

Opinnäytetyö (AMK)

Elokuvan ja television koulutusohjelma

2019

Anton Lipasti

KUN TYYLI KOHTAA MERKITYKSEN

– kuvaus ilmaisukeinona elokuvassa Punch-Drunk
Love

Anton Lipasti

KUN TYYLI KOHTAA MERKITYKSEN

-kuvaus ilmaisukeinona elokuvassa Punch-Drunk Love

Opinnäytetyöni tarkoitus on analysoida ohjaajan tapaa käyttää kuvausta kerronnan tukena elokuvassa Punch-Drunk Love (Columbia Pictures, 2002). Samalla pyrin laajentamaan omaa ymmärrystäni kuvauksesta ja kehittämään elokuvallista lukutaitoani.

Keskityn elokuvan yksittäisiin kuviin ja jaan pohdintani neljään osaan: sommitteluun, liikkeeseen, valoon ja väriin. Analysoin ohjaajan valintoja kunkin osa-alueen kohdalla ja pohdin valintojen syitä. Sanallistan ja järkeistän itselleni sen, millaisia tunteita valinnat saivat aikaan ja minkä vuoksi. Lopuksi teen yhteenvedon omasta kokemuksestani ja tuloksistani opinnäytetyöprosessin tekemisessä.

Opinnäytetyöni on suunnattu ohjauksesta, kuvauksesta ja sisältöanalyysistä kiinnostuneille elokuvan ystäville.

ASIASANAT:

ohjaus, kuvaus, kuva-analyysi, valaisu, väri, kuvakerronta

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Film and television

2019 | 30 pages

Anton Lipasti

WHEN STYLE MEETS SUBSTANCE

-cinematography as a form of expression in Punch-Drunk Love

The purpose of this thesis is to analyze the way the director uses cinematography in storytelling in the film Punch-Drunk Love (Columbia Pictures, 2002). At the same time I aim to widen my own understanding of cinematography and develop my visual literacy.

I focus on singular shots and divide this text into four parts: positioning, movement, light and colour. I analyze the director's choices in each of these categories and try to assess the reasons behind them. I attempt to put into words and rationalize why the choices had the emotional impacts they did. At the end I draw my conclusions and summarize my experiences from the process of writing this thesis.

This thesis is aimed at film buffs interested in directing, cinematography, or content analysis.

KEYWORDS:

directing, cinematography, visual analysis, lighting, colour, visual storytelling

SISÄLTÖ

KÄYTETYT LYHENTEET TAI SANASTO	6
1 JOHDANTO	7
2 JUONIKUVAUS	9
3 SOMMITTELU	11
3.1 Kuvakoot	11
3.2 Asemointi	12
4 LIIKE	16
4.1 Seuranta	16
4.1 Muu liike	19
4.1 Kun kamera ei liiku	19
5 VALAISU	21
6 VÄRI	24
7 LOPUKSI	29
LÄHTEET	30

KUVAT

<u>Kuva 1.</u>	11
<u>Kuva 2.</u>	12
<u>Kuva 3.</u>	12
<u>Kuva 4.</u>	13
<u>Kuva 5.</u>	13
<u>Kuva 6.</u>	14
<u>Kuva 7.</u>	14
<u>Kuva 8.</u>	15
<u>Kuva 9.</u>	17
<u>Kuva 10.</u>	18
<u>Kuva 11.</u>	18
<u>Kuva 12.</u>	19
<u>Kuva 13.</u>	20

<u>Kuva 14.</u>	22
<u>Kuva 15.</u>	22
<u>Kuva 16.</u>	23
<u>Kuva 17.</u>	23
<u>Kuva 18.</u>	24
<u>Kuva 19.</u>	25
<u>Kuva 20.</u>	25
<u>Kuva 21.</u>	26
<u>Kuva 22.</u>	26
<u>Kuva 23.</u>	28
<u>Kuva 24.</u>	28

KÄYTETYT LYHENTEET TAI SANASTO



OTS	Over the shoulder, kuvatyyppeissä jossa henkilöä tai tapahtumaa kuvataan toisen hahmon olon takaa
Single	Kuvatyyppeissä jossa hahmo näytetään yksin kuvassa
Two-shot	Kuvatyyppeissä jossa kaksi hahmoa näytetään kuvassa yhtä aikaa

1 JOHDANTO

“I have a love in my life. It makes me stronger than anything you can imagine.”

-Barry, Punch-Drunk love

Tässä opinnäytetyössä analysoin elokuvan Punch-Drunk Love kuvausta ohjauksellisesta näkökulmasta. Erittelen siis, miten ohjaaja Paul Thomas Anderson käyttää kuvaa ja sen ulottuvuuksia – sommittelua, liikettä, valoa ja väriä – kerrontansa tukena. Miten päähenkilön kokemat tunteet tai elokuvan teemat välittyvät sanattomasti katsojalle?

Romanttiseksi draamakomediaksi luokiteltu Punch-Drunk Love kertoo Adam Sandlerin esittämästä Barrysta, psykologisista ongelmista kärsivästä miehestä, joka ajautuu romanssiin lumoavan Lenan (Emily Watson) kanssa. Elokuva ei paljasta Barryn tilaa tarkalleen, mutta häntä vaivaavat äärimmäinen sosiaalisten tilanteiden tuoma ahdistus sekä vihanhallinnan ongelmat.

Punch-Drunk Love on elokuva rakkauden löytämisestä, mutta myös yksinäisyydestä ja eristäytyneisyydestä. Se on voimaantumistarina; Barry edustaa tunnistettavaa ihmistyyppiä, yksinäistä hylkiötä, joka kaipaa läheisyyttä mutta toisaalta pelkää ympäröivää maailmaa. Tällaisia ihmisiä on olemassa, mutta heille harvemmin on olemassa Lenaa – lämmintä ja ystävällistä sielua, joka ymmärtää heitä ja auttaa heidät ulos kuorestaan.

