

Opinnäytetyö (AMK)

Medianomi - Elokuva

2021

Tatu Niemi

NÄYTÄ, ÄLÄ KERRO

– Kamera tunteiden ja valtasuhteiden välittäjänä

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Medianomi - Elokuva

2021 | 42 sivua, 1 liitesivu

Tatu Niemi

NÄYTÄ, ÄLÄ KERRO

Kamera tunteiden ja valtasuhteiden välittäjänä

Opinnäytetyöni tarkoitus on käsitellä erilaisia keinoja, millä kuvaaja pystyy kuvan keinoin vaikuttamaan elokuvan tunnelmaan, sekä korostamaan henkilöhahmojen läpikäymiä tunteita, heidän välisiään valtasuhteita sekä näiden kaikkien muutoksia. Näitä sanattomia keinoja ovat muun muassa kuvakulmat, kuvakoot, kameran liikkeet, valo, väri ja optiikka.

Analyysiosiosassa puran opinnäytetyöni näkökulmasta kaksi elokuvateosta: kuvauksen opinnäytetyölyhytelokuvani *Sinun Unesi (2021)* ja Quentin Tarantino ohjaaman *Inglourious Basterds (2009)* -elokuvan introkohtauksen.

Uusien teorioiden muodostamisen sijaan opinnäytetyöni tavoite on henkilökohtaisen osaamiseni vahvistaminen ja oman tekemiseni kehittäminen kuvaajana niin yksilönä, kuin myös työryhmän jäsenenä. Halusin myös kehittyä näkemäni kuvainformaation pukemisessa sanoiksi ja tekstiksi, oli kuva sitten konkreettisesti edessäni tai vain omassa mielessäni.

Käsittämäni asiat ovat pakollista osattavaa kuvasuunnittelun ammattilaiselle, ja säännöt onkin ensin opeteltava, että niitä osaa rikkoa.

ASIASANAT:

Sommittelu, Elokuva, Elokuvaus, Kuva-analyysi, Valtasuhteet

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Bachelor of Media

2021 | 42 pages, 1 appendix page

Tatu Niemi

SHOW, DON'T TELL

Camera as an intermediary for emotion and power

The purpose of my thesis is to examine the different ways in which a cinematographer can influence the mood of a film by means of picture, as well as emphasize the feelings of characters, the power relations between them and the changes in all of the prementioned.

In the analysis section, I deconstruct two films from the perspective of my thesis. First, the short film *Sinun Unesi (2021)* in which I was the cinematographer, and second, the intro scene of *Inglourious Basterds (2009)* directed by Quentin Tarantino.

Instead of finding new theories, the goal of my thesis is to strengthen and refine my personal know-how as a cinematographer, both as an individual and as a member of a film crew. I also wanted to improve in verbalizing the pictures I see whether they are physically in front of me or in my own mind.

The information I cover is fundamental for a proper cinematographer. To break a rule, you must first learn it.

KEYWORDS:

Composition, Cinema, Cinematography, Visual analysis, Balance of power

SISÄLTÖ

LYHENTEET JA SANASTO	7
1 JOHDANTO	8
2 KEINOT	10
2.1 Kuvakulmat	10
2.2 Kuvakoot	13
2.3 Sommittelu	14
2.4 Kameran liikkeet ja asemoinnin muutokset ajassa	16
2.5 Optiikka	17
2.6 Valo	19
2.7 Väri	20
3 SINUN UNESI – LYHYTELOKUVA	23
3.1 Menneisyys	24
3.2 Nykyaika	27
3.3 Blackbox-kohtaukset	28
4 INGLOURIOUS BASTERDS – INTRO	31
4.1 Ulkona	32
4.2 Sisällä	33
4.3 Pako	37
5 LOPUKSI	39
LÄHTEET	40
LIITTEET	43

KUVAT

Kuva 2.1	Silmien tasalla. <i>Pulp Fiction (1994)</i> , <i>Forrest Gump (1994)</i>	10
Kuva 2.2	Alakulma. <i>Godzilla (1954)</i> , <i>Inglourious Basterds (2009)</i>	11
Kuva 2.3	Yläkulma. <i>Breaking Bad S01E05 (2008)</i> , <i>Dunkirk (2017)</i>	11
Kuva 2.4	Dutch angle. <i>2001: A Space Odyssey (1968)</i>	12
Kuva 2.5	POV-kuvapari. <i>2001: A Space Odyssey (1968)</i>	12
Kuva 2.6	OTS-kuvapari. <i>The Dark Knight (2008)</i>	13
Kuva 2.7	Puolikuva ja lähikuva. <i>Black Dynamite (2009)</i>	13
Kuva 2.8	Vasemmalla leveämpi 2.35:1 kuvasuhde eli Cinemascope, oikealla vanhoista televisioistakin tuttu kapeampi 4:3. Molemmissa rajauksissa painopiste on vasemmalla värikkäässä ja yksityiskohtaisessa pallossa, jota leveämpi kuvasuhde korostaa entisestään.	14
Kuva 2.9	<i>Breaking Bad S01E01, Her (2013)</i>	15
Kuva 2.10	Elliot on tyhjyyden ympäröimä, lisäksi hänen katseensa suunta on ulos kuvasta. <i>Mr. Robot (2015)</i>	16
Kuva 2.11	1. Dolly, 2. Crane 3. Track, 4. Pan, 5. Tilt, 6. Roll (Clark 2016)	16
Kuva 2.12	<i>Django Unchained (2012)</i> ja niin sanottu "hero shot". Kameraa liikutetaan alaviistossa hitaasti lähemmäs näyttelijää saaden Djangon näyttämään jylhän sankarimaiselta	17
Kuva 2.13	<i>Aurora (2019)</i> on kuvattu vanhoilla, tunnelmallisilla anamorfisilla elokuvaalinsseillä. Anamorfisuuden helppoiten tunnistettava ominaisuus on ympyrän sijaan ovaalin muotoinen bokeh – syväepäterävyys – joka näkyy selkeiden kuvan oikeassa reunassa olevan kuorma-auton takavalloissa.	18
Kuva 2.14	<i>Goodfellas (1990)</i> , vasemmalla pieni polttoväli ja oikealla sama asetelma suuremmalla polttovälillä. Kuva litistyy ja siitä häviää syvyys, joka näkyy parhaiten taustan autojen koon kasvuna päähenkilöihimme nähden.	19
Kuva 2.15	<i>Her (2013)</i> ja pehmeä ylävalo, <i>Frankenstein (1931)</i> ja kova alavalo.	20
Kuva 2.16	<i>Breaking Bad S01E01, S05E01</i>	21
Kuva 2.17	<i>Amelie (2001)</i> , <i>Schindler's List (1993)</i>	21
Kuva 2.18	Spektrin värisävyt muodostavat väriympyrän. Vasemmalla monokromaattinen-, keskellä toisiaan vastaavat- ja oikealla toisiaan täydentävät värivalinnat. (Hellerman 2019)	22
Kuva 2.19	<i>The Godfather (1972)</i>	22
Kuva 3.1	Vasemmalla raakamateriaali, oikealla värimääritelty ja efektoitu lopputulos.	24
Kuva 3.2	Pertin suunnan pääväri on punainen, Marjukan vihreä.	24
Kuva 3.3	Vasemmalla kuva makuuhuonemontaasista, oikealla taistelu mustasta tussista olohuoneessa.	25
Kuva 3.4		25
Kuva 3.5	Ensimmäinen riita menneisyydessä.	26
Kuva 3.6	Viimeinen syntymäpäivä nykyajassa.	26
Kuva 3.7		27
Kuva 3.8	Hidas dollyajo vie katsojan lähemmäs Marjukkaa.	27
Kuva 3.9		28
Kuva 3.10	Lähikuva, jossa horisontti 90-asteen kulmassa.	29
Kuva 3.11	Hidas zoom ulos maassa makaavasta Marjukasta luo hänen ympärilleen entistä enemmän tyhjyyttä.	29
Kuva 3.12		30
Kuva 4.1	Kohtauksen väripaletin pääsävyt ovat sininen ja oranssi.	31
Kuva 4.2	Perrier LaPaditte asemoituna kuvan etualalle.	32
Kuva 4.3		32

