendros 1985, 78; Brown 2016, 276.) Vaikka valonlähteitä olisi useita, niiden tuottama valon määrä ei välttämättä ole siltikään riittävä ja näitä joudutaan tehostamaan kuvan ulkopuolelta (kuva 36) (Brown 2016, 276). Vaikeimpia ovat tilat, joissa ei luontaisesti ole valoa tai mitään valonlähdettä ja joudutaan kuvan tallentamiseksi valaisemaan jokin pohja loogisen ajattelun vastaisesti. (Almendros 1985, 78.)



KUVA 36. Kuvassa näkyvät kynttilät antavat motiivin kuvan ulkopuolelta tehtävälle valaisulle. *Frontier*, 2016- (sarjan luojat Rob Blackie ja Peter Blackie, kuvaus David Herrington, Glen Keenan ja Philip Lanyon)

Aloittaessaan elokuvan työstämisen Darius Khondji kokee lähes poikkeuksetta, että elokuvan ilme, tunnelma ja sielu piileskelee aluksi varjoissa villieläimen lailla, paljastaen varovasti osia kasvoistaan tai kehostaan hiljalleen. Hänen mielestään haastavinta elokuvaajan työssä onkin löytää niin sanottu ”alkuräjähdyks”, avainajatus, joka valaisee tarinan motivoivalla ja inspiroivalla tavalla, sekä määrittää elokuvan visuaalisen kokonaiskuvan. Usein tämä avain löytyy ohjaajan hallusta. (Mintzer 2018, 99.)

Työskennellessään Bernardo Bertoluccin kanssa elokuvassa *Stealing Beauty* (1996), Khondji löysi elokuvan sielun kuunnellessaan Mozartin musiikkia ohjaajansa kanssa. Elokuvan visuaalisiksi avainominaisuuksiksi määrittyivät keveys

ja ilmavuus, aurinko, nuoruus ja sensuaalisuus, väripaletiksi vehreys ja kulta, keltainen ja punainen, lihansävyt ja tuli, mielikuvat, joita Mozartin sävellykset herättivät. Tarinan kuvatessa nuoren tytön kasvua ja muuntumista naiseksi, kuvakieltä määrittivät yksinkertaisuus, puhtaus ja neitseellisyys. Valonlähteiden naturalistiseen ilmaisuun pyrkivä vähäinen määrä ja valon kevyesti hajotettu luonne yhdistettynä kuvaa entisestään pehmentäviin Cooken vanhemman sukupolven anamorfisiin objektiivieihin tuovat elokuvan ilmeeseen viattoman kauneuden tunnetta. Elokuvan yöhön sijoittuvissa kohtauksissa käytettiin usein pehmeää ja lämmintä valoa antavia paperilyhtyjä, esimerkiksi kun protagonistista menettää neitsyytensä leirinuotiolla. Kaksi punaista himmentimiin kytkettyä lyhtyä luovat välkkeellään elävän tulen tunnelman ja rytmin, joka muistuttaa sydämensykeä, veren virtausta suonissa. (Mintzer 2018, 117-120.)

Etenkin johonkin tiettyyn aikakauteen sidotuilla teoksilla valon lähteet ja niiden motivointi ovat tärkeässä osassa. Nestor Almendrosin kuvaamassa Éric Rohmerin elokuvassa *The Marquise of O* käytettiin aikakaudelle uskollisesti pääasiassa vain auringon valoa ja vain tapauskohtaisesti tasoitettiin kontrastia pehmeällä keinovalolla tai peileillä katon kautta ohjatun luonnon valon avulla (kuva 37). Auringon liikeradan ja valon tilakäyttäytymisen opiskelulla Nestor Almendros vältti tässä elokuvassa väärän valon, valoklaffit. Kuvien otot ajoitettiin niin, että valon suunnassa ei syntynyt epärealistisia suunnan muutoksia, eli valon motiivi pysyi kuvien välillä samana. Samassa elokuvassa käytettiin kynttilöitä, mutta ei lähdetty tehostamaan kynttilän valoa ulkoisilla valonlähteillä liikaa, koska se olisi valon määrällään rikkonut kynttilän tuottaman realistisen, vähäisen valonmäärän tunnelman. Koska elokuvan henkilöt edustivat rikkaampaa luokkatasoa, Almendros sai näin perustelua monihaaraisten kyntteliköiden ja motivoitua sekä tuotettua enemmän valoa, kun sitä tarvittiin. (Almendros 1985, 153-156.)



KUVA 37. Ikkunoista sisään tulviva luonnonvalo elokuvassa *The Marquise of O*, 1976 (ohjaus Éric Rohmer, kuvaus Nestor Almendros)

5.5 Valolla rajaaminen ja syvyysvaikutelma

Kuvakomposition tehtävä on tukea tarinaa ja luoda vallitseva tunnelma. Kuvan rajaaminen tapahtuu samanaikaisesti monella eri tasolla, usein kolmessa tai jopa neljässä eri ulottuvuudessa. Nämä tasot ovat etuala, taka-ala ja horisontti, ajatuksellinen sekä tunteellinen taso. Valo, sen laatu ja suunnat ovat erottamaton osa kompositiota katsojan huomion ohjaajana sekä dramaattisen syvyyden lisääjänä. Esimerkiksi valonlähteenä kuvassa toimivan ikkunan sijoittelu suhteessa muihin elementteihin, kuten vaikkapa kuvassa toimivaan hahmoon, luo erilaisen tunnetilan eri kohdissa. Suuri osa komposition rakenteesta on puhdasta emotiota, ja vaikka niin sanottu kuvan kauneus on tärkeää tunnereaktion saavuttamiseksi, on esteettinen puhtasoppisuus toissijaista tarinallisiin päämääriin rinnastettuna. (Malkiewicz 2012, 18.) Valo paljastaa sekä korostaa niin tilassa kuin myös henkilöissä muotoja ja tasoja. Tämä maalaustaiteessakin hyvin tärkeä valon ja muotojen välinen symmetria vaikuttavat osaltaan vahvasti

kuvakomposition suunnitteluun. Kuvan rajaaminen ei jää pelkästään kameran kuva-alaan vaan myös kuvan sisällä tapahtuviin rajauksiin. Mitä kameran edessä on ja mikä on teoksen aikakausi ja haluttu tunnelma ovat tärkeä osa, kun mietitään kuvan ja valon harmoniaa (kuva 38). (Almendros 1985, 156-159.)

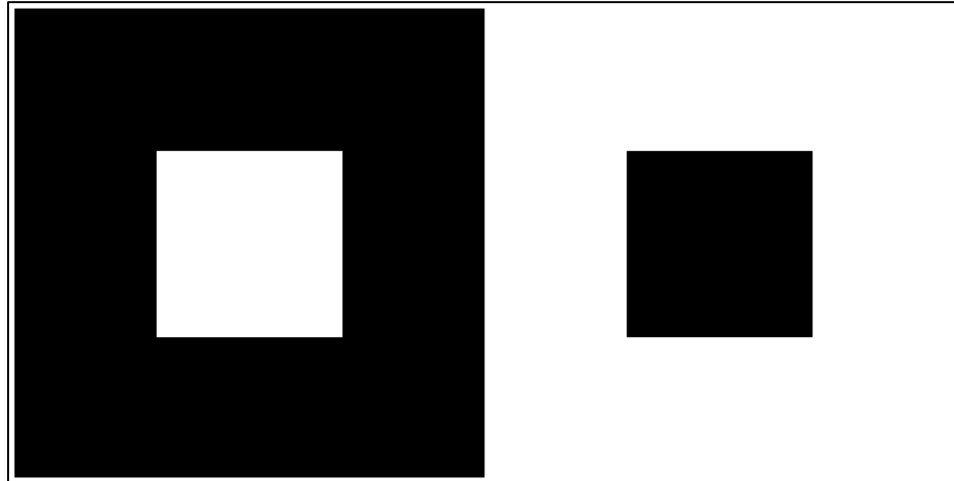


KUVA 38. Kuvaa rajataan kuva-alan sisällä valolla ja lavasteiden muodoilla, Blade Runner, 1982 (ohjaus Ridley Scott, kuvaus Jordan Cronenweth)

Valon eri aaltopituuksien, muotojen ja heijastusten luomia aistikokemuksia voisi verrata musikaaliseen sinfoniaan käännettynä visuaaliseen muotoon. Mustien, valkoisten ja harmaiden eri sävyt resonoivat ihmisen tunnemuistissa hyvin samalla tavalla kuin rikkaan sävellyksen nuotit. Näistä nuoteista elokuvantekijä rakentaa jäljennöksen valon maalaamasta kuvallisesta tunnelmasta, joka on vaikuttanut häneen eletyssä elämässä ja jonka hän haluaa valkokankaalle toisintaa. (Alton 1995, 158-159.)