Anderson ja kuvaaja Robert Elswit käyttävät kuvausta lähes ekspressionistisesti tuodakseen katsojan Barryn pään sisälle – metodi, joka tuntuu itsestäänselvyydeltä hahmotutkielmissa mutta jota silti näkee harvoin näin tehokkaasti käytettävän. Katsojan ei tarvitse tietää millaista on olla Barry; Anderson näyttää sen. Elokuva ei yritä olla objektiivinen kuvaus tapahtumista, vaan keskittyy päähenkilönsä kokemukseen. Suuressa osassa tässä toimivat myös musiikki, leikkaus ja äänimaailma, mutta keskityn tässä tekstissä yksittäisiin kuviin.

Käytän kirjoittamisen apuna pääasiassa omaa ajatteluani teoksen pohjalta. Pohdintani tukena hyödynnän kuvaukseen liittyvää aiempaa tutkimusta.

Opinnäytetyöni tarkoitus on avata lukijalle elokuvantekijän tarkoituksia ja metodeja, ja kenties syventää elokuvasta saatavaa nautintoa. Ennen kaikkea tällä tutki-

muksellani pyrin kuitenkin laajentamaan omaa ymmärrystäni kuvauksesta ja näin rakentamaan työkalupakkiani ohjaajana. Käsitykseni kuvauksen mahdollisuuksista elokuvallisessa ilmaisussa on rajoittunut. Usein kuvakäsikirjoitusta työstäessäni tuntuu siltä, että rajoitan itseäni näkemästä kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja, ja päädyn suoraan steriileihin ja itsestään selviin valintoihin. Siksi *Punch-Drunk Love* vaikuttaa minusta kaikessa omalaatuisuudessaan täydelliseltä teokselta analysoida.

On myös huomautettava, että tulkintani ovat tietysti vain niitä – omia tulkin-tojani, joita en väitä totuudeksi. Tarkoitukseni on etupäässä kehittää itseäni ja omaa elokuvallista lukutaitoani. Elokuvaa on tulkittu ja tutkittu jo sen ilmestymisestä asti, eivätkä huomioni siis välttämättä aina ole uusiakaan. Teorioita elokuvan merkityksistä riittää avaruusolennoista supersankarimetaphoriin. Tärkeintä, kuten aina, on kuitenkin oma kokemus.

Toinen huomionarvoinen seikka on, että puhun tässä tekstissä analisoitavista valinnoista ohjaajan päätöksinä. Koska en ollut kuvauspaikalla, en voi tietää, mikä on ollut kenenkin ajatus, ja ohjaajien ja kuvaajien suhteissa päätöksenteossa on paljon eroja. Tekstissä keskitytään kuitenkin määrittäviin kerronnallisiin valintoihin, joiden itse koen olevan viime kädessä ohjaajan vastuulla. Ohjaaja Anderson on myös tunnettu autoritäärisestä tyylistään. Niinpä, Robert Elswit, mikäli olet opetellut suomea ja luet tätä: tarkoitukseni ei ole vähätellä panostasi.

2 JUONIKUVAUS

"I don't know if there is anything wrong because I don't know how other people are."

-Barry

Barry Egan pyörittää omaa pientä firmaansa, joka markkinoi muun muassa viemäripumppuja. Hänellä on suunnitelma; hän on löytänyt porsaanreiän Healthy Choice -tuotemerkin järjestämästä kampanjasta ja aikoo saada miljoonia ilmaisia lentokilometreja ostamalla suuria määriä vanukasta.

Barryn elämä on yksinäistä - tärkeimmät ihmissuhteet ovat seitsemän sisko, jotka jatkuvasti kiusaavat ja vähättelevät häntä. Elokuvan alussa Barry kohtaa ohimennen naisen nimeltä Lena ja löytää urkuharmonin kadulta, jonka hän ottaa mukaansa.

Barry osallistuu vastentahtoisesti sisarensa Elizabethin (Mary Lynn Rajskub) raahaamana toisen siskon syntymäpäiväjuhliille, jossa häntä pilkataan. Barry reagoi rikkomalla siskonsa ikkunat.

Yksinäisyyttä poteva Barry soittaa seksilinjalle. Hänen tietämättään linja on hämärän Utahilaisen mattokauppias Deanin (Philip Seymour Hoffman) pyörittämä kirisytymetodi. Pian Barrylle aletaankin soitella vaatien rahaa. Barry katkaisee luottokorttinsa, mikä todella suututtaa Deanin.

Elizabeth ilmestyy Barryn työpaikalle mukanaan työkaverinsa, jolle yrittää järjestää treffejä Barryn kanssa. Työkaveri paljastuu Lenaksi. Kohtaaminen on kaoottinen eikä suju suunnitelmien mukaisesti. Lena ja Elizabeth ovat jo lähdössä, mutta viime hetkellä Lena päättääkin kääntyä takaisin ja pyytää Barrya ulos. Barry suostuu.

Barry ja Lena syövät illallista ravintolassa. Lena mainitsee kiusallisesta tarinasta Barryn lapsuudesta, jonka kuuli Elizabethilta. Barry käy rikkomassa paikat ravintolan vessassa, minkä seurauksena heidät heitetään ulos. Kaikesta huolimatta aito yhteys alkaa muodostua heidän välilleen.

Illan päätteeksi Deanin lähettämät miehet hyökkäävät Barryn kimppuun ja ryöstävät tämän. Lena lähtee työmatkalle Havaijille, ja Barry päättää seurata häntä. Lena

on ilahtunut nähdessään Barryn. He viettävät aikaa yhdessä ja rakastelevat. Lämmin romanssi kehittyy, ja Barry alkaa lopultakin kokea helpotusta ahdistukseensa.