Kuva 4.4	32
Kuva 4.5 Hans Landa epäimatelevassa alavalossa.	33
Kuva 4.6 Katseenvaihdot	33
Kuva 4.7 Perrierin valehdellella kamera siirtyy käsivaralle. Punch In vie katsojan henkisesti lähemmäs hahmoa kamera-ajoa hienovaraisemmin.	34
Kuva 4.8	34
Kuva 4.9 Crane-liike Perrierin kasvoista alaspäin lattialautojen "läpi".	35
Kuva 4.10 Rako luo kuvaan katkoviivojen suuntaisen dynaamisen linjan.	35
Kuva 4.11 Perrierin puolella kuvan oikeassa reunassa on valtavasti tyhjyyttä, negatiivista tilaa.	35
Kuva 4.12 Kuvapari, jossa ristiin leikatut otot zoomaavat hitaasti lähemmäs hahmojen kasvoja. Tämä luo heidän välilleen valttavan jännitteen.	36
Kuva 4.13 "Reverse cut" suojavaivan yli etäännyttää katsojan tilanteesta.	36
Kuva 4.14	37
Kuva 4.15 "Haukkaperspektiivi". Kulmautetut lattialaudat ja kattopalkit tuovat kuvaan liikkeen tunnetta.	37
Kuva 4.16 Hans alakulmassa, Shosanna lattialautojen alla yläkulmassa.	37
Kuva 4.17	38
Kuva 4.18	38

LYHENTEET JA SANASTO

<i>Lyhenne</i>	<i>Selitys</i>
Black box	Lattiasta kattoon musta teatteriesityskäyttöön tarkoitettu tila (Stagingconcepts.com n.d.)
Crane	Kameran liike ylös tai alaspäin (Clark, 2016)
Dolly	Kameran liike syvyyssuunnassa kohti tai poispäin kohteesta (Clark, 2016)
Dutch angle	Kuva, jossa horisonttia on kallistettu (Lannom 2020)
Monokromaattinen	Yksivärinen (Hellerman 2019)
Objektiivinen	Ennakkoluuloista tai tunteista riippumaton (Wikisanakirja n.d. A)
OTS-kuva	<i>Over the shoulder</i> , hahmon olan yli kuvattu kuva (Sudhakaran 2021 A)
Pan	Kameran kääntäminen vaaka-akselia pitkin vasemmalle tai oikealle (Clark, 2016)
POV-kuva	<i>Point of view</i> , kuva hahmon silmin hänen näkökulmastaan (Sudhakaran 2021 A)
Reverse cut	Eräänlainen hyppyleikkaus, jolla rikkotaan kohtauksen suoja- viivaa (Mediacollege.com n.d.)
Subjektiivinen	Henkilön mielipiteeseen tai yksilölliseen näkemykseen perus- tuva (Wikisanakirja n.d. B)
Syväterävyysalue	Alue kuvassa sen lähimmän ja kauimman terävän asian tai esineen välillä (Masterclass 2020)
Tilt	Kameran kääntäminen pystyakselia pitkin ylös tai alas (Clark, 2016)
Track	Kameran liike sivusuunnassa, joka seuraa liikkuvaa kohdetta (Clark, 2016)
Zoom	Polttovälin muutos kuvan aikana (Taylor 2019)

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä tutkin erilaisia keinoja, millä kuvaaja pystyy kuvan keinoin vaikuttamaan elokuvan tunnelmaan, sekä korostamaan henkilöhahmojen läpikäymiä tunteita, heidän välisiään valtasuhteita sekä näiden kaikkien muutoksia. Käsittelen lyhyesti myös valon luonteen ja värien merkityksen tässä kontekstissa. Näkökulma on länsimaalainen, enkä käsittele aihetta eri kulttuurien näkökulmista tai niiden eroavaisuuksista. Lopuksi puran kaksi elokuvateosta opinnäytetyön näkökulmasta. Purut sisältävät omaa subjektiivista tulkintaani, jonka perustan teoriaosassa käsittelemääni faktatietoon. Päälähteenäni käytän Blain Brownin kirjaa *Cinematography: Image Making for Cinematographers and Directors*, jonka tueksi etsin internetistä yksityiskohtaisempia aiheita käsitteleviä artikkeleja.