Valoskaalan matalin nuotti on musta, pimeys, kun taas korkein nuotti on kuvan valoisin osa. Kun musta ja valkoinen asetetaan vierekkäin tai sisäkkäin samalle tasolle, näyttää katsojan perspektiivistä pimeys olevan aina vaaleaa osaa lähempänä. Musta pysäyttää katseen, valkoinen antaa sille vapauden matkustaa kaukaisuuteen (kuva 39). Mustan ja valkoisen välissä ovat harmaan sävyt eri intensiteeteissään luomassa tilaa, mutta samalla sitomassa lähellä olevan ja kaukaisemman yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Tämä tiheyden vaihtelu kuvassa luo vaikutelman syvyydestä ja kolmiulotteisuudesta. Valon esiin tuomat, näkyvät aistikohteet maisemassa tai kuvassa herättävät meissä eriäviä psykofysiologisia vaikutelmia, riippuen valon luonteesta, väristä ja heijastuskulmasta. Valon teho-

kas käyttö syvyyden luojana ja tarinankerronnan tukena on verrattavissa runou-
teen tai musiikkiin, se on soljuvaa ja harmonista, usein huomaamattomalla ta-
valla katseen ja mielen vangitsevaa, mutta tarvittaessa kontrasteilla kaavaa rik-
kovaa ja riitasointuja kaihtamatonta (kuva 40). (Alton 1995, 159-163.)



KUVA 39. Valkoisen ja mustan värin välinen illuusio syvyysvaikutelmasta.
(commons.wikimedia.org)



KUVA 40. Valotilanteen kontrastien, komposition ja syvyysvaikutelman harmo-
niaa elokuvassa Days of Heaven, 1978 (ohjaus Terrence Malick, kuvaus Nestor
Almendros)

6 VÄRIEN MERKITYS

Tässä luvussa avaamme värien käsittelyyn vaikuttavia perustekijöitä ja lähtökohtia värien syvemmän merkityksen ajattelulle. Lisäksi selvitämme yleisimpien värien kokonaisvaltaisia symbolisia merkityksiä, jotka voivat antaa suuntaa oman teoksen värimaailman hahmottamiselle.

6.1 Värien käyttö kuvakerronnassa

Väreillä voidaan vaikuttaa kerronnan yleiseen ilmapiiriin, rauhoittaa tilannetta tai vastaavasti antaa katsojalle ärsykeitä (kuva 41). Värien avulla voidaan johtaa katsojan tunnetilan suuntaa tai muuten johdatella sekä tukea haluttua asiaa. Väreillä voidaan myös rajata tai ohjata katsojan huomiota, vaikuttaa tarinan aikaan ja henkilöhahmojen mielentilaan. Nämä erilaiset katsojaa ohjaavat piiloviestit pohjautuvat ihmisen alkukantaisiin taipumuksiin reagoida väreihin tietyllä tavalla ja psykologisiin, vaistojen varaiseen suhtautumiseen vaikuttaviin, erilais-
ten värien luomiin alitajunnan viesteihin. Värien tulkinta perustuu siis siihen, miten ne koetaan ja tunnetaan maailmassamme. Voimme vaihtoehtoisesti, tai luontaisen lisäksi myös itse luoda ja antaa kerronnassamme väreille omia merkityksiä, jotka ohjaavat katsojan tapaa tulkita ja tuntea vahvemmin tarinaa värien kautta. (Bond 2015.)



KUVA 41. Väriharmonia kuvan rauhoittamisen keinona elokuvassa Moonrise Kindom, 2012 (ohjaus Wes Anderson, kuvaus Robert D. Yeoman)

Värien käytössä on kolme päävaikuttajaa. Värin sävy itsessään, värikylläisyys ja värin valoisuus. Värikylläisyydellä tarkoitetaan värin voimakkuutta, puhtautta ja valoisuudella sitä, onko väri vaalea vai tumma. Itse väri antaa assosiativisen merkityksen, kun voimakkuus ja valoisuus osaltaan vaikuttavat siihen, kuinka vahva tämä vaikutus on katsojassa. (Mölsä n.d.; Bond 2015.)

Värejä voidaan käyttää vaikuttajana muun muassa kaiken näkyvän värisävyinä, jolloin kuva värjätään kokonaan. Tällä sävyttämällä voidaan ilmaista esimerkiksi aikakauden muutoksia, tai kohtauksissa tavoiteltua tunnetilaa. Sävyttämistä käytetään myös kohdennettuna lavastuksen, puvustuksen tai muiden yksittäisten elementtien tehostamisessa. Yksittäinen väripoikkeama kuvassa antaa katseelle kiinnostuksen ja sillä annetaan tarinallista painoarvoa kyseiselle yksityiskohdalle (kuva 42). Tällä poikkeamalla voidaan myös yksinkertaisesti ohjata huomiota tai antaa katseelle leposija. Kuvan värien keskinäisellä harmonialla taas rauhoitetaan tilannetta. (Bond 2015.)



KUVA 42. The Sixth Sense, 1999 (ohjaus M. Night Shyamalan, kuvaus Tak Fujimoto)

Tarinassa tai kohtaustasolla tapahtuvaa muutosta voidaan korostaa muuttamalla samalla väriä tai värin sisäisiä muuttujia. Myös elokuvan hahmoilla voi olla

oma, henkilökohtainen väriteemansa, joka kuvastaa hänen sisäistä maailmaansa. Muutokset tässä teemassa tarinan edistyessä ilmaisevat myös symbolisesti henkilön muutosta, hänen maailmankuvansa siirtymistä vanhasta uuteen (kuvat 43 ja 44). Tietty väri voidaan sitoa edustamaan esimerkiksi päähenkilöä ja kun samaa väriä käytetään muissa elementeissä, katsoja yhdistää alitajuisesti nämä keskenään. (Bond 2015.)



KUVAT 43 & 44. Värimaailma voi elää henkilön tunnetilan mukana. Elokuvassa *La vie d'Adèle*, 2013, sinisen värin voimakkuus ja läsnäolo muuttuu päähenkilön rakkauselämän tunnemuutosten kanssa (ohjaus Abdellatif Kechiche, kuvaus Sofian El Fani)

Yksinkertaisena esimerkkinä elokuvasarjassa *Tähtien sota* esiintyvien valomiekkojen väri kertoo välittömästi katsojalle, onko miekan kantaja hyvä vai paha (kuva 45). Erilaista värisymboliikkaa edustaa elokuva *Reservoir Dogs*, jossa henkilöhahmoille annetaan läpi elokuvan käytettävät väreihin perustuvat koodinimet. Annetun nimen voidaan tulkita vastaavan värisymboliikaltaan sen mukaan nimetyn henkilön luonteenpiirteitä. Sarjassa *Breaking Bad* puvustuksen

värisymboliikkaa käytetään muun muassa kohtauksessa, jossa päähenkilön rikollinen tausta saa tummemman sävyn ja samalla hän riisuu päältään punaisen paidan, paljastaen alta edellistä tummemman samaa väriä olevan vaateen. Henkilön taustatarina ja myös vaatetus muuttuvat siis samaan aikaan synkemmäksi. (Bond 2015.)



KUVA 45. Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, 1980 (ohjaus Irvin Kershner, kuvaus Peter Suschitzky)

6.2 Värisymbolit

Historia sekä perimätieto vaikuttavat osaltaan vahvasti ihmisten käsitykseen värisymboliikasta. Eri maiden korkeampien elimien kuten hallinnon tai hengellisten toimijoiden väreiksi on saattanut vakiintua valmistustavaltaan kalliimpia värejä, sillä vain heillä on ollut näihin varaa, tai tietyn värin käyttäminen on säädetty määräyksin vain tietyn ryhmän käyttöön. Tämän tyyliset värit ovat tavallisemmin näkyneet tekstiileissä, kuten kuninkaallisten vaatteissa tai lipuissa. (Huttunen 2005, 104-117.)

Värin valmistuksen hinta voi näkyä suoraan värin symbolisessa arvossa, sillä kallista väriä on yleensä käytetty myös muuten arvokkaassa käyttötarkoituksessa. Korkea hinta on voinut muodostua muun muassa pigmentin vaikeasta saatavuudesta sekä työläästä ja vaativasta valmistusprosessista. Esimerkiksi sah-

raminkeltainen väri saadaan crocus sativus kasvin emin pienistä luotteista, joita kasvin sisällä on vain vähän. Luotteet kerätään krookuksesta käsin ja yhteen kiloon tarvitaan noin 150 000 kukkaa. (Huttunen 2005, 115.)