Palatessaan kotiin Barryn ja Lenan kimppuun hyökätään Deanin miesten toimesta. Lena haavoittuu. Rakkauden voimaannuttama Barry käyttäytyy äkisti kuin hänellä olisi supervoimia ja voittaa kaikki neljä roistoa leikiten. Haluten lopettaa ahdistelun lopullisesti, Barry jättää Lenan sairaalaan toipumaan. Hän soittaa Deanille ja saa selville tämän osoitteen. Hän ajaa Utahiin asti ja kohtaa Deanin kasvokkain. Aiemmin uhkaavana nähty Dean alistuu tahtojen mittelyssä.

Barry palaa sairaalaan mutta saa kuulla, että Lena on päässyt kotiin. Barry rientää Lenan asunnolle ja kertoo tälle kaiken seksilinjasta ja Deanista ja pyytää anteeksi, että jätti tämän sairaalaan. Hän sanoo voivansa käyttää lentokilometrejään tullakseen Lenan kanssa mille työmatkalle tämä joutuukaan menemään. He syleilevät onnellisina. Viimeisessä kohtauksessa Lena lähestyy urkuharmonia soittavaa Barrya ja kietoo kätensä tämän ympärille. "So, here we go", hän sanoo.

3 SOMMITTELU

Tässä luvussa erittelen Andersonin metodeja kuvan sommittelussa. Jaan sommittelun kuvakokoihin (miten tiukasti kohde - yleensä Barry - on rajattu) ja asemointiin (mihin Anderson sijoittaa hahmon kuvassa). Näiden kautta tarkastelen Barryn suhdetta ympäristöön ja muihin hahmoihin sekä Andersonin tapaa käyttää näitä keinoja hyväkseen.

3.1. Kuvakoot

Anderson käyttää lähikuvia säästeliäästi. Etenkin elokuvan alkupuoliskolla Barrya näytetään paljon yleis-, koko- tai puolikuvissa. Nämä kuvakoot esiintyvät erityisesti kohtauksissa, joissa Barry on epävarma ja muiden, esimerkiksi siskojensa tai ylipäätään maailman pompoteltavissa. Jättämällä reilusti tilaa hahmon ympärille Anderson onnistuu tehokkaasti ilmaisemaan heikkouden, riittämättömyyden ja eristäytyneisyyden tunnetta. Elokuvan ensimmäisessä otoksessa näemme Barryn pienikokoisena nurkkaan ahdistettuna keskellä muuten tyhjää ruutua. Kuva tiivistää sekä hahmon että elokuvan keskeisen teeman hienosti.



Kuva 1. Elokuvan aloituskuva.

Kuvakokoa käytetään myös herättämään mielikuva ulkomaailmasta pelottavana paikana. Barryn hakiessa urkuharmonin kadulta elokuvan alkupuolella Anderson näyttää häntä ympäröivän maailman äärimmäisen laajoissa yleiskuvissa.



Kuva 2. Barry kutistetaan muurahaisen kokoiseksi ulkona.

Käyttämällä laajempia kuvakokoja Anderson korostaa myös valitsemiensa hetkien merkityksellisyyttä silloin kun lopulta leikkaa lähikuvaan. Tällaisia hetkiä ovat esimerkiksi yhteiset intiimit hetket Lenan kanssa tai kiristetyksi tuleminen puhelimessa.

3.2 Asemointi

Vielä kuvakokoa tärkeämpää on mielestäni se, miten Barry sijoitetaan kuva-alalle suhteessa ympäristöönsä; näytetäänkö häntä esimerkiksi valkoisen tyhjän tilan ympäröimänä vai ihmisten tai rekvisiitan saartamana, ja miten hänet esitetään suhteessa muihin hahmoihin.

Anderson sijoittelee Barryn usein keskelle tyhjyyttä, mutta antaa myös toisinaan ympäristön vangita hänet. Näemme Barrya paljon esimerkiksi työpöydällä olevien esineiden, viemäripumppujen tai sisarustensa ympäröimänä.





Kuvat 3 ja 4. Vangittu Barry.

Erityisen mielenkiintoista on Andersonin tapa esittää elokuvan erilaiset dialogikohtaukset. Luultavasti tavanomaisin metodi kuvata kahden henkilön välinen keskustelu on kuvata OTS- tai single-kuvia sekä molemmat henkilöt näyttävä two-shot. *Punch-Drunk Love* ei tee näin, vaan käyttää asemointia ilmentääkseen Barryn suhteita ja suhtautumista eri henkilöihin.

Loppupuoliskon Barryn ja Lenan välisiä kohtauksia lukuun ottamatta elokuvan dialogikohtaukset ovat pääasiassa leikkaamattomia two-shot -kuvia, joissa näytetään kumpikin hahmo sivulta. Valinta ei esitä ilmeistä valtasuhdetta, mutta välittää hyvin kiusallisen jännitteen. Erityisen tehokkaasti tämä toimii mielestäni alun kohtauksessa, jossa Barry kohtaa Lenan ensimmäistä kertaa. Lena on tässä vaiheessa vielä tuntematon nainen, joka pyytää Barrya pitämään autoaan silmällä. Kohtaus on kuvattu käsivaralla, ja voimme katsojina tuntea Barryn hermostuneisuuden ja halun lähteä tilanteesta karkuun.





Kuvat 5. ja 6. Dialogi profilista.