Valitsin tämän aiheen, koska halusin sukeltaa pintaa syvemmälle ja oppia, miten valitsemaani soitinta – elokuvakameraa – oikeasti soitetaan. Käsittelemäni sanattoman vaikuttamisen keinot ovat ajattomia ja niitä on käytetty jo vuosisatoja esimerkiksi maalaustaiteessa, vasta myöhemmin elokuvassa. Koska elokuvan jokaisella luovalla osa-alueella voidaan vaikuttaa visuaalisesti elokuvan tunnelmaan ja tunnelataukseen, halusin myös käsitellä esimerkiksi lavastusta ja puvustusta kuvaajan näkökulmasta. Kuinka saavutan kuvaajana halutun lopputuloksen, jos voin työryhmäni kanssa hallita kaikkea, mitä kuvassa näkyy?

Suurin osa elokuvien katsojista ei välttämättä tietoisesti tunnista kuvan ominaisuuksien vaikutusta omaan tulkintaansa elokuvan hahmojen tunne-elämästä tai ylipäätään koko elokuvan sisällöstä. Kamera toimii katsojan silminä elokuvan maailmaan, ja se päättää mitä, milloin, ja miten kaikki näytetään tai jätetään kokonaan näyttämättä. Se myös kertoo katsojalle mikä elokuvassa on tärkeää ja mikä ei. Kuvan jokaisen yksityiskohdan tulisi olla perusteltu, ja näennäisesti pienilläkin asioilla voi olla suuri vaikutus. Pelkkä ”wow”-efekti ei siis riitä.

Opinnäytetyöni analyysiosassa puran valitsemastani näkökulmasta kaksi elokuvateosta, joista ensimmäinen on oma kuvauksen opinnäytetyöni *Sinun Unesi (2021)*. Lyhytelokuva on Diana Koon ohjaama ja käsikirjoittama, ja se kertoo läheisen menettämistä ja omaishoitajuudesta. Elokuva perustuu Marja-Liisa ”Marjukka” Laurilan kirjoittamiin runoihin hänen hoitaessaan syöpään kuolevaa aviomiestään. Elokuvassa liikutaan Marjukan

muistojen, nykyajan ja hänen mielensä välillä, joka tarjosi minulle mahdollisuuden sekoittaa erilaisia visuaalisia tyylejä samalla tutkien niiden välisiä kontrasteja.

Toiseksi purettavaksi teokseksi valitsin *Inglourios Basterds* (2009) – elokuvan ensimmäisen kohtauksen, koska se on kuin oma viisitoistaminuuttinen lyhytelokuvansa. Juonellisesti siinä on koko draaman kaari: kohtauksessa on selkeät alku, keskikohta ja loppu, sekä sen premissi ja päähenkilöiden motiivit ovat katsojalle selvät jo ensimmäisten sekuntien aikana. Kohtaus on ollut jo vuosia yksi henkilökohtaisia lempikohtauksiani sen kohtalokkaan ilmapiirin, ansiokkaan näyttelijäntyön ja yksinkertaisuuden vuoksi. Minua kiinnosti tutkia, millä keinoilla kuvakerronta tukee ja auttaa rakentamaan kohtausta kuitenkin kiinnittämättä liikaa huomiota itseensä.

2 KEINOT

“...the camera is the “eye” of the audience; how the camera takes in the scene is how the audience will perceive it. To a great extent, cinematography consists of showing the audience what we want them to know about the story.” (Brown 2011, 10)

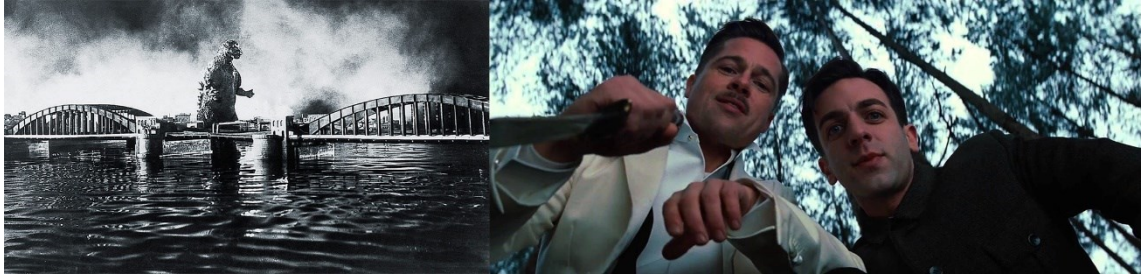
2.1 Kuvakulmat

Kuvaan voidaan lisätä subtekstiä ja perspektiiviä eri kuvakulmilla. Katsojan keskittyessä pääsääntöisesti elokuvan juoneen ja dialogiin, hänen tulkintaansa näkemästään voidaan vaikuttaa alitajuntaisesti monilla kuvan sanattomilla ominaisuuksilla. Kuvakulmalla tarkoitetaan kameran kulmaa horisonttiin ja kuvan kohteeseen nähden, ja sillä voidaan luoda lähes mitä tahansa tunteita pelon, empatian, vallan tai vaikkapa sekavuuden välillä (Sudhakaran 2021 A).



Kuva 2.1 Silmien tasalla. *Pulp Fiction* (1994), *Forrest Gump* (1994)

Kaikkein neutraalein kuvakulma on perinteisesti kohteen silmien tasalta. Tarkoituksena on katsoa tilannetta objektiivisesti vaikuttamatta katsojan tulkintaan kohtauksesta - poikkeaminen siitä tulisi siis aina olla perusteltua. Tämän vuoksi esimerkiksi haastattelut kuvataan neutraalilla asiatyylillä juuri haastateltavan silmien tasalta. Nimityksestään huolimatta kuvan ei ole tarkoitus olla tiukka kuva kohteen kasvoista, vaan sama vaikutus – tai pikemminkin sen puute – saavutetaan laajemminkin kuvakoissa.



Kuva 2.2 Alakulma. *Godzilla* (1954), *Inglourious Basterds* (2009)

Objektiivisuuden sijaan ala- tai yläkulma tuo kuvaan subjektiivisuutta. Silmien tason sijaan alakulmassa kamera osoittaa kohdetta alaviistosta, saaden sen siten näyttämään tavallista suuremmalta, uhkaavammalta ja hallitsevammalta. Lievä alakulma luo auktoriteetin tunnetta esimerkiksi valmentajan ja valmennettavan välille, kun taas jyrkkä alakulma sopii paremmin kuvaamaan esimerkiksi Godzillan kaltaisen hirviön hirmuvaltaa (Sudhakaran 2021 A).