Historiassa pitkän ajan takaa muodostuneet miellelyhtymät värien suhteen ovat muodostaneet nykypäivänäkin olevat värisymboliset käsitteet kuten myrkyinvihreä tai sähkönsininen. Vaikka näiden sävyjen termejä käyttävä ei ole väriä alkuperäisessä muodossaan nähnyt hänellä on itsellään olemassa oleva mielikuva tästä sävystä ja se on henkilöiden kesken kuitenkin jollain tasolla tai täysin ymmärrettävissä. (Huttunen 2005, 111-112; Storaro 2002, 24.) Värien symboliikalle on kuitenkin vaikeaa määrittää mitään käsitteellistä normia tai sääntöä. Yksilö kokee värit omalla tavallaan erilaisten kansallisten ja sosiaalisten vaikutteiden kautta, sekä myös oman tunnetasonsa ja perityn sekä opitun tiedon välityksellä. (Huttunen 2005, 34-35; Storaro 2002, 24.) Katsojalle on vaikea välittää jokin tarkka asia mitä pelkän värin tulisi symbolisoida, ilman mitään selvästi näkyvää syytä tai ilman tunnetta tukevaa asiayhteyttä. (Huttunen 2005, 114; Storaro 2002, 24.)

6.3 Musta, valkoinen ja harmaa

Mustaa pidetään värinä valkoisen vastakohtana ja kun näitä kahta yhdistetään, syntyy välimuotona harmaa. Värien sisältämä lainalaisuus heijastuu myös symboliseen tulkintaan. Harmaa edustaa arvoiltaan ja miellelyhtymiltään aina jotakin mustan ja valkoisen ääripäiden välimaastossa sijaitsevaa. Tuhkan väri, harmaa edustaa välimuotona neutraalia, tavallista ja tasaista. Usein se kuitenkin yhdistetään negatiivissävytteisiin asioihin, kuten harmaaseen arkeen ja talouteen. (Hintsanen 2018.)

Mustan värin voidaan kokea symbolisoivan muun muassa seuraavia: arvokas, tärkeä, juhlava, pimeys, palanut, intensiivinen, paahtava, raskas, elegantti, muodollinen, kuolema (kuva 46), pahuus, mysteeri, mystiikka, magia, säihkyvä, kiihkeä, seksikäs, paha, iloton, vakuuttava, vakava, älykäs, suru ja alakulo. (Triedman 2015, 158; Hintsanen 2018.)

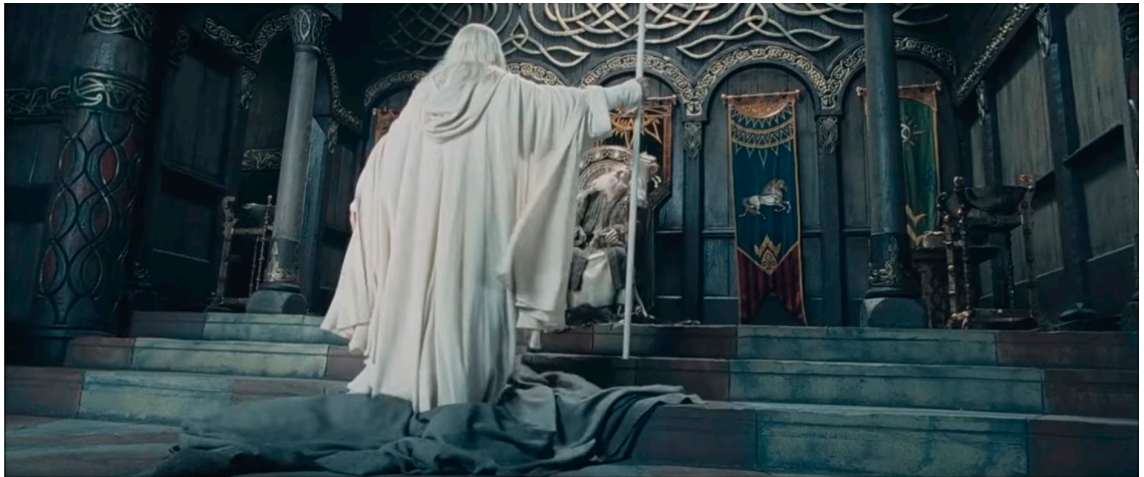


KUVA 46. Kuolema pukeutuu mustaan elokuvassa *The Meaning of Life*, 1983 (ohjaus Terry Jones ja Terry Gilliam, kuvaus Peter Hannan ja Roger Pratt)

Musta värinä on valmistukseltaan ollut kallista ja se näkyy myös sen symboliikassa, sillä se voi edustaa arvokkuutta ja arvokasta. (Huttunen 2005, 106-107) Musta puku voi viestiä arvokkuutensa lisäksi juhlavasta, vakuuttavasta ja vakavasti otettavasta. Musta asu voi olla myös juhlava ja seksikäs sekä viestiä älykkyydestä. (Huttunen 2005, 106-107; Hintsanen 2018; Triedman 2015, 158.) Nykyaikana mustaan pukeutuminen saatetaan mieltää edellä mainitusta poiketen myös tylsäksi ja surumieliseksi. Se voi olla molempia, suru- ja juhlapuku. (Triedman 2015, 158; Hintsanen 2018.)

Kulttuureissa ja uskonnoissa musta usein yhdistetään elämän alkuun ja loppuun. Musta on usein pelottavien jumalten väri sekä symbolisesti kuoleman ja manalan väri. Musta edustaa pimeyttä, tiedostamatonta sekä tuntematonta synkkyyttä ja ihmiselle luontaisen pimeän pelko lisää tätä värille ominaista pahaenteisyyttä. (Huttunen 2005, 106-107; Hintsanen 2018.)

Valkoinen voi myös kulttuureista poiketen olla suruväri ja sidoksissa kuolemaan. Yleisemmin se kuitenkin uskonnoissa symbolisoi jotakin pyhää ja rauhallista (kuva 47). Monessa uskonnossa valkoinen mielletään taivaan väriksi kuten sitä myös pidetään hyvien jumalien värinä. (Hintsanen 2018.) Valkoista valoa pidetään puhtaana värinä, jossa ei ole mitään, vaikkakin valkoinen valo syntyy, kun muita spektrin värejä on kaikkia saman verran. (Hintsanen 2018.)



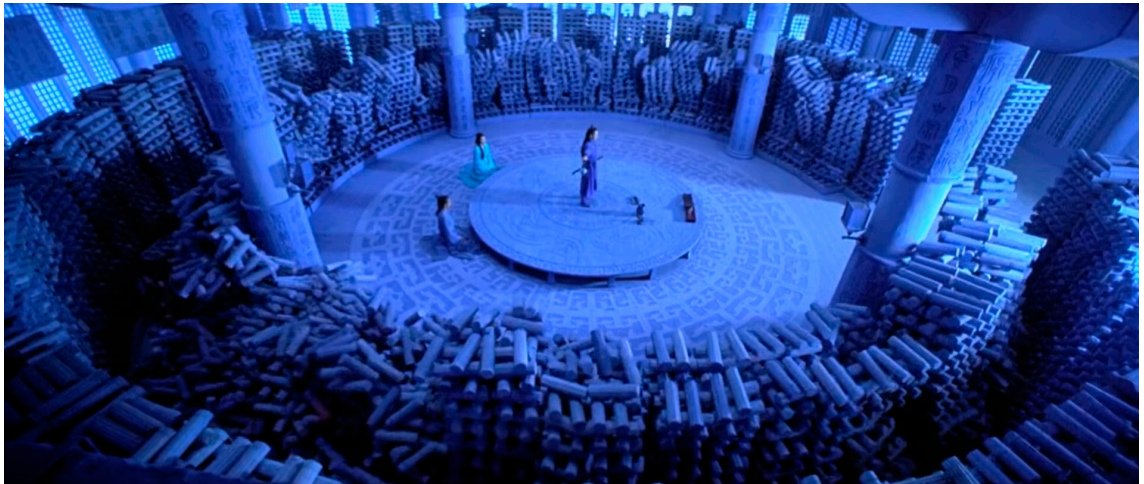
KUVA 47. Elokuvasssa *The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002, roolihahmo kokee jälleensyntymisen Gandalf Harmaasta Gandalf Valkoiseksi (ohjaus Peter Jackson, kuvaus Andrew Lesnie)

Valkoista voidaan monen muun merkityksen lisäksi pitää symbolisena värinä seuraaville asioille: hyvyys, antautuminen, rauha, keveys, tyhjiys, heiveröisyys, herkkyys, siisteys, täydellisyys, kirkkaus, viattomuus, hienotunteisuus, puhtaus, tahrattomuus ja pyhyys. (Triedman 2015, 158; Hintsanen 2018.)