Paitsi profiili, myös Barryn niska on usein pääosassa suorien kasvokuvien sijaan. Esimerkiksi elokuvan alkupuolella nähtävässä kohtauksessa, jossa Barry menee sisariensa järjestämiin juhliin, näemme hänen kävelevän sisään siskojen piikikkäiden tervehdysten saattelemana. Naiset ovat kasvot kameraan päin, kun taas Barry profilissa tai selkä kameraan päin. Huomaamme, miten erillään hän on perheestään. Näin selvä kahtiajako auttaa myös tilanteen aggressiivisuuden välittymisessä. Tuntuu, että Barryn kimppuun hyökätään.



Kuva 7. Kasvoton Barry.

Elokuvan lopussa Barry kohtaa antagonistisen Deanin, jota on pitkin elokuvaa rinnastettu Barryyn jonkinlaisena pahana kaksoisolentona (molemmat miehet pyörittävät omaa yritystään, Deanilla on yhtä lailla ongelmia kiukunhallinnan kanssa ja Andersonin tavassa kuvata heitä on samankaltaisuuksia). Miesten välillä käydään lyhyt

dialogikohtaus. Barry – nyt rakkauden voimaannuttama – voittaa Deanin tahtojen kappailussa ja kävelee pois voittajana. Anderson näyttää dialogin jälleen kerran sivuprofiilista two-shot -kuvana, mutta miehet seisovat lähekkäin ja kuva on hyvin symmetrinen, kuin Barry tuijottaisi peiliin. Mielestäni kuvavalinnasta voisi symbolisella tasolla päätellä, että Barry kohtaa pahimman vihollisensa eli itsensä, voittaen sen ja päästen lopullisesti pelkojensa yli. Kirjaimellisemmalla tasolla voidaan ainakin huomata, että valinta tuo Deanin ja Barryn samalle tasolle ja asettaa Deanin samaan asemaan, jossa Barry on ollut pitkin elokuvaa. Dean on myöskin asemoitu kuvan vasemmalle puolelle katse kohti oikeaa laitaa – paikka, johon Barry on useimmiten aseteltu – kun taas Barry on nyt asetunut vastakkain, vaikuttaen jopa uhkaavalta.



Kuva 8. Deanin ja Barryn kohtaaminen.

4 LIIKE

Seuraavaksi analysoin kameran liikettä. Punch-Drunk Love on äärimmäisen dynaaminen elokuva. Se tuntuu olevan jatkuvassa liikkeessä. Mutta miksi ja miten? Entä milloin kamera ei liiku?

4.1. Seuranta

Barry purkaa hermostuneisuuttaan usein liikkeeseen; hän kävelee edestakaisin, menee piiloon toimistoonsa tai pakoilee siskojaan. Koska elokuva on niin sitoutunut pysymään Barryn näkökulmassa, Anderson pitää hahmon lähes jatkuvasti kuvassa. Niinpä kuvakin liikkuu paljon – itse asiassa vain muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta liikettä seurataan. Tämä on suurimmaksi osaksi päähenkilön liikettä, mutta myös Lenaa, Elizabethia ja Deania seurataan.

Elokuva käyttää hyväkseen lähes kaikkia kameran liikkumisen muotoja: toisinaan kamera ajaa radalla hahmojen mukana, toisinaan se seuraa käsivaralla dokumentaarisesti. Toisinaan kamera on paikallaan ja Barrya seurataan panoroineilla.

Vauhdikkaasti liikkuvaa kohdetta seuraava kamera luo kiireisyyden ja dynaamisuuden tuntua. Anderson käyttää kuitenkin seurantaan tietoisesti ”liikaa”, tuoden vauhtia kieppuvilla ja kiitävillä kameran liikkeillä näennäisesti arkisiinkin kohtauksiin. Tämä on kenties elokuvan vahvin ja selkein tapa tuoda katsoja kirjaimellisesti päähenkilön pään sisälle. Kuvaamalla tavalliset kohtaamiset työpaikalla kuin Michael Bay kuvaisi toimintakohtauksen (kaoottista rumpumusiikkia ja terävää leikkausta unohtamatta), Anderson demonstroi katsojalle miltä tuntuu olla Barry – millaista on, kun ulkomaailma aiheuttaa loputonta stressiä. Lopputulos on tietoisesti ahdistava.



Kuva 9. Barry huomaa siskonsa saapuvan. Kamera seuraa häntä läpi työpaikan.

Hyvä esimerkki seurannan käytöstä on kohtaus, jossa Barry soittaa seksilinjalle ja puhuu Georgialle (Ashley Clark). Kohtaus kestää lähes seitsemän minuuttia ja se on kuvattu yhdellä pitkällä otolla. Kohtauksessa Barry puhuu puhelimesta ja kävelee levottomasti ympäri asuntoaan, keittiöstä ruokapöydälle, olohuoneeseen ja takaisin. Kuvauksen menetelmä on tavattoman yksinkertainen, mutta silti elokuvallinen eikä koskaan pitkästyttävä. Se onnistuu myös välittämään todella paljon tietoa päähenkilöstä. Kamera liikkuu vain vähän, suurimmaksi osaksi liike syntyy panoroinneista Barryn kävellessä huoneiden välillä. Tunnelma ei ole kaoottinen, kuten Barryn ollessa kotinsa ulkopuolella, mutta hänen hermostuneisuutensa välittyy. Puolesta välissä kohtausta Barry on antanut tietonsa seksilinjalle ja odottaa takaisinsoittoa. Kamera pysyy Barryssa, joka istuu pöytänsä ääressä ja odottaa. Kestää puoli minuuttia ennen kuin puhelin soi taas, mutta tuo puoli minuuttia pöydän ääressä istumista kertoo valtavasti Barryn yksinäisestä, seisahtuneesta elämäntyylisestä.



Kuva 10. Barry soittaa seksilinjalle.