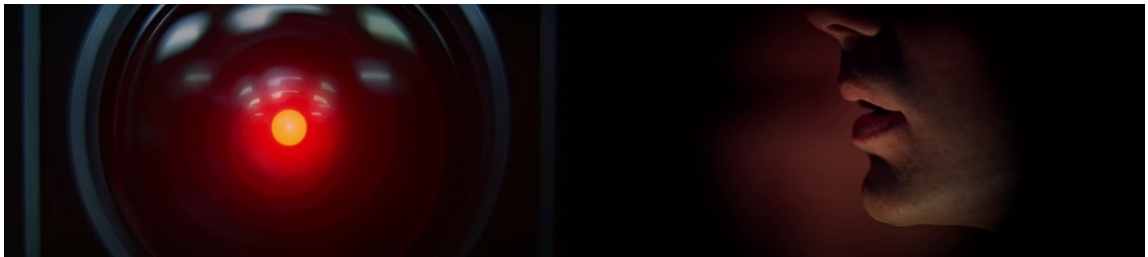
Kuva 2.3 Yläkulma. *Breaking Bad S01E05* (2008), *Dunkirk* (2017)

Yläkulmaan pätevät samat säännöt kuin alakulmaan, vain päällelleen käännettyinä – se saa kuvattavan kohteen näyttämään pienemmältä ja heikommalta. Esimerkiksi edellä mainitun valmentajan ja valmennettavan suhteessa valmennettava kuvattaisiin lievästä yläkulmasta. Kuva Godzillan perspektiivistä alhaalla maassa oleviin ihmisiin saa heidät näyttämään täysin voimattomilta valtavaan Godzillan verrattuna. Äärilleen viedyllä yläkulmalla, eli lintuperspektiivillä, voidaan myös esitellä ja korostaa tilan kokoa esimerkiksi kohteen saapuessa suureen kirkkoon tai musiikkifestivaalin päälavalle (Sudhakaran 2021 A).



Kuva 2.4 Dutch angle. *2001: A Space Odyssey* (1968)

Kuvan 2.4 *2001: A Space Odyssey* (1968) on Stanley Kubrickin ohjaama scifi-elokuva, jossa avaruusalusta ohjaava HAL 9000-supertietokone kääntyy aluksen miehistöä vastaan. Kallistamalla horisonttia kuvilla luodaan epävarmuuden tai epämukavuuden tunnetta (Lannom 2020). HAL:in vaaniessa ja salakuunnellessa miehistöä. Kallistettu tai jopa pystyyn käännetty horisontti pyrkii myös sekoittamaan katsojan suuntavaiston, sillä painottomassa avaruudessa *ylös* ja *alas* menettävät merkityksensä. Kuvakulman keinoin efektin vahvuutta voidaan säädellä kallistuskulman suuruudella ja lisäämällä kuvaan vielä ala- tai yläkulmaa, tai jopa kaikkien kolmen muutoksia oton aikana. Kulmalla voidaan myös korostaa sekavuuden, hulluuden tai humalatilan tunnetta. Maailmalla kulmasta käytetään nimitystä ”Dutch angle”, joka ei sinänsä liity Alankomaihin millään tavalla, vaan on todennäköisesti seurausta sanojen ”Deutsch” ja ”Dutch” (suom. ”saksalainen” ja ”alankomaalainen”) sekoittumisesta amerikkalaisten elokuvantekijöiden korvissa (Lannom 2020).



Kuva 2.5 POV-kuvapari. *2001: A Space Odyssey* (1968)

Koska kamera on yleisön silmä sisälle elokuvan maailmaan, kohtausta on totuttu katsomaan hieman sen ulkopuolelta niin sanotusti kolmantena osapuolena. Näkökulmakuvasa, eli POV-kuvassa katsoja sen sijaan näkee tilanteen juuri hahmon näkökulmasta, joka vie siten katsojan hahmon mielen sisälle. POV-kuvia käytetään yleensä kuvaparina, joista toisessa näytetään mitä hahmo katsoo ja toisessa hänen reaktionsa katseen kohteeseen (Maher 2015). Kuvassa 2.5 katsojalle paljastetaan HAL 9000:n silmin, että puheen kuulemisen lisäksi se kykenee myös lukemaan huulilta.



Kuva 2.6 OTS-kuvapari. *The Dark Knight* (2008)

Over the shoulder -kuva on lähikuva hahmon kasvoista toisen hahmon olan yli, ja sen on tarkoitus esittää kohtaamista tai konfliktia hahmojen välillä. Elokuvasssa *Dark Knight* (2008) Batman kuulustelee verivihollistaan Jokeria. Esimerkkikuvan kohtauksessa OTS-kuvat muodostavat kuvaparin, joiden intensiteetti kasvaa hahmojen nojatessa eteenpäin lähemmäs kameraa ja toisiaan keskustelun edetessä. Molemmat hahmot on kuvattu silmien tasalta osoittaen heidän yhdenvertaisuutensa kuulustelutilanteessa. OTS-kuvaa voidaan käyttää myös hahmon oman POV-kuvan sijasta esimerkiksi maisemaa katsellessa (Sudhakaran 2021 A).

2.2 Kuvakoot

Yksinkertaisesti sanottuna kuvakoolla tarkoitetaan kohteen kokoa kuvassa. Laajat kuvat esittelevät katsojalle tilaa, paikkaa, aikaa ja tunnelmaa, sekä kohteen fyysistä ja henkistä suhdetta niihin. Lähikuvat taas ovat intiimejä ja mukaansatempaavia, koska ne nostavat esiin näyttelijän ilmeiden tai kuvassa olevien esineiden pienetkin yksityiskohdat antamalla niille enemmän kuva-alaa ja rajaamalla pois kuvasta kerronnallisesti epäolennaisia asioita (Dise 2017). Leikkaamalla laajasta kuvasta lähempään, katsojalle voidaan osoittaa, mitkä asiat tai hahmot ovat kohtauksessa tärkeimpiä tai vaikutusvaltaisimpia.