6.4 Sininen

Sininen väri juontaa alkunsa taivaan tai meren sinestä. Sininen mielletään yleensä kylmään, hämääseen tai yöhön ja vaikka sinisessä on osana lempeyttä, sitä voidaan pitää myös surullisena värinä (kuva 48). Länsimaisessa värisymboliikassa sininen usein mielletään miesten värinä, kun taas vastakohdalle naiselle on asettunut väriksi punainen, vaikkakin väriympyrässä sinisen vastaväri on keltainen, tai oranssi. (Hintsanen 2018.)

Sininen väri voi symbolisoida seuraavia asioita: viattomuus, kylmä, hämärä, yö, puhtaus, keveys, suru, hiljaisuus, rauhallisuus, suru, rauhoittava, luottamus, viisaus, älykkyys, totuus, usko, taivas, meri, itseluottamus, virallisuus ja uskollisuus. (Triedman 2015, 159; Hintsanen 2018.)



KUVA 48. Surullisen sävyn omaava kohtaus elokuvassa Hero, alkuperäiseltä nimeltään Ying xiong, 2002 (ohjaus Yimou Zhang, kuvaus Christopher Doyle)

6.5 Violetti

Punaiseen taittuva purppura ja vaaleampi lila, ovat sävyjä, jotka ovat osana tutummin nykykielessä väriä violetti. Violetti väri kankaissa oli aikanaan antiikin Kreikassa korkeassa arvossa sen vaativan ja varjellun valmistusmenetelmän vuoksi, sillä väriä valmistettiin suuresta määrästä Välimeren pohjassa elävistä kotiloista. Pian väri saavuttikin kalliin hintansa myötä korkean yhteiskunnallisen arvoaseman symbolin niin keisareiden, kuninkaiden kuin myös korkeampien uskonnollisten virka-asemien piirissä. (Huttunen 2005, 113-114; Hintsanen 2018.) Nykyäänkään violetti ei ole vaatteissa kovinkaan yleinen väri (Hintsanen 2018).

Violetti voi symboloida värinä muun muassa seuraavia asioita: kuninkaallinen, rehellinen, etäinen, tyylikäs, voima, magia, mystiikka, luksus, kunnianhimo, varakkuus, itsenäisyys ja luovuus. (Triedman 2015, 159; Hintsanen 2018.)

6.6 Vihreä

Vihreä väri symboloi elämää ja on rauhoittava väri. Luonnossa vihreys näkyy kasveissa ja ihmisen lajiperimän myötä miellämme vihreän turvalliseksi, sillä olemme aikanaan olleet luonnossa kasvien lehtien takana suojassa. Vihreä voi

viestiä myös jotakin vaarallista (kuva 49), sillä jotkin myrkyt ja myrkylliset eläimet ovat väreiltään vihreitä. (Huttunen 2005, 112, 125; Hintsanen 2018.) Ruuan suhteen vihreä väri viestii ihmiselle sen kypsyydestä, yleensä vihreä on raaka ja näin syömäkelvoton. Toisaalta vihreä väri voi antaa myös luvan toimia, kuten liikennevaloissa. (Hintsanen 2018.)



KUVA 49. Vihreä ihonväri korostaa noidan ilkeää luonnetta elokuvassa *The Wizard of Oz*, 1939 (ohjaus Viktor Fleming, kuvaus Harold Rosson)

Vihreän värin symboliikkaan voidaan yhdistää seuraavia asioita: kasvu, tuoreus, hedelmällisyys, rauhallisuus, turvallisuus, varakkuus, raha, parantava, harmoninen, myrkyllinen, elämä, puhtaus, kateus, elinvoima, ekologinen, sitkeys ja ylpeys. (Triedman 2015, 160; Hintsanen 2018.)

6.7 Keltainen

Keltainen väri, joka on energinen ja usein mielletään lämpöön, niin auringon kuin tulenkin kautta, voi olla myös pelottava erilaisten sairauksien, varoituskylttien ja hyönteisten varoitusvärien kautta. Keltainen on väri, jonka ihminen huomaa ensimmäisenä ja tämän ominaisuuden vuoksi se toimii usein huomiovärinä. Usein väri liitetään myös onnellisuuteen ja keltainen on myös kullan väri, silloin kun itse kultaa ei ole käytettävissä. (Hintsanen 2018.)

Keltainen väri voi symbolisoida seuraavia: aurinko, tuli, lämpö, ilo, positiivisuus, onnellisuus, äly, energia, viisaus, sairaus, vaara, kateus, karanteeni, epidemia, aktiivisuus, kallis, edullinen, jumaluus ja hilpeys. (Triedman 2015, 160; Hintsanen 2018.)

6.8 Oranssi

Oranssi on saanut nimensä appelsiinilta ja värin kotimaisena nimenä on aluksi käytetty appelsiininkeltaista. Oranssi on väliväri, jota saadaan sekoittamalla keskenään keltaista ja punaista. Oranssin mielletään olevan voimakas ja energinen väri, joka viestii tehokkuudesta. Yhtenä yleisesti tunnettuna tekijänä oranssi väri symboloi eripuolilla maapalloa postialaa. (Hintsanen 2018.)

Oranssi väri voi symboloida muun muassa seuraavia: kuuma, tuli, aurinko, trooppinen, iloinen, luovuus, päättäväisyys, menestys, rohkea, energia, posti, appelsiini, voima, menestys, dynaaminen, turvaväri ja tehokas. (Triedman 2015, 161; Hintsanen 2018.)

6.9 Punainen

Punainen on voimakas väri, jota voidaan pitää intohimon ja rakkauden värinä, kuin myös vaaran sekä veren kautta väkivallan värinä. Nykyään veren kautta punainen mielletään enemmän aggressiivisiin asioihin, kuten kuolemaan. Aikaisemmin väri on myös ollut mukana sodissa voimakkaasti symbolisena, mutta se on ennen ollut myös elinvoiman väri. Punaisen värin merkitys vaihtelee sen sävyjen mukaan; kun vaaleanpunaista voidaan pitää hempeänä värinä, niin tumman punainen puolestaan on väkevä (kuva 50). (Hintsanen 2018.)

Punainen väri voi symbolisesti edustaa seuraavia: rakkaus, rohkeus, vahvuus, päättäväisyys, intohimo, veri, uhraus, itsevarmuus, elämänvoima, kuolema, metsästys, kielto, sota, energia, paholainen, kommunismi ja muita kiihkeitä, intensiivisiä, sekä voimakkaita asioita. (Triedman 2015, 161; Hintsanen 2018.)



KUVA 50. Punaiset viitat urheiden Spartan sotilaiden yllä elokuvassa 300, 2006 (ohjaus Zack Snyder, kuvaus Larry Fong)

6.10 Elokuvan värimaailma

Kuvaajan työ elokuvan parissa ei ole kuvausten jälkeen ohi, vaan hänen vastuunsa elokuvan ilmeestä jatkuu aina loppuun, esitysversion viimeistelyyn asti. Kuvaajalla on osaltaan vastuu elokuvan lopullisista sävyistä, kontrasteista ja väreistä. (Almendros 1985, 205.)

Elokuvan värien määrittely ja hallinta ei rajoitu pelkästään filmin prosessointiin, tai nykyään yleisempään jälkityön vaiheeseen, digitaaliseen värimäärittelyyn. Kuvaajan tulee hallita elokuvan värimaailmaa aina lavasteista, meikeistä ja puvustuksesta lähtien, sekä tehdä oikeat kameratekniset ratkaisut, kuten oikean filmin ja kuvauskaluston valinta. Kaikki nämä vaikuttavat osaltaan elokuvan värimaailmaan ja usein tehokkain yhdistelmä parhaan mahdollisen lopputuloksen saavuttamiseksi löytyy vain tekemällä koekuvauksia ja kokeilemalla eri mahdollisuuksia ennen varsinaisia kuvauksia. Joskus myös jopa kuvausten aikana. (Almendros 1985, 141-146.)