Luomalla näin selkeän elokuvallisen kielen päähenkilölleen, Anderson pysyy rakentamaan rinnastuksia tämän ja muiden hahmojen välille. Deanin hahmo kuvataan jatkuvassa liikkeessä kameran seuraamana. Dean on silti aina selkeästi itsevarma ja tilanteen herra. Hänen liikkeellään on päämäärä, kun Barry taas tuntuu jatkuvasti paikoilevan jotain.

On myös huomioitava, että aina seuranta ei merkitse Barryn ahdistusta. Esimerkiksi huonosti päättäneiden ravintolatreffien jälkeen kamera seuraa Barrya ja Leanaa ulos ravintolasta autolle. Otto kestää yli minuutin, ja katsomme vain parivaljakkoa kävelemässä kaikessa hiljaisuudessa pitkin öistä katua. Hetki on tavattoman kaunis, eikä sitä olisi saanut vangittua ilman seuraavaa kamera-ajoa.



Kuva 11. Rauhallinen kamera-ajoa.

4.2. Muu liike

Seuranta on Andersonin yleisin työkalu, mutta kameran liikkeellä on elokuvassa muitakin muotoja. Ensimmäisenä mainitsen ajon. Elokuvassa on useita kuvia, joissa kamera ajaa kohti Barrya, yleensä melko hitaasti. Esimerkkinä kuva, jossa Barry on sisarensa syntymäpäiväjuhlilla: hän puhuu Elizabethille ja tämän miehelle, ja on asemoitu näiden väliin. Kamera ajaa hitaasti kohti Barrya Elizabethin puhuessa hänelle piikittelevästi. Liike kuvaa Barryn kasvavaa ahdistuneisuuden ja aggression tunnetta; kymmenen sekuntia myöhemmin hän rikkoo ruokasalin ikkunat siskoja edessä.



Kuva 12. Kasvava jännite.

Elokuva hyödyntää myös paljon käsivarakuvausta. Anderson käyttää käsi-varakameraa etupäässä seuratakseen hahmoja, mutta tekniikkaa nähdään paljon myös liikkeettömissä tilanteissa, joissa se lisää tiettyä intensiivisyyttä seisahtuneisiin hetkiin.

4.3. Kun kamera ei liiku

Yhdistämällä Barryn kokeman pelon ja sekasorron liikkeeseen, Anderson pystyy luomaan merkityksellisyyttä hetkiin, joissa pidättäytyy kameran liikuttamisesta. Pitkin elokuvaa on ripoteltu pieniä hetkiä, jolloin Barryn sisäinen maailma on tasapainossa eikä ulkoisten tekijöiden höykyteltävissä. Nämä kohtaukset tunnistaa siitä, että kamera pysyy paikoillaan. Tällainen tasaisempi kuvakerronta lisääntyy elokuvan loppua kohden Barryn itsevarmuuden kohotessa.

Liikkumattomia kuvia löytyy esimerkiksi kohtauksista, joissa Barry on kaupassa tai urkuharmoninsa lähetyvillä toimistossaan. Kauppakohtausten kautta seurataan Barryn lentokilometrikeplottelua. Nämä kohtaukset edustavat sitä harvinaista puolta Barryn elämästä, jolloin hän kokee olevansa ohjaksissa. Urkuharmoni puolestaan vaikuttaisi symboloivan uutta, mystistä muutosta Barrylle – siis rakkautta, siinä missä Lenakin. Se on omituinen, hylätty soitin, jota kohtaan Barry kokee selittämätöntä vetoa. Lena on elokuvan hahmoista ainoa, joka tunnistaa sen urkuharmoniksi.

Selkein esimerkki löytyy kuitenkin Barryn ja Lenan ensitreffeistä. Kohtaus seuraa elokuvan kaoottisinta jaksoa, jossa koko maailma kaatuu Barryn päälle kiristäjien soittaessa minuutin välein ja Elizabethin tupsahtaessa kutsumatta töihin. Armottoman rumpumusiikin, pyörryttävän leikkauksen ja yliaktiivisen kameratyöskentelyn yhdistävää kohtausta seuraa täysin rauhallinen ja perinteisesti kuvattu hetki ravintolan pöydän ääressä. Anderson kuvaa nyt Barrya ja Lenaa yksittäisissä OTS-kuvissa sekä molemmat näyttävässä sivuprofiilissa, eikä kamera liiku lähes lainkaan. Käsitämme katsojina heti, että näiden kahden välillä on jotain erityistä. Vaikka elokuvaa katsoisi ilman ääniä, ymmärtäisi että Barry kokee olonsa rauhalliseksi Lenan lähetyvillä.



Kuva 13. Ensitreffit.

5 VALAISU

Kuten kameran liikettä ja sommittelua, myöskin valaisua käytetään merkityksellisesti. Määrittävä piirre ovat kontrastiset ja vastavaloon kuvatut otokset. Vastavalosta seuraavia toistuvia elementtejä ovat siluettien käyttö, linssiheijastukset ja ylivalottuneet kuvat.

Linssiheijastukset ovat mielenkiintoinen yksityiskohta, joka tuntuu ilmenevän tarkoituksellisesti. Linssiheijastukset esiintyvät yleensä Lenan tai urkuharmonin läheisyydessä. Elokuvan alkupuolella heijastus liitetään vahvasti Lenaan, kun Barry kohtaa tämän ensi kertaa. Kohtauksessa auringonvalo häikäisee naisen kasvot täysin, kuin tämä olisi jonkinlainen jumalallinen, saavuttamaton olento. Niillä viitataan mielestäni jonkinlaiseen muutokseen tai rakkauteen.

Suuri osa elokuvasta sijoittuu Barryn työpaikalle. Paikassa vallitsee hyvin kova valkoinen valo, joka tulvii sisään avonaisesta ovesta. Työpaikka näyttäytyy kontrastisena ja vähän ilkeänä valon ja varjon kohtaamispaikkana. Se on myös paikka, jossa Barry kokee eniten stressiä elokuvan aikana. Samantyyppistä valaisua nähdään toki muuallakin elokuvassa.