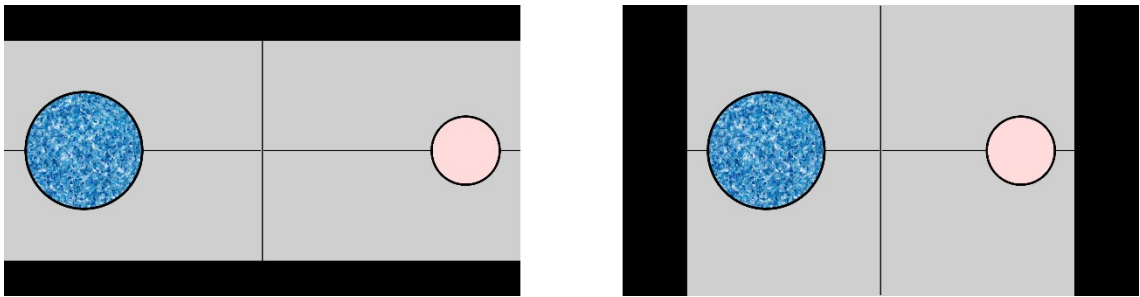
Kuva 2.7 Puolikuva ja lähikuva. *Black Dynamite* (2009)

Leikkausta laajasta kuvakoosta suoraan tiukempaan muuttamatta kameran suuntaa kutsutaan nimellä *punch in*. Siinä katsojan huomio kiinnitetään nimenomaan lähestyttävään

kohteeseen. Sama vaikutus saataisiin myös aikaiseksi liikuttamalla kameraa kohti kohdetta, mutta *punch in* on tekniikkana hienovaraisempi, eikä herätä yhtä paljon huomiota (McCullagh 2019).

2.3 Sommittelu

Hahmon tai esineen merkitystä elokuvan juonelle, tai sen vaikutusvaltaa kuvan muihin elementteihin voidaan kuvan keinoin korostaa tai heikentää muuntelemalla sen visuaalista massaa. Yksinkertaisimmillaan visuaalinen massa tarkoittaa elementin kokoa kuvan muihin elementteihin verrattuna. Visuaalisesti painavin elementti siis kiinnittää katsojan huomion ensimmäisenä kuvaa katsottaessa (Renée 2019).



Kuva 2.8 Vasemmalla leveämpi 2.35:1 kuvasuhde eli Cinemascope, oikealla vanhoista televisioistakin tuttu kapeampi 4:3. Molemmissa rajauksissa painopiste on vasemmalla värikkäässä ja yksityiskohtaisessa pallossa, jota leveämpi kuvasuhde korostaa entisestään.

Pelkkä elementin koko ei kuitenkaan ole ainoa asia, jolla on väliä. Kuvan etualalla oleva elementti vaikuttaa vahvemmalta ja tärkeämmältä taka-alalla olevaan verrattuna, koska se on niin sanotusti jonossa ensimmäisenä. Laajalla polttovälillä kuvatessa kuvan syvyysvaikutelma korostuu, jolla voidaan kasvattaa kuvan etu- ja taka-alan elementtien koeroa. Myös muiden yläpuolelle aseteltu elementti näyttää hallitsevan vertaisiaan (Renée 2019).

Elementin etäisyys kuvan vertikaalisesta keskilinjasta vaikuttaa sen painoon, eli mitä lähempänä keskilinjaa elementti on, sen painavammalta se näyttää. Siten leveämpi kuvasuhde korostaa kuvassa jo olemassa olevaa visuaalista epätasapainoa, koska kuvan horisontti näyttää leveämmältä ja kiikkerämmältä korkeampiin kuvasuhteisiin nähden (Brown 2011, 338). Ihmissilmä lukee kuvaa luonnostaan vasemmalta oikealle, joten kuvan vasen reuna on tasapainoisessa sommitelmassa jo lähtökohtaisesti oikeaa merkittävämpi (Brown 2011, 44). Elementin painoon vaikuttavat myös sen värisävyn kylläisyys, sen kontrasti ja yksityiskohtien määrä (Hill n.d.). Symmetrialla, eli täydellisellä

visuaalisella tasapainolla on rauhoittava vaikutus, kun taas epätasapaino kielii konfliktista: isompi ja monimutkaisempi elementti hallitsee aina pienempää ja yksinkertaisempaa.



Kuva 2.9 *Breaking Bad* S01E01, *Her* (2013)

Kuvassa 2.9 näemme esimerkit kahdesta erilaisesta sommitelmasta. Vasemmalla *Breaking Bad*-sarjan pilottijaksossa kolaroitu asuntovaunu on kuvan hallitseva elementti, jonka kokoa on korostettu entisestään laajalla polttovälillä. Kuva on siis selkeästi epätasapainossa vasemmalle, luoden vastakkainasettelun kolaroidun asuntoauton ja kohtauksen pikkuruisen päähenkilön, Walter Whiten (Bryan Cranston), välille. Kuvaa hallitseva asuntoauto kiinnittää katsojan huomion ensimmäisenä, mutta sen kyljen vauhtiraidat ohjaavat katseen pois itsestään kohti Walteria. Kirkkaassa auringonvalossa kuvan kontrasti on kova, eikä syväepäterävyyttä ole juuri lainkaan. Tämä puolestaan tuo esiin kaukaisten vuorensinämien ja muun rouhikon karkeat yksityiskohdat. Näiden syiden vuoksi kuvan yleisilme onkin hyvin raskas ja kuiva.

Oikealla *Her* (2013) on ilmeeltään kevyt ja miellyttävä. Valo on pehmeä ja tasainen, sekä kuvan kontrasti on hyvin matala. Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) on kuvassa etualalla, ja pomppaa esiin rauhoittavasta kellertävän monokromaattisesta taustasta kirkkaanpunaisen paitansa ansiosta. Jotta kuvan tasapaino ei nojaisi liikaa vasemmalle asuntovaunukuvan tavoin, on sen oikealle reunalle aseteltu pieni kioski. Vaikka kioski onkin huomiota herättävästi kirkkaan keltainen, se sulautuu taustan jo valmiiksi kellertävään värimaailmaan. Se ei siten kilpaile punaisen paidan kanssa katsojan huomiosta, vaan ennemmin täydentää ja tasapainottaa Theodorea ympäröivää tyhjää tilaa.