Edellä mainittujen keinojen lisäksi väreihin vaikutetaan kuvattaessa valaisulla, valon tai kameran objektiivin suodattimilla eli filtereillä, lisäämällä ohjelmallisesti kameraan jokin tietty ilme, Look tai käyttämällä parametrien muuttamiseen luotua Look Up Table:a eli LUT:tia, vapaasti käännettynä hakutaulukkoa. LUT:illa etsitään algoritmien avulla parametrit, joilla määritetään ero lähteen, eli tässä

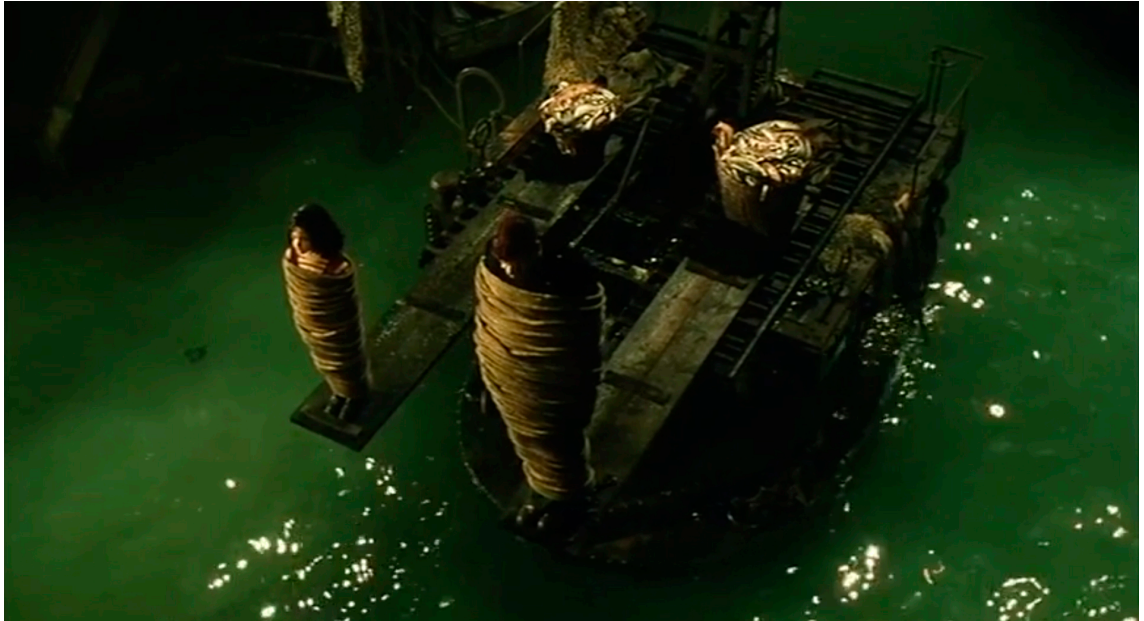
tapauksessa työstettävän kuvamateriaalin ja lopputuloksen, eli tavoitellun lopullisen värimaailman välillä. LUT:tia ei käytetä viimeisen ilmeen luovaan määrittelyyn vaan erotteluun ja esivisualisointiin. Esimerkiksi esituotannossa LUT:in avulla luotu Look antaa kuvauksissa ja leikkauksessa mahdollisuuden katsella kuvaa luonnollisemmalla ja lopputuloksesta suuntaa antavalla tavalla, verrattuna kameran tallentaman latteamman ja matalan värikylläisyyden omaavan väriprofiiliin materiaaliin. (Brown 2015, 116-118, 224-225.)

Värimäärittely voidaan tehdä myös DIT-vaiheessa, tai vasta videon jälkityövaiheessa. DIT tarkoittaa median siirron, kuvatun materiaalin käsittelyn välivaihetta, eli tiedonhallintaa. Pienemmissä tuotannoissa DIT saattaa yksinkertaisimmillaan sisältää vain kuvatun materiaalin siirtämistä ja järjestelyä kameran korteilta kovalevyille. DIT on englannin kielinen lyhenne ja se tulee sanoista Digital Imaging Technician, joka viittaa työvaiheesta vastuussa olevaan henkilöön. Nykyään filmille kuvattaessa negatiivi usein skannataan korkealaatuisiksi digitaalisiksi videoksi, jonka jälkeen tälle digitaaliselle kopiolle tehdään värin jälkityöt. Tämän jälkeen video voidaan halutessa siirtää takaisin filmille. Tämä työvaihe on lyhenteeltään DI ja myös tämä tulee englannin kielen sanoista Digital Intermediate. (Brown 2015, 118, 216-217.)

Kuvatessaan *The City of Lost Children* - elokuvaa Marc Caron ja Jean-Pierre Jeunetin ohjauksessa, Darius Khondji työryhmineen sävytti elokuvan kaikki kuvassa näkyvät elementit puvustuksesta lavasteisiin teoksen temaattisella päävärillä, vihreällä. Esimerkiksi kaikki elokuvassa näkyvä vesi, tarinan yksi tärkeimpiä elementtejä, värjättiin runsailla määrillä vihreää pigmenttiä (kuva 51), pukuihin suunniteltiin paljon vahvan vihreän sävyjä ja tätä korostettiin asettamalla valoihin vihreitä kalvoja tietyillä alueilla. Kaikki kuvattiin filmille ekstensiivisesti testimielessä, myös jälkituotanto huomioon ottaen, sillä usein värit muutuivat vahvasti filmin kehitysvaiheessa. (Mintzer 2018, 83.)

Esituotannossa oikeiden värisävyjen valitseminen ja todentaminen kameran läpi on oleellisen tärkeää kuvan jälkityöstöä ajatellen, sillä siellä elokuvan visuaalinen ilme löytää lopullisen ja ennalta visioidun muotonsa. Etenkin nykypäivän digitaalisessa työympäristössä värimäärittelyssä on mahdollista muuttaa kuvan värimaailmaa huomattavasti siitä, mitä on ennalta suunniteltu ja kuvauksissa

nähty. Jos kuitenkin ohjaaja, kuvaaja ja värimäärittelijä eivät ole alusta asti yhteisymmärryksessä elokuvan visuaalisen maailman luonteesta, voi tämä johdattaa näkemyksellisiin konflikteihin jälkituotannossa, joka vaikuttaa lopputulokseen epävakauttavalla ja teosta heikentävällä tavalla. (Mintzer 2018, 66-67.)



KUVA 51. Kuva-alan kokonaisvaltaista vihreäksi sävyttämistä elokuvassa *The City of Lost Children*. *La cité des enfants perdus*, 1995 (ohjaus Marc Caro ja Jean-Pierre Jeunet, kuvaus Darius Khondji)

Kun Khondji työskenteli ohjaaja Wong Kar-Wain kanssa *My Blueberry Nights* –elokuvan parissa, oli hänellä tunne, että kyseisessä projektissa oikeastaan mitään ei suunniteltu kunnolla etukäteen ja yhteinen visio oli kadoksissa läpi prosessin. Ohjaaja delegoi tärkeitä osa-alueita muille harkitsemattomasti, tehden kuitenkin lopulta omia mielivaltaisia ratkaisujaan jälkituotannossa. Elokuvan värimäärittely venyi ja lopulta tämä vaihe tehtiin täysin ilman kuvaajan läsnäoloa ja työpanosta. Kuvauksissa tavoiteltu naturalistisempi ilme muutettiin radikaalisti saturoidummaksi karamellivärien sävyttämäksi esitykseksi, eikä kyseessä Khondjin mielestä ollut enää sama elokuva, jota hän alun perin oli lähtenyt tekemään (kuva 52). (Mintzer 2018, 188-189.)



KUVA 52. Jälkituotantovaiheessa ohjaajan ja värimäärittelijän korostama värikylläisyys sekä kontrasti vähensivät elokuvaajan alun perin suunnittelemaa luonnonmukaista ilmettä elokuvassa *My Blueberry Nights*, 2007 (ohjaus Kar-Wai Wong, kuvaus Darius Khondji)

Lyhytelokuvassa *Tapahtukoon sinun tahtosi* värimäärittelyvaiheessa mukana olivat ohjaaja ja kuvaaja. Kuvan värien jälkikäsitellyssä noudatettiin alkuperäistä suunnitelmaa, jossa pyrittiin luonnonvaloon pohjautuvaan ja tarinan ajanmukaiseen realistiseen ilmeeseen (kuva 53).



KUVA 53. *Tapahtukoon sinun tahtosi*, 2018 (ohjaus Emma-Lotta Kiuru, kuvaus Henri Marttila)

7 POHDINTA

Kuvaajan työ perustuu tiiviiseen taiteelliseen ja tekniseen yhteistyöhön ohjaajan kanssa, jonka palveluksessa hän työskentelee. Lisäksi kuvaaja on merkittävässä asemassa teknisen työryhmän esimiehenä ja muiden kameran eteen asioita tuottavien toimijoiden kapellimestarina. Elokuvahankkeen koko sekä muun työryhmän kokemus ja sopimukset eri vastuualueista vaikuttavat merkittävästi tähän kuvaajan henkilökohtaiseen työmäärään tuotannossa. Elokuvahistorian aikakaudesta riippumatta nämä edellä mainitut asiat ovat pysyneet samana, kuten voidaan todeta, kun verrataan esimerkiksi Nestor Almendroksen ja Darius Khondjin tekstejä.