Elokuva rikkoo tietoisesti useita sääntöjä, ja yksi niistä on kuvien ylivalottaminen. Esimerkkinä tästä on Barryn työpaikan suuri valkoisena hohtava ovi. Ylivalotuksella on useampikin syy. Barrya ympäröivä maailma esitetään elokuvassa uhkaavana, mikä tuntuu kiteytyvän tuohon epämiellyttävän kirkkaaseen ammottavaan aukkoon. Elokuvan alussa on jopa kohtaaminen, jossa Barryn alainen rikkoo rauhallisen hetken avaamalla oven. Valkoinen kirkkaus tulvii sisään lähes väkivaltaisesti, säikäyttäen sekä Barryn että katsojan.

Toisekseen Anderson hyödyntää valkoista taustaa eristääkseen ja rajatakseen Barryn. Hahmon eristyneisyyden ja yksinäisyyden tunne välittyy tehokkaasti kuvista, joissa hän seisoo yksin valkoisen tyhjyyden edessä.

Useampaan otteeseen Barry muuttuu täysin siluetiksi tällaisen kovan valon edessä. Toisinaan hän on varjojen ympäröimänä. Valaisu on siis synkeää, täynnä konfliktia, eikä juurikaan tuo mieleen romanttista komediaa, jollaiseksi Punch-Drunk Love kuitenkin luokitellaan. Saamme käsityksen Barryn mielialasta, hänen sisäiset ongelmansa tuntuvat materialisoituvan varjoiksi hänen ylleen.

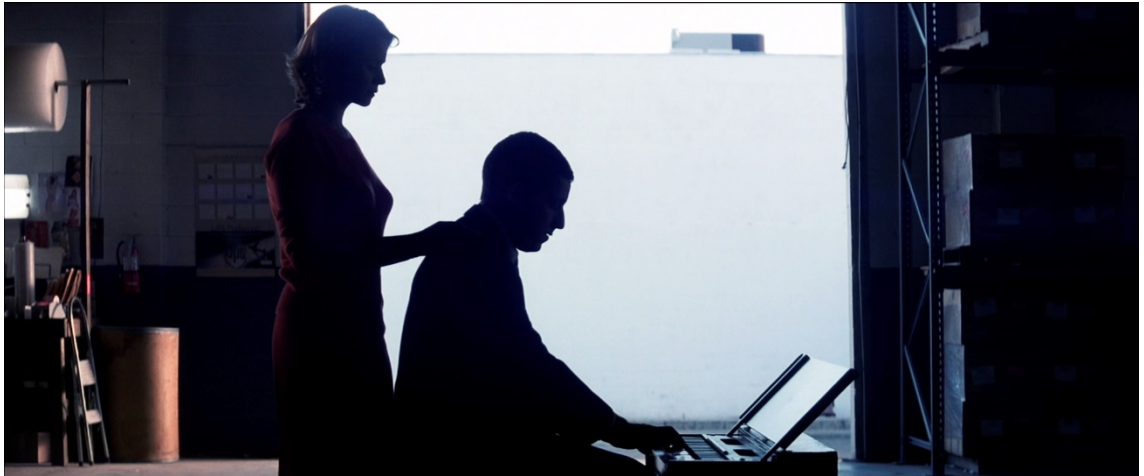


Kuva 14. Barry valkoisen ympäröimänä.



Kuva 15. Barry siluettina

Siluetti on voimakas kuvauksen työkalu, joka voi kantaa useita merkityksiä kaksijakoisuudesta tietämättömyyteen. Se voi olla uhkaava mutta myös romanttinen. Andersonin elokuvassa rajat kuitenkin sumenevat jossain määrin siluettien ollessa läsnä sekä uhkaavissa että lämpimissä tilanteissa. Esimerkiksi Lenalla ja Barrylla on useampi siluettina kuvattu yhteinen romanttinen hetki. Myös elokuvan viimeinen kuva – näennäisen onnellinen lopetus – on siluetti. Voitaisiin siis myös päätellä, että Barry ei välttämättä pääsekään varjoistaan kokonaan eroon. Tärkeintä on kuitenkin, että hänellä on nyt Lena tukena; joku, joka pystyy jakamaan nuo varjot hänen kanssaan.



Kuva 16. Elokuvan lopetuskuva.

Toisinaan Anderson vaihtaa kuitenkin varjot ja kontrastisuuden valoisiin ja pehmeisiin kuviin. Esimerkiksi Barryn ja Lenan kohdatessa Havaijilla valaistus on romanttiselle elokuvalla tyypillisempi, pehmeä ja miellyttävä.

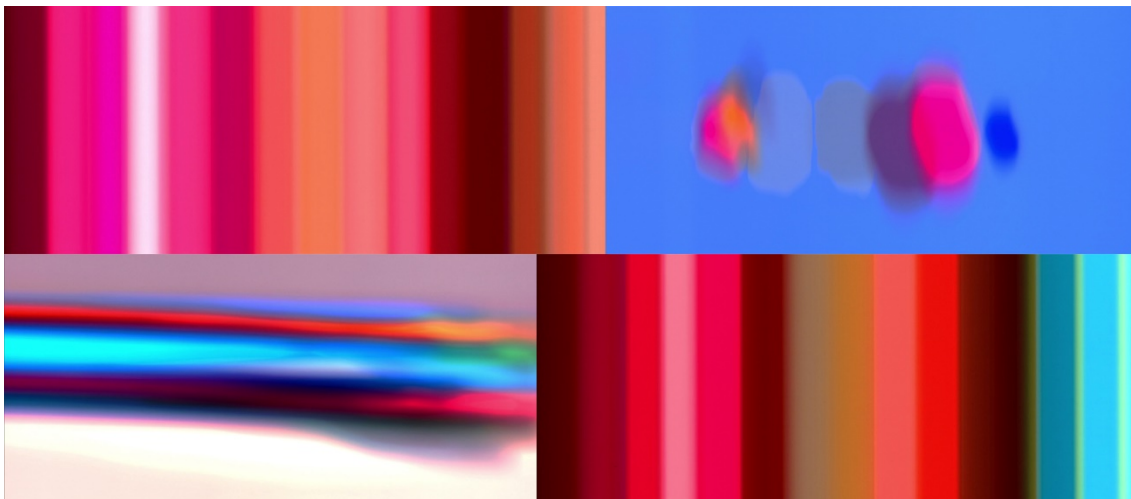


Kuva 17. Pehmeä otos Havaijilta.