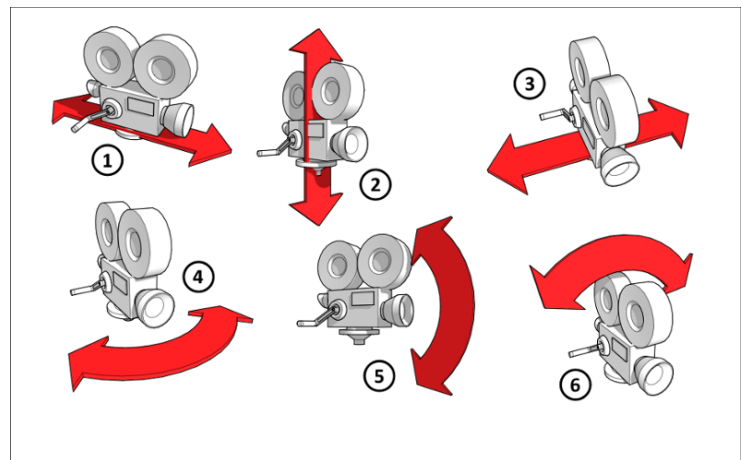
Kuva 2.10 Elliot on tyhjyyden ympäröimä, lisäksi hänen katseensa suunta on ulos kuvasta. *Mr. Robot* (2015)

Myös tyhjiydellä on oma visuaalinen painonsa. Jos kuvan kohdetta ympäröivää tilaa ei ole täytetty muilla visuaalisilla elementeillä, laaja kuva saa kohteen näyttämään pieneltä, alisteulta ja muista eristetyltä. Epämukavalta tuntuva sommittelu luo kohtauksen sisälle myös jännitettä. *Mr. Robot*

(2015) -televisiosarjassa tätä keinoa on käytetty päähenkilön sosiaalisen ahdistuksen ja -eristyneisyyden välittämiseksi katsojalle. Myös kuvakehyksen ulkopuolella tuntuu olevan tyhjiyttä, erityisesti jos hahmo katsoo ulos kuvasta. Kohdetta ympäröivän tilan täyttäminen liian täyteen vie helposti katsojan huomion pois olennaisesta ja liika informaatio saattaa tuntua jopa musertavalta, joka sekin voi olla tehokeino itsessään (Glover 2016).

2.4 Kameran liikkeet ja asemoinnin muutokset ajassa

Tanssin tavoin elokuva on yksi niistä taiteen muodoista, joka hyödyntää liikkeen lisäksi aikaa (Brown 2011, 10). Kameran liikkeille oton aikana pitää kuitenkin olla jokin motiivi. Katseen ohjaamisen lisäksi liikkeen luonne on usein paljastava, joten se luo jännitystä tulevasta: Mitä seuraavaksi tapahtuu?



Kuva 2.11 1. Dolly, 2. Crane 3. Track, 4. Pan, 5. Tilt, 6. Roll (Clark 2016)

Koska säännöt on tehty rikottaviksi, katsojan odotusten sivuuttaminen on omiaan luomaan kohtaukseen oudon tunnelman tai käänteen. Kameran liikuttaminen sommitelmasta tai kuvakoosta toiseen oton aikana leikkauksen sijaan on dramaattisempaa ja kiinnittää katsojan huomion tehokkaammin. Hienovarainen dollyajo tai yksinkertainen zoomaus lähemmäs näyttelijän kasvoja dramaattisessa dialogikohtauksessa tempaisee katsojan syvemmälle sisään tilanteeseen staattiseen kuvaan verrattuna (Sudhakaran 2021 B).



Kuva 2.12 *Django Unchained* (2012) ja niin sanottu "hero shot". Kameraa liikutetaan alaviistossa hitaasti lähemmäs näyttelijää saaden Django näyttämään jylhän sankarimaiselta

Kamera-ajojen käyttötarkoitukset ovat usein hyvin tapauskohtaisia. Esimerkiksi hidaskamera nosto pois päin mudassa makaavasta, vertavuotavasta sotilaasta työpöyhjällä taistelukentällä korostaa tilanteen toivottomuutta ja traagisuutta. Liikkeen nopeus ja sulavuus on myös tärkeää ottaa huomioon. Hidas, orgaaninen tilitys ylös kohti taivasta on helppottava esimerkiksi intensiivisen kohtauksen ratkettua. Päinvastoin yllättävä nopea paneeleeraus sivulle näyttelijän kasvoista tuntuu jännittävältä ja kiireiseltä, ikään kuin pelästysimme kovaa ääntä ja kääntäisimme nopeasti katseemme sitä kohti (Sudhakaran 2021 B).

Käsivaralla kuvatessa kameran hengittävä liike ja muut pienet heilahdukset saavat kuvan tuntumaan käsinkosketeltavalta ja orgaaniselta verrattuna täysin staattiseen tai hyvin stabiiliin liikkuvaan kuvaan. Käsivara tuo siihen omalla tavallaan ihmissilmää muistuttavan jatkuvan pienen liikkeen välittämisen katsojalle läsnäolon tunnetta. Rauhallisilla liikkeillä kohtauksesta voidaan tehdä intiimimpiä, nopealla tärinällä taas hektinen ja hermostuttava. Intensiivisissä toimintakohtauksissa se myös tarjoaa kuvaajalle mahdollisuuden nopeampaan ja intuitiivisempaan tapaan reagoida ympäristöönsä, jota on vaikeampi saavuttaa jalustalla tai ison kuvanvakaajan avulla (Deguzman, 2020).

2.5 Optiikka

"Again we are not talking about the physical lens, what concerns us here is how various lenses render images in different ways. This is a powerful tool of visual storytelling — the ability of optics to alter our perception of the physical world. Every lens has a "personality" — a flavor and an inflection it adds to the image." (Brown 2011, 6)

Objektiivit, kuten ihmissilmätkin, piirtävät kolmiulotteisen maailman kaksiulotteiselle pinnalle (Brown 2011, 54). Perusominaisuuksien – polttovälin ja aukon – lisäksi objektiiveilla

on paljon muitakin luonteenpiirteitä, joita hyödyntämällä kuvaan voidaan saada tietty tunnelma. Kansankielellä polttoväli tarkoittaa linssin "zoomia" millimetreissä mitattuna, jolloin pieni polttoväli on laajempi ja näyttää enemmän tilaa kohteen ympärillä kuin suuri polttoväli. Aukko taas kertoo objektiivin valovoimasta, eli paljonko valoa se pystyy päästämään lävitseen kameran kennolle tai filmille. Pienempi arvo on valovoimaisempi, jolloin kuva on valoisampi, mutta vastavuoroisesti sen syväterävyysalue on silloin kapeimmillaan. Suuremmalla arvolla valoa pääsee vähemmän objektiivin lävitse, jolloin kuva on pimeämpi ja terävyysalue leveämpi (Masterclass 2020).