Yhteistyö ja kommunikointi muun ryhmän kanssa ovat tärkeässä osassa myös elokuvan visuaalisen maailman luonnissa, mutta yksityiskohtaisemman ja syvällisemmän kuvallisen tarinankerronnan kohdalla mitataan kuvaajan todellinen ammattitaito.

Kyky suodattaa ja verrata omia henkilökohtaisia kokemuksiaan tarinan kautta kuvalliseen ilmaisuun, sekä kyky katsoa omien mieltymysten ohi kohti kohde-ryhmälle tuotettavan esityksen päämäärää ovat hyvältä kuvaajalta vaadittavia ominaisuuksia. Elokuvan maailman luomisessa kuvaajan tulee myös osata valinnoillaan pelkistää tai kärjistää asioita siten, että elokuvan viesti ja subtekstin eri tasot välittyvät katsojalle mahdollisimman tehokkaasti. Kaikkia alitajuisen piiloviestinnän keinoja ei voida pohjata ihmisten käyttäytymismallien taustalla vaikuttavaan psykologiaan, vaan asioita tulee myös osata rakentaa ja perustella siten, että järjenvastainen muokataan järkeväksi, tai tunnetason niin sanottu normi muokataan toisenlaiseksi.

Voidakseen muokata näitä malleja, kuvaajan tulee ensiksi tiedostaa ja ymmärtää nämä käsitteet ja keinot niiden takana. Kun esimerkiksi ajattelemme kameran liikettä, niin kamera voi liikkua vain seuratakseen sen edessä tapahtuvaa, tai se voi edellisen lisäksi tuoda tarinankerronnalle lisäarvoa, viestien katsojalle alitajuisesti jostakin pinnan alle kätketystä. Kameraoperaattori liikuttaa kameraa, mutta ammattitaitoinen kuvaaja liikuttaa myös katsojaa eri tasoilla.

Olemme kattavasti avanneet työssämme tärkeimmät peruskäsitteet, sekä niiden sisältämiä näkymättömiä keinoja lukijalle hyödynnettäväksi omassa luomistyössään, jotta hän osaisi perehtyä näihin keinoihin paremmin. Työtä voisi osallueittain tutkia vielä kohdennetusti laajemmin. Moni työmme esittelemistä keinoista pitää sisällään hienostuneempia yksityiskohtaisia seikkoja, joita olisi mahdollista tutkia vielä syvemmin psykologisista lähtökohdista käsin.

Keräsimme aineistoa työhömmme muun muassa eri tekijöiden kokemuspohjaisista teoksista, joita vertasimme keskenään saavuttaaksemme mahdollisimman luotettavan ja kattavan kokonaiskuvan käsiteltävistä aiheista. Kävimme läpi esille tulleita referenssielokuvia ja pohdimme näissä käytetyn symboliikan sekä piilomerkitysten keinojen suhdetta omaan ajatusmaailmaamme. Vaeltaessamme syvemmälle kohti eri aihealueiden merkityksiä ja verratessamme näitä omiin kokemuksiimme kahdesta yhteisestä lyhytelokuvahankkeestamme, saatoimme huomata tiettyjen lainalaisuuksien paikkansapitävyyden. Itse hyväksi havaitsemiamme ajattelu- ja toimintamalleja ovat jo aikaisemmin elokuvataiteen edelläkävijät työssään hyödyntäneet. Toki nämä elementit ovat varmasti heidän töistään jo välittyneet meille alitajunnan tasolla aikaisemmin, vahvojen katselukokemusten kautta, mistä olemme tiedostamattamme ammentaneet vaikutteita. Laaja otanta eri lähdemateriaaleista antaa työllemme hyvän ja totuudenmukaisen teoriapohjan.

Nyky-yhteiskunnassa vallitsevat eettiset arvot ja työhyvinvoinnin taso on kehittynyt elokuvan alusta merkittävästi, mutta pohjimmainen ajatus yhdessä tekemisestä ja elokuvan yhteisen päämäärän saavuttamisesta ovat säilyneet muuttumattomina. Jatkuva halu kehittää näitä tärkeitä arvoja ja kommunikaation vapautta ovat perustavanlaatuinen osa luovan työn luonnetta, mutta eri aikakausien sosiaalispoliittiset rajoitteet ovat muodostaneet tälle edistykselle huomattavia haasteita. Ilman aikaisempien sukupolvien mestareiden työpanosta olisi elokuva-alan kenttä hyvin toisenlainen ja mahdollisesti raskaampi. Utopiaa tulemme tuskin koskaan saavuttamaan, mutta jatkaessamme tätä kehitystyötä entisestään, voimme saavuttaa vieläkin paremman harmonian ja työhyvinvoinnin. Lopulta kaikki muutos lähtee yksilön omasta kehityshalusta ja jos kuvaaja ei ole työssään valmis laajentamaan ymmärrystään tai muokkaamaan käyttäyty-

mismallejaan työryhmänsä johtajana ja esimerkin näyttäjänä, ei hän tule koskaan kehittymään todelliseksi ammattilaiseksi.

Jokainen sisäistää uutta ja kehittää itseään omalla tavallaan. Ihmiset ajattelevat eri asioista yksilöllisesti ja kokevat eritoten taiteen hyvin henkilökohtaisella tasolla. Tämä tulee huomioida oman sekä käsillä olevan tarinan edistämisessä. Nestor Almendros kuvailee kirjassaan hyvin yksityiskohtaisesti omaa matkaansa yhdeksi arvostetuimmista valo-orientoituneista elokuvaajista. Hänen pohdintansa ei sisällä yleistyksiä tai käskyjä tekemään asioita tietyllä tavalla, vaan hän yksinkertaisesti kertoo kokemuksistaan sekä tekemistään ratkaisuksista ja näiden toimivuudesta tapauskohtaisesti. Vastaavanlainen yleistämättömyys ja tulkintatapojen rajaaminen oli kirjoitustyössämme suurin haaste. Tämän huomioiden koemme opinnäytetyömme lopputuloksen neutraaliksi ja onnistuneeksi, sillä se avaa lukijalle erilaisia näkökulmia, jättäen lopullisen käyttötavan ja soveltamisen kuitenkin lukijan päätettäväksi.

Olemme sitä mieltä, että työmme vastaa hyvin sille asetettuihin tavoitteisiin ja pääkysymyksiin siitä, miten kuvaaja voi rakentaa monipuolisemman kuvakerroksellisen kokonaisuuden pienempien osa-alueiden kautta ja millä keinoin hän osaa paremmin mukautua työnsä vaatimaan tehtävään. Työmme kertoo mielestämme onnistuneesti siitä, kuinka keskittymällä tarinallisiin syvätasoihin ja tunteita vahvistavien piilomerkitysten oikeaoppiseen hyödyntämiseen pystytään luomaan tehokas, merkityksellinen ja taiteellisesti monimuotoinen kokonaisuus.

LÄHTEET

Almendros, N. 1985. A man with a camera. 1. englannin kielinen painos. Englanti: Redwood Burn Ltd.

Alton, J. 1995. Painting with Light. 2. painos. Yhdysvallat: University of California Press.

Aumont, J., Bergala A., Marie M. & Vernet M. 1996. Elokuvan estetiikka. Helsinki: Oy Edita Ab.

Barret, A. 2018. How Ingmar Bergman mastered filming faces. BFI – Film Forever. [Verkkajulkaisu]. Julkaistu 02.01.2018. Luettu 22.01.2019.
<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/ingmar-bergman-faces-close-ups>

Bellmore, K. 2012. A Film with A View: Atmospheric Cinematography and Subtext in A Room with A View. Reel Club. [Verkkajulkaisu]. Julkaistu 08.07.2012. Luettu 09.01.2019. <https://reelclub.wordpress.com/2012/07/08/a-film-with-a-view-atmospheric-cinematography-and-subtext-in-a-room-with-a-view/>

Bond, L. 2015. Colour In Storytelling. Criswell YouTube-kanava. [Verkkajulkaisu]. Julkaistu 29.07.2015. Katsottu 25.01.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=aXgFcNUWqX0&feature=youtu.be>

Brown, B. 2008. Motion picture and video lighting. 2. painos. Englanti: Elsevier, Inc.

Brown, B. 2012. Cinematography, theory and practice. 2. painos. Yhdysvallat: Elsevier, Inc.

Buono, A. Add Depth to your Film using Visual Subtext. Film Riot. [Verkkajulkaisu/Videoblogi]. Julkaistu 19.08.2017. Katsottu 25.01.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=6l8MRE47Hv4&t=316s>

Brown, B. 2016. Cinematography, theory and practice. 3. painos. Yhdysvallat: Routledge.