Punch-Drunk Love on äärimmäisyyksien elokuva, koska se on kuvattu päähenkilönsä silmien läpi. Barry on henkilö, joka lyö nyrkillä seinää verisistä rystysistä välittämättä. Suoraan aurinkoon kuvaaminen tuntuu vain sopivalta tällaisen identiteetin omaksuvalle elokuvalla. Barryn on teorioitu kärsivän myös kaksisuuntaisesta mielialahäiriöstä. Ainakin hän näkee maailman hyvin kaksijakoisena; hänen sisarensa ovat lähes pohjattoman pahoja hirviöitä, kun taas Lena on täydellinen enkeli. Ei siis ihme, että valo ja varjo – ja toisaalta kontrastinen ja pehmeä valaisu - kohtaavat kuin nokkakolarissa.

6 VÄRI

Jo elokuvan suomenkielinen nimi – Rakkauden värit – viittaa värimaailman olevan keskeinen osa kuvallista kerrontaa. Kenties innoitus suomennukseen on tullut elokuvan alussa ja lopputekstien taustalla pyörivästä Jeremy Blaken suunnittelemasta värikkään ekspressionistisesta taiteesta. Elokuvan värikeskeisyys yltää kuitenkin pidemmällekin. Anderson hyödyntää tarkkaan rajattua väripalettia – erittäin voimakasta sinistä ja punaista sekä valkoista – kerronnassaan. Väripaletti sitoo elokuvan visuaalisen ilmeen yhteen miellyttävästi, mutta syventää myös elokuvan visuaalista kieltä. Kaikilla väreillä vaikuttaisi olevan tarinassa jonkinlainen symbolinen merkitys.



Kuva 18. Jeremy Blaken grafiikkaa elokuvaan.

Kaikkiin väreihin yhdistetään perinteisesti useita, myös keskenään ristiriitaisia merkityksiä. Esimerkiksi punainen voi olla paitsi vihan ja väkivallan, myös rakkauden ja intohimon väri. Siniseen puolestaan liitetään rauhan, harmonian ja surun tunteita. (Fusco 2016.) Punch-Drunk Love ei lähde kääntämään väriteorioita pääläelleen, vaan hyödyntää värien perinteisiä ja universaaleja mielihohteita.

Sininen ympäröi Barrya pitkin elokuvaa ja on myös hänen käyttämänsä puvun väri. Barrya ei nähdä muuhun pukeutuneena juuri ollenkaan, mistä hän saa myös ikäviä kommentteja muilta hahmoilta. Väri on syvä ja voimakas, ja tekee Barrysta kävelevän maalitaulun. Hän sojottaa silmään, mikä palvelee Andersonin tarkoitusta maalata hänet ulkopuoliseksi. Tässä elokuvassa sininen kuvastaa siis Barryn maailmaa, jonka määrittävimmät piirteet ovat yksinäisyys ja eristäytyneisyys. Tämä ajatus sopii yhteen sinisen

perinteisen surullisuuden kanssa, vaikka harmoniaa Barryyn ei voidakaan liittää. Valkoinen voi merkitä puhtautta ja rauhaa, mutta myös kylmyyttä, steriiliyttä ja tyhjyyttä. (Fusco 2016.) Kuvat sinisestä Barrysta yksin valkoisen ympäröimänä ainakin herättävät vahvan yksinäisyyden tunteen. Tämä tunne löytyy sekä kotoa että työpaikalta.



Kuvat 19. ja 20. Yksinäisyys ja ahdistus.

Lenan läsnäolo merkitsee rakkautta ja muutosta Barryn elämässä. Hahmo on usein pu-
keutunut syvän voimakkaaseen punaiseen tai eri punaisen sävyihin. Väriä käytetään
tästä syystä hyvin harkitusti elokuvassa; ennen Lenan varsinaista liittymistä mukaan ta-
rinaan sitä ei nähdä juuri ollenkaan. Toisinaan väri ei tule hahmosta itsestään mutta
esiintyy silti kohtauksissa, joissa muutos ja rakkauden mahdollisuus ovat tunnistetta-
vissa. Esimerkiksi Barryn päättäessä seurata unelmiaan ja Lenaa Havaijille lentokentän
työntekijöiden virkapuvut ovat punaiset.



Kuva 21. Rakkautta kohti.

Toinen positiivinen mutta harvemmin elokuvassa käytetty väri on keltainen. Se esiintyy kaksi kertaa valaistuksen kautta jonkinlaisen oivalluksen yhteydessä: ensimmäisen kerran elokuvan alussa, kun Barry on kantanut urkuharmonin toimistoonsa. Hän painelee rikkinäistä laitetta, ja kamera ajaa hitaasti kohti häntä. Lämmin keltainen valo alkaa paisua kohti hänen kasvojaan, näennäisesti ilman mitään selitettävää lähdeä. Myöhemmin elokuvassa Barry on saapunut Havaijille ja yrittää soittaa puhelinkopista Lenan hotellihuoneeseen. Siihen tarvitaan pari yritystä. Kun Barry lopulta kuulee Lenan äänen toisesta päästä, puhelinkopin keltainen valo syttyy.