Polttovälin ja aukon lisäksi esimerkiksi objektiivin aiheuttamat vääristymät ja lasielementtien pinnoitteiden laatu ja kunto vaikuttavat kuvan luonteeseen. Nämä aiheuttavat usein linssin luontaista pehmeyttä, väripoikkeamia, sekä kirkkaiden valonlähteiden aiheuttamia heijastumia, eli niin sanottuja flareja. Linssien valmistusteknologian kehittyessä vuo-



Kuva 2.13 *Aurora* (2019) on kuvattu vanhoilla, tunnelmallisilla anamorfisilla elokuvalinsseillä. Anamorfisuuden helpoiten tunnistettava ominaisuus on ympyrän sijaan ovaalin muotoinen bokeh – syväepäterävyys – joka näkyy selkeiden kuvan oikeassa reunassa olevan kuorma-auton takavaloissa.

sien saatossa näitä luonteenpiirteitä esiintyy enää lähinnä vanhemmassa optiikassa, jonka vuoksi nykyaikaisella optiikalla kuvattu kuva jää usein turhan puhtaaksi ja mauttomaksi (Taylor, 2019). Sen sijaan puhtaaseen kuvaan voidaan lisätä virheenomaisia piirteitä erilaisten suotimien avulla. Samalla tavoin kuin edellä mainitut kuluneet linssipinnoitteet, esimerkiksi diffuusiosuodin pehmentää kuvaa ja tuo siihen unenomaisuutta ja romanttisuutta samalla silottaen näyttelijöiden kasvoja.

Perinteiselle 35 millimetriä leveälle filmille, eli täydelle kennolle kuvatessa ihmissilmä vastaa polttoväliiltään noin 50 millimetristä objektiivia. Näillä määreillä elokuva näyttää silmäämme niin sanotusti normaalilta. Laaja polttoväli tuo kuvaan enemmän syvyyttä, kun etu- ja taka-ala ovat kuvassa kauempana toisistaan, sekä sen syväterävyysalue on suurempi. Näiden vuoksi katsojan on helpompi tuntea olevansa itse kohtauksessa sisällä, eikä katsomassa sitä etäämmältä täysin ulkopuolisena. Suuremman syvyysvaikutelman vuoksi liike kohti kameraa tai siitä poispäin korostuu, koska kohteen koko kuvassa muuttuu dramaattisesti sen liikkua syvyysuunnassa kameraan nähden. Kuvan etualalla oleva ihminen on siis kaukana olevaa huomattavasti suurempi. Laajaa polttoväliä voidaankin siis hyödyntää visuaalisen massan muuntelussa ja korostamisessa.

Liiallisuuksiin vietyinä ihmiset ja esineet erityisesti kuva-alan reunoilla alkavat vääristyä ja venyä pahimmillaan psykedeeliselle tasolle (Brown 2011, 55).



Kuva 2.14 *Goodfellas* (1990), vasemmalla pieni polttoväli ja oikealla sama asetelma suuremmalla polttovälillä. Kuva litistyy ja siitä häviää syvyys, joka näkyy parhaiten taustan autojen koon kasvuna päähenkilöihimme nähden.

Tiukka polttoväli ”litistää” kuvaa ja liikettä syvyysuunnassa tuomalla etu- ja taka-alan lähemmäs toisiaan. Syväepäterävyyttä on enemmän ja huomio kiinnittyy vain fokuksessa oleviin kohteisiin, koska ne erottuvat terävänä sumentuneesta taustasta. Kuva-alan vääristymistä on vähemmän, jolloin esimerkiksi ihmiskasvot saadaan näyttämään viehättävämmiltä: samanlaisilta mihin olemme tottuneet omilla silmillämme. Tiukka polttoväli vähentää psykologisen tilan tuntua aiheuttaen äärimmilleen vietyinä klaustrofobian tunteen. Tällä keinolla muun muassa toimintakohtaukset saadaan näyttämään dramaatisemmilta ja vaarallisemmilta (Brown 2011, 56).

2.6 Valo

Valon luonteella, kuten muillakin elokuvan visuaalisilla elementeillä lavastuksesta maskeeraukseen, voidaan välittää ja korostaa erilaisia tunteita tai henkilöahmon luonteenpiirteitä. Kirkkaassa ja pehmeässä valossa kylpevä hahmo vaikuttaa rauhalliselta ja luotettavalta, kun taas tummaan ja kovaan valoon sysätty hahmo on mystisempi. Koska ihminen suhtautuu luonnostaan varauksella tuntematonta kohtaan, mitä vähemmän valo näyttää ja kertoo hahmosta, sitä epäluotettavammalta hän vaikuttaa. Valo on myös tärkeä tekijä katsojan huomion ohjaamisessa, koska katsojan katse osuu luonnostaan kuvan valoisiin osiin ennen pimeitä (Renée 2017).



Kuva 2.15 *Her* (2013) ja pehmeä ylävalo, *Frankenstein* (1931) ja kova alavalo.

Kameran liikkeistä kertoessani mainitsin, että katsojan odotusten sivuuttaminen tuntuu yllättävältä ja oudolta. Sama periaate toimii monen muun asiayhteyden lisäksi myös valaisussa. Katsojan yleinen oletus on, että valo osuu kohteeseensa yläkulmasta auringon tavoin piirtäen varjot kulmakarvojen ja leuan alapuolelle, sekä nenän ja suupielen välille. Alakulmasta paistava valo vääristää kohteen kasvonpiirteitä luonnottomiksi piirtämällä varjot niin sanotusti väriin paikkoihin. Katsojan odotukset siitä, miltä valaistut kasvot yleensä näyttävät on jälleen sivuutettu, saaden kohteen näyttämään pahalta ja pelottavalta (Renée 2017). Yksi tunnetuimpia alavaloa hyödyntäneitä elokuvia on *Frankenstein* (1931), jossa valon piirtämiä ”vääriä” varjoja Frankensteinin hirviön kasvoilla on korostettu entisestään vahvalla maskeerauksella.

2.7 Väri

Siirtyminen mustavalkofilmistä väriin viime vuosisadan puolivälissä avasi täysin uuden elokuvakerronnan ulottuvuuden. Valon ja varjon lisäksi kuvakerrontaa voitiin nyt ohjata myös väreillä. Värien avulla voidaan luoda esimerkiksi harmoniaa tai jännitettä kohtauksen sisälle, tai asettaa koko elokuvan teema ja tunnelma (Risk 2020). Niillä voidaan myös esitellä hahmojen luonteenpiirteitä ja niiden muutoksia tarinan kaaren eri vaiheissa.