Dros, A. 2016. 7 Reasons Why Fisheye Lenses Are Awesome. [Verkkajulkaisu]. Julkaistu 27.6.2016. Luettu 17.3.2019. <https://petapixel.com/2016/06/27/7-reasons-fisheye-lenses-awesome/>

Eisenstein, S. 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Encyclopedia Britannica. 2015. Chiaroscuro. [Verkkajulkaisu]. Luettu 17.3.2019.
<https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>

Fusco, J. 2017. Watch: '12 Angry Men' is a Masterclass in Blocking Your Movie. No Film School. [Verkkajulkaisu]. Julkaistu 31.07.2017. Luettu 26.01.2019.
<https://nofilmschool.com/2017/07/how-to-block-your-movie-scene-12-angry-men>

- Furu, P. 2017. Luovuus syntyy yhteisessä tekemisessä. Issue X (verkkoversio). Taideyliopiston lehti. Helsinki: Otavamedia Oy. Luettu 29.3.2018.
<https://www.issuex.fi/luovuus-syntyy-yhteisessa-tekemisessa/>
- Hellerman, J. 2019. An Aspect Ratio Guide for Every Filmmaker. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 22.2.2019. Luettu 27.4.2019. <https://nofilmschool.com/Aspect-Ratio-Examples-For-Filmmakers>
- Hintsanen, P. 2018. Coloria /Coloriasto. Väriaiheinen verkkosivusto. Luettu 10.1.2019. <http://www.coloria.net/index.htm>
- Huttunen, M. 2005. Värit pintaa syvemmältä. 1. painos. Helsinki: WSOY.
- Jung, C., von Franz, M.-L., Henderson, J.L., Jacobi & J., Jaffé, A. 1988. Man and his Symbols. 11. painos. Yhdysvallat: Anchor Press.
- Malkiewicz, K. 2012. Film Lighting, Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers. 2. painos. Yhdysvallat: Touchstone.
- McCullagh, J.F. 2018. What Do Filmmakers Mean When They Refer to Composition?. PremiumBeat. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 11.12.2018. Luettu 24.01.2019. <https://www.premiumbeat.com/blog/create-compelling-film-composition/?fbclid=IwAR36x8pDjWBPWKR0VRlx2ocoCI31dilgjMrfsi0qpZ9lyrlgzUD9VcNC1II>
- McCullagh, J.F. 2019. The Whys and Hows of Tracking: Handheld vs. Stabilized. PremiumBeat. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 01.03.2019. Luettu 16.03.2019. <https://www.premiumbeat.com/blog/filmmaking-tracking-handheld-vs-steadicam/>
- McGregor, L. 2016. Lighting 101: A Quick Guide for Lighting Film. [Verkkojulkaisu]. Luettu 24.5.2018. <https://www.premiumbeat.com/blog/basic-light-placements/>
- Mintzer, J. 2018. Conversations avec Darius Khondji / Conversations with Darius Khondji. Ranska: Synecdoche Publishing.
- Monaco, J. 2000. How to read a film: The world of movies, media, and multimedia. 3. painos. Yhdysvallat: Oxford University Press.
- Mölsä, P. Internetix/Pekka Mölsä, mediasuunnittelu, värit. [Verkkojulkaisu]. Ei julkaisupäivää. Luettu 25.01.2019.
<http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/0viestinta/mediasuunnittelu2/varit>
- Perno, G.S., 2017. Directors' Trademarks – Darren Aronofsky. Cinelinx. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 14.09.2017. Luettu 23.01.2019.
https://www.cinelinx.com/movie-stuff/item/11426-directors-trademarks-darren-aronofsky.html?fbclid=IwAR0TRPKeiESQZ7bEL3D0_mV9tqlB_33ArDMKizMZymDo-WmUre3UT6zOB80

Puschak, E. 2015. Understanding Art – In The Mood For Love: Frames Within Frames. Nerd Writer. [Verkkojulkaisu/Videossee]. Julkaistu 15.7.2015. Katsottu 27.05.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=01E5otZCpqw>

Renée, V. 2019. 3 Things Kurosawa's 'High and Low' Can Teach You About Blocking. No Film School. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 21.01.2019. Luettu 26.01.2019. <https://nofilmschool.com/akira-kurosawa-teaches-blocking?fbclid=IwAR3yGvfclSB64adIA80DeFouYTckEtJqxcrukU6PYg8sJY8CViVe0Th5OMQ>

Ruggeri, M. 2015. Barry Lyndon – The Use of the Zoom Shot. MartasChamber. [Verkkojulkaisu/Videoblogi]. Julkaistu 31.07.2015. Katsottu 18.03.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=maz9KP76Vvl&t=343s>

Salzman, G. 2017. 5 Brilliant Moments of Camera Movement. CineFix. [Verkkojulkaisu/Videoblogi]. Julkaistu 01.02.2017. Katsottu 27.01.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=h2c3JZ6X3f8&t=210s>

Storaro, V. 2001. Writing with light. Osa 1, The Light. Italia: Mondadori Electa S.p.A.

Storaro, V. 2002. Writing with light. Osa 2, Colors. Italia: Mondadori Electa S.p.A.

Storaro, V. 2003. Writing with light. Osa 3, The Elements. Italia: Mondadori Electa S.p.A.

Swinney, J.T. 2018. SFX Secrets: Aspect Ratios. Vimeo. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 2018. Katsottu 27.4.2019.

Swinney, J.T. 2018. SFX Secrets: The Zoom. Fandor. [Verkkojulkaisu/Videoblogi]. Julkaistu 31.05.2018. Katsottu 18.03.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=7QeMMF7J2OU>

Triedman, K. 2015. Colour: The professional's guide. 1. painos. Englanti: Octopus Publishing Group.

Vasiliauskas, M. 2018. Film Theory – The Visual Techniques Used In Darren Aronofsky Movies. Studiobinder. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 03.2018. Luettu 23.01.2019. https://www.studiobinder.com/blog/darren-aronofsky-movies/?fbclid=IwAR2fnfAL3626zyz6aAeS0z6xNXfn3Y_qa5MjDWP63pM_F_08QMa926Vti-k

Visions of Light. 1992. Ohjaus: Todd McCarthy, Arnold Glassman & Stuart Samuels. Tuotanto: American Film Institute (AFI), NHK. Dokumenttielokuva.

Whitney, O.E. 2016. Emmanuel Lubezki on 'The Revenant', 'Knight of Cups' and the importance of breaking rules. [Haastattelu]. Julkaistu 04.03.2016. Luettu 23.11.2018. <http://screencrush.com/emmanuel-lubezki-interview/>

KUVALÄHTEET

KUVA 1. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.

KUVA 2. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.

KUVA 3. Almendros, N. 1985. A man with a camera. 1. englannin kielinen painos. Englanti: Redwood Burn Ltd.

KUVA 4. Marcks, I., Monaghan, A. 2017. The Lost City of Z: Time Immemorial. American Cinematographer. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 31.05.2017. Katsottu 24.03.2019. <https://ascmag.com/articles/the-lost-city-of-z-time-immemorial>

KUVA 5. Valokuva Michelangelon maalauksesta Creation of Adam. 2018. 25 Interesting And Bizarre Facts About The Creation Of Adam Painting. Tons of Facts. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 02.01.2018. Katsottu 12.02.2018. <http://tonsoffacts.com/25-interesting-bizarre-facts-creation-adam-painting/>

KUVA 6. 2007. File:Ihmisen silmä.png. Wikimedia Commons. [Verkkosivu]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ihmisen_silm%C3%A4.png

KUVA 7. Otavan Opisto. 2015. Objektiivit ja polttoväli. Internetix. [Verkkojulkaisu]. http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/muut/vapaasivistys/valokuvaus/valokuvaustekniikka/4_objektiivit_ja_polttovali/01_objektiivit_ja_polttovali?C:D=1819640&m:sells=1819640

KUVA 8. A Room With A View. 1985. Ohjaus: James Ivory. Tuotanto: Goldcrest Films International, NFFC, Curzon Film Distributors, Film Four International, Merchant Ivory, Productions. Tuotantomaa: Englanti.

KUVA 9. A Room With A View. 1985. Ohjaus: James Ivory. Tuotanto: Goldcrest Films International, NFFC, Curzon Film Distributors, Film Four International, Merchant Ivory, Productions. Tuotantomaa: Englanti.

KUVA 10. Barret, A. 2018. How Ingmar Bergman mastered filming faces. BFI – Film Forever. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 02.01.2018. Katsottu 22.01.2019. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/ingmar-bergman-faces-close-ups>

KUVA 11. Barret, A. 2018. How Ingmar Bergman mastered filming faces. BFI – Film Forever. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 02.01.2018. Katsottu 22.01.2019. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/ingmar-bergman-faces-close-ups>

KUVA 12. In the Mood for Love. 2000. Ohjaus: Kar-Wai Wong. Tuotanto: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Paradis Films. Tuotantomaa: Kiina.