Kuva 22. Keltainen.

Värin tarinankerronnallinen käyttötarkoitus voidaan jakaa kahteen kategoriaan: assosiatiiviseen ja transitionaaliseen (Criswell 2015). Punch-Drunk Love on selkeä esimerkki assosiatiivisesta värin käytöstä. Assosiatiivisessa värinkäytössä katsoja yhdistää

jonkin värin tiettyyn kohteeseen tai ajatukseen. Elokuva pystyy siis kertomaan tarinaansa pelkän värin avulla. (Criswell 2015.) Kun Lena mainitsee lämpimän sävyisenä leiskuvan treffikohtauksen keskellä kiusallisesta tarinasta, jonka Barryn sisko oli kertonut tästä, Barry poistuu vessaan ja on jälleen kerran sininen piste keskellä valkoista. Ymmärrämme että hänen ahdistuksensa ei suostu jättämään häntä, sillä yhdistämme sinisen ja valkoisen Barryn tyypilliseen epämiellyttävään arkeen. Samoin Barryn solmion muuttuessa punaiseksi elokuvan loppupuolella käsitämme hänen olevan rakkauden muuttama mies.

Barryn solmio edustaa transitionaalista värikerrontaa. Siinä muuttuva väri kertoo muutoksesta sen kantajassa (Criswell 2015). Solmio on elokuvan alussa sininen, kuten Barryn pukukin. Hahmo on täysin surullisen sinivalkoisuutensa ympäröimä. Kohdattuaan Lenan ja mennessään tämän kanssa treffeille Barryn solmio on muuttunut violetiksi. Kun Barry on päättänyt seurata tätä Havaijille, solmio on täysin punainen, symboloiden valmista muutosta hahmossa.

Yleisesti käytettyjä väriharmonioiden tyyppejä on useampia, mutta ne voidaan erotella kahteen kategoriaan käyttötarkoituksen mukaan: tasapainoisiin ja ristiriitaisiin. Esimerkiksi lähiväriharmoniassa käytetään värejä, jotka ovat vierekkäin väriympyrässä. Keskenään samankaltaisten värien käyttämisestä seuraa vähäkontrastinen mutta silmälle miellyttävä kuva. Lähiväriharmoniassa värimaailma on siis tasapainossa. (Criswell 2015.)

Punch-Drunk Love puolestaan on värimaailmaltaan ristiriitainen, sillä päävärit sininen ja punainen ovat miltei vastakkaisissa päissä väriympyrää. Tumma sininen ja valkoinen ovat yhtä lailla kontrastinen valinta. Värimaailmassa näkyy siis sama vastakkainasettelu kuin valaistuksessakin. Barryn maailma on vaarallinen, äkkiväärä ja jopa väkivaltainen. Niinpä harmoninen ja jännitteetön väriskaala ei sopisi elokuvalle.



Kuva 23. Wes Andersonin ohjaama Moonrise Kingdom (2012: Focus Features) hyödyntää lähi-väriharmoniaa, joka rauhoittaa silmää.



Kuva 24. Vähemmän jännitteettömät treffit.

7 LOPUKSI

Teoksen tutkiminen on ollut mielenkiintoista ja antoisaa. Elokuvan läpikäyminen kuva kuvalta pakottaa pohtimaan elokuvantekijän tarkoituksia, mikä näin loppuun asti mietityssä kokonaisuudessa johdattaa usein oivalluksiin ja syvempään arvostukseen teosta kohtaan. On selvää, että elokuvan kuvaus on täynnä tietoisia valintoja suurista vedoista pieniin yksityiskohtiin.

Näiden valintojen analysoiminen on ollut hauskaa, vaikka tulkintani ovatkin varmasti värittyneet omista mielipiteistäni sekä muiden aiheesta kirjoittaneiden analyyseista. Siitäkin huolimatta aiheen käsittely on väistämättä johtanut omaan ajatteluun ja kuvauksen pohtimiseen syvemmällä tasolla. Oma visuaalinen lukutaitoni on kehittynyt, minkä olen huomannut katsoessani opinnäytetyön kirjoittamisen ohella toisia elokuvia. Prosessin aikana olen myös löytänyt sellaisia kysymyksiä elokuvan kuvasuunnitteluun, joita en ole aiemmin tajunnut kysyä itseltäni. Jatkossa aion kiinnittää enemmän huomiota esimerkiksi valaisuun ja väreihin. Kiinnostavaa oli myös huomata, että Anderson käsitteli samantyyppistä päähenkilöä kuin minä omassa taiteellisessa opinnäytetyössäni, mutta päätyi aivan toisenlaisiin kuvallisiin ratkaisuihin.

Opinnäytetyön tekeminen on siis avannut minulle uusia työkaluja ja näkökulmia elokuvan tekemiseen. Olen saanut paljon uutta tietoa, jota aion hyödyntää omassa tekemisessäni tulevaisuudessa.

LÄHTEET

Analysoitu elokuva

Punch-Drunk Love 2002: Anderson Paul Thomas (ohjaaja); Columbia Pictures; Revolution Studios; New Line Cinema (Katsottu 1.3.2019)

Internet

Criswell 2015, Colour In Storytelling. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=aX-gFcNUWqX0>> (Katsottu 2.4.2019)

Fusco Jon 2016, The Psychology of Color in Film (with examples). No Film School. <<https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film>> (Luettu 29.3.2019)

Kuvalähteet

Moonrise Kingdom 2012: Anderson Wes (ohjaaja); Focus Features; American Empirical Pictures; Indian Paintbrush (Katsottu 20.4.2019)