Kuva 2.16 *Breaking Bad* S01E01, S05E01

Yksi 2010-luvun merkittävimpiä esimerkkejä väreistä hahmokehityksen symbolina on Walter Whiten muuttuminen Heisenberkiksi *Breaking Bad*-sarjassa. Alussa yläasteen kemianopettajana väripaletti on kirkas, pehmeä ja värikäs, sarjan loppupuolella huume-paronina taas tumma ja monotoninen. Hyvän ja pahan erottajana värejä on käytetty myös *Star Wars*-elokuvissa voiman valoisan ja pimeän puolen välillä. Valon ja varjon välisen vastakkainasettelun lisäksi jedisoturien valomiekat ovat väriltään sinisiä, vihreitä tai violetteja, kun Sithillä ne ovat punaisia.

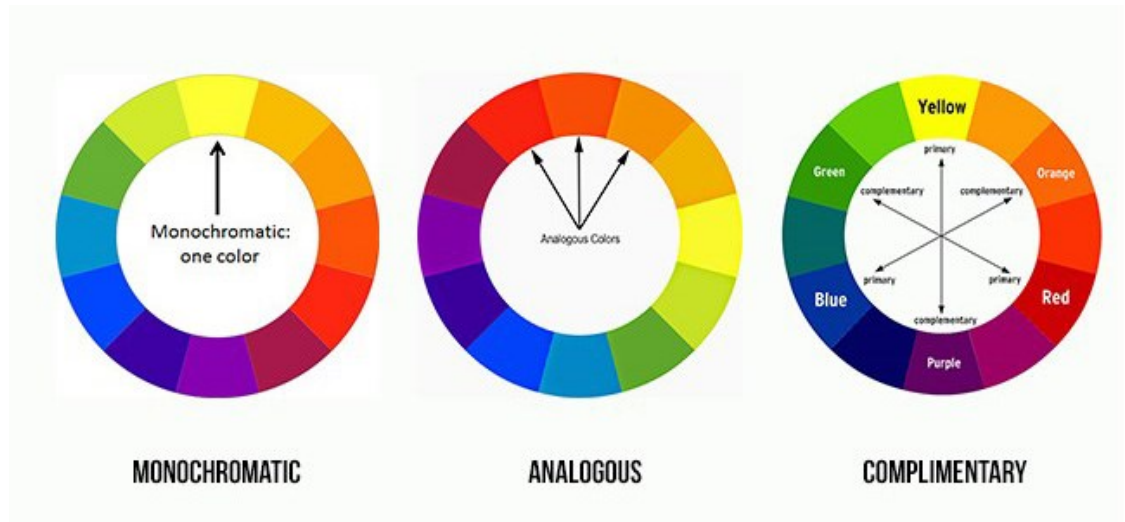
Elokvassa värien tärkeimmät ominaisuudet ovat niiden sävy, kylläisyys ja kirkkaus. Eri värit vaikuttavat katsojiin eri tavoilla: esimerkiksi kirkas punainen väri nostaa verenpainetta, kun taas sinisillä sävyillä on rauhoittavampi vaikutus. Kylläiset tai tummat sävyt ovat kuvassa myös visuaalisesti painavampia kuin haaleat ja vaaleat sävyt.



Kuva 2.17 *Amelie* (2001), *Schindler's List* (1993)

Eri sävyjen yhdistämistä kuvassa voidaan käyttää myös yhteisvaikutuksen luomisessa. Spektrissä toisiaan lähellä olevat värisävyt, kuten oranssi ja punainen, tai sininen ja violetti, ovat keskenään harmoniassa ja saavat siten kuvan näyttämään tasapainoiselta. Toisistaan kaukana olevat sävy-yhdistelmät, kuten oranssi ja sininen, tai keltainen ja violetti, erottuvat toisistaan vahvasti luoden tunteen vastakkainasettelusta (Hellerman, 2019, kuva 2.18). Kirkkaat tai elokuvan muusta väripaletista poikkeavat värit kiinnittävät tehokkaasti katsojan huomion. *Amelie* (2001) on pääväreiltään punainen, keltainen ja

vihreä, jonka vuoksi siniset surua symboloivat esineet ja sävyt pomppaavat esiin kuvasta ja kiinnittävät katsojan huomion. Samalla tavoin mustavalkoinen *Schindler's list* (1993) korostaa kirkkaan punaisella päällystakilla pienen tytön merkitystä elokuvan päähenkilön hahmonkehitykselle.



Kuva 2.18 Spektrin värisävyt muodostavat väriympyrän. Vasemmalla monokromaattinen-, keskellä toisiaan vastaavat- ja oikealla toisiaan täydentävät värivalinnat. (Hellerman 2019)

Tunteiden välittämisen lisäksi värejä voidaan assosoida myös tiettyihin toistuviin tahtumiin. *The Godfather* -trilogiassa kirkkaan oranssien appelsiinien esiintyminen kuvissa enteilee aina yllättävää ja rumaa väkivaltaa, tai tärkeän hahmon kuolemaa. Elokuvan väripalettia suunniteltaessa on siis otettava huomioon myös lavastus, puvustus ja maskeeraus, ei pelkkä jälkitöissä tehtävä värimäärittely tai efektityö.



Kuva 2.19 *The Godfather* (1972)

3 SINUN UNESI – LYHYTELOKUVA

”Tarina luopumisesta, rakkaudesta ja hyväksymisestä. Millaista on elää maailmassa, jossa nykyhetki pelottaa, eikä tulevaisuus näytä enää koskaan samalta. Ainoastaan on muistot, ne kauniit muistot, joiden varjolla elämällä on vielä merkitys. Tämä on erään naisen kipeä tarina siitä, mikä on rakkainta, mitä hän on koskaan tehnyt.” (Koo 2011, 1)

Sinun Unesi on Diana Koon käsikirjoittama ja ohjaama lyhytelokuva, joka kertoo omaishoitajuudesta ja läheisen menettämisestä. Lyhytelokuva perustuu Marja-Liisa Laurilan kirjoittamiin runoihin hänen hoitaessaan syöpään sairastunutta aviomiestään Perttiä 1990-luvun alussa. Toimin lyhytelokuvan kuvaajana ja värimäärittelijänä