KUVA 13. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.

KUVA 14. The Fountain. 2006. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Warner Bros., Regency Enterprises, Protozoa Pictures, New Regency Pictures, Muse Entertainment Enterprises, Mel's Cite du Cinema. Tuotantomaat: Kanada, Yhdysvallat.

KUVA 15. The Fountain. 2006. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Warner Bros., Regency Enterprises, Protozoa Pictures, New Regency Pictures, Muse Entertainment Enterprises, Mel's Cite du Cinema. Tuotantomaat: Kanada, Yhdysvallat.

KUVA 16. Noah. 2014. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Paramount Pictures, Regency Enterprises, Protozoa Pictures, Disruption Entertainment, FortyFour Studios. Tuotantomaat Yhdysvallat.

KUVA 17. Noah. 2014. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Paramount Pictures, Regency Enterprises, Protozoa Pictures, Disruption Entertainment, FortyFour Studios. Tuotantomaat Yhdysvallat.

KUVA 18. Tinker Tailor Soldier Spy. 2011. Ohjaus: Tomas Alfredson. Tuotanto: StudioCanal, Karla Films, Paradis Films, Kinowelt Filmproduktion, Working Title Films, Canal+, CinéCinéma. Tuotantomaat: Ranska, Englanti, Saksa.

KUVA 19. Tinker Tailor Soldier Spy. 2011. Ohjaus: Tomas Alfredson. Tuotanto: StudioCanal, Karla Films, Paradis Films, Kinowelt Filmproduktion, Working Title Films, Canal+, CinéCinéma. Tuotantomaat: Ranska, Englanti, Saksa.

KUVA 20. 2019. Alan Gordon – Your Hollywood Home for Motion Picture & Digital Cinema Equipment. [Verkkajulkaisu].
<https://www.alangordon.com/rental/lenses/35mm/zooms/20-100mm-cooke>

KUVA 21. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.

KUVA 22. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.

KUVA 23. Barry Lyndon. 1975. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Peregrine, Hawk Films, Warner Bros. Tuotantomaat: Englanti, Yhdysvallat.

KUVA 24. Barry Lyndon. 1975. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Peregrine, Hawk Films, Warner Bros. Tuotantomaat: Englanti, Yhdysvallat.

KUVA 25. Days of Heaven. 1978. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Paramount Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 26. Days of Heaven. 1978. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Paramount Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 27. Days of Heaven. 1978. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Paramount Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 28. Häxan. 1922. Ohjaus: Benjamin Christensen. Tuotanto: Aljosha Production Company, Svensk Filmindustri (SF). Tuotantomaat: Ruotsi, Tanska.

KUVA 29. Ben-Hur. 1959. Ohjaus: William Wyler. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 30. Fear and Loathing in Las Vegas. 1998. Ohjaus: Terry Gilliam. Tuotanto: Fear and Loathing LLC, Rhino Films, Shark Productions, Summit Entertainment, Universal Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 31. The Lost City of Z. 2016. Ohjaus: James Gray. Tuotanto: Keep Your Head, MICA Entertainment, MadRiver Pictures, Plan B Entertainment. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 32. Heräät siihen että kuolet. 2018. Ohjaus: Anniina Joensalo. Tuotanto: Aalto-yliopisto, Tampereen ammattikorkeakoulu, Tampereen yliopisto. Ensemble-yhteistyöelokuva.

KUVA 33. Andrey V. 2016. The Technique of Chiaroscuro in Contemporary Painting. [Verkkojulkaisu]. Julkaistu 31.12.2016. Katsottu 24.3.2019.
<https://www.widewalls.ch/chiaroscuro/>

KUVA 34. Heräät siihen että kuolet. 2018. Ohjaus: Anniina Joensalo. Tuotanto: Aalto-yliopisto, Tampereen ammattikorkeakoulu, Tampereen yliopisto. Ensemble-yhteistyöelokuva.

KUVA 35. The Wrestler. 2008. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Wild Bunch, Protozoa Pictures, Saturn Films, Top Rope. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Ranska.

KUVA 36. Frontier. 2016-. Sarjan luojat: Rob Blackie, Peter Blackie. Tuotanto: Take the Shot Productions. Tuotantomaa: Kanada.

KUVA 37. The Marquise of O. 1976. Ohjaus: Éric Rohmer. Tuotanto: Janus Film, Les Films du Losange, Janus Filmproduktion GmbH, Artemis Film, Hessischer Rundfunk (HR), Gaumont. Tuotantomaat: Länsi-Saksa, Ranska.

KUVA 38. Blade Runner. 1982. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros, Blade Runner Partnership. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Hong Kong.

KUVA 39. 2007. File:Black and white squares.svg. Wikimedia Commons. [Verkkosivu].
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Black_and_white_squares.svg

KUVA 40. Days of Heaven. 1978. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Paramount Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 41. Moonrise Kingdom. 2012. Ohjaus: Wes Anderson. Tuotanto: Indian Paintbrush, American Empirical Pictures, Moonrise, Scott Rudin Productions. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 42. The Sixth Sense. 1999. Ohjaus: M. Night Shyamalan. Tuotanto: Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 43. La vie d'Adèle. 2013. Ohjaus: Abdellatif Kechiche. Tuotanto: Quat'sous Films, Wild Bunch, France 2 Cinéma, Scope Pictures, Vértigo Films, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Canal+, Ciné+, France 2 (FR2), Eurimages, Région Nord-Pas-de-Calais, Centre National de la Cinématographie (CNC), Pictanovo Nord-Pas-de-Calais, France Télévision, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Tuotantomaat: Ranska, Belgia, Espanja.

KUVA 44. La vie d'Adèle. 2013. Ohjaus: Abdellatif Kechiche. Tuotanto: Quat'sous Films, Wild Bunch, France 2 Cinéma, Scope Pictures, Vértigo Films, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Canal+, Ciné+, France 2 (FR2), Eurimages, Région Nord-Pas-de-Calais, Centre National de la Cinématographie (CNC), Pictanovo Nord-Pas-de-Calais, France Télévision, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Tuotantomaat: Ranska, Belgia, Espanja.
Barry Lyndon. 1975. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Peregrine, Hawk Films, Warner Bros. Tuotantomaat: Englanti, Yhdysvallat.

KUVA 45. Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back. 1980. Ohjaus: Irvin Kershner. Tuotanto: Lucasfilm. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 46. The Meaning of Life. 1983. Ohjaus: Terry Jones ja Terry Gilliam. Tuotanto: Celandine Films, The Monty Python Partnership, Universal Pictures. Tuotantomaa: Englanti.

KUVA 47. The Lord of the Rings: The Two Towers. 2002. Ohjaus: Peter Jackson. Tuotanto: New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company. Tuotantomaat: Uusi-Seelanti, Yhdysvallat.

KUVA 48. Ying xiong. 2002. Ohjaus: Yimou Zhang. Tuotanto: Beijing New Picture Film Company, China Film Co-Production Corporation, Elite Group Enterprises, Sil-Metropole Organisation, Zhang Yimou Studio. Tuotantomaat: Kiina, Hong Kong.

KUVA 49. The Wizard of Oz. 1939. Ohjaus: Viktor Fleming. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Tuotantomaa: Yhdysvallat.

KUVA 50. 300. 2006. Ohjaus: Zack Snyder. Tuotanto: Warner Bros, Legendary Entertainment, Virtual Studios, Hollywood Gang Productions, Atmosphere Entertainment MM, Mel's Cite du Cinema, Nimar Studios. Tuotantomaat: Yhdysvallat, Kanada.

KUVA 51. La cité des enfants perdus. 1995. Ohjaus: Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet. Tuotanto: Club d'Investissement Média, Eurimages, Studio Image, Ca-

nal+ España, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cofimage 4, Cofimage 5, Constellation, Elias Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., France 3 Cinéma, Lumière Pictures, MEDIA Programme of the European Union, Ossane, Phoenix Images, Procirep, Tele München Fernseh Produktionsgesellschaft (TMG), Televisión Española (TVE), Victoires Productions. Tuotantomaat: Ranska, Saksa, Espanja, Belgia.

KUVA 52. My Blueberry Nights. 2007. Ohjaus: Kar-Wai Wong. Tuotanto: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Lou Yi Ltd., StudioCanal. Tuotantomaat: Hong Kong, Kiina, Ranska, Yhdysvallat.

KUVA 53. Tapahtukoon sinun tahtosi. 2018. Ohjaus: Emma-Lotta Kiuru. Tuotanto: Tampereen ammattikorkeakoulu. Lopputyöelokuva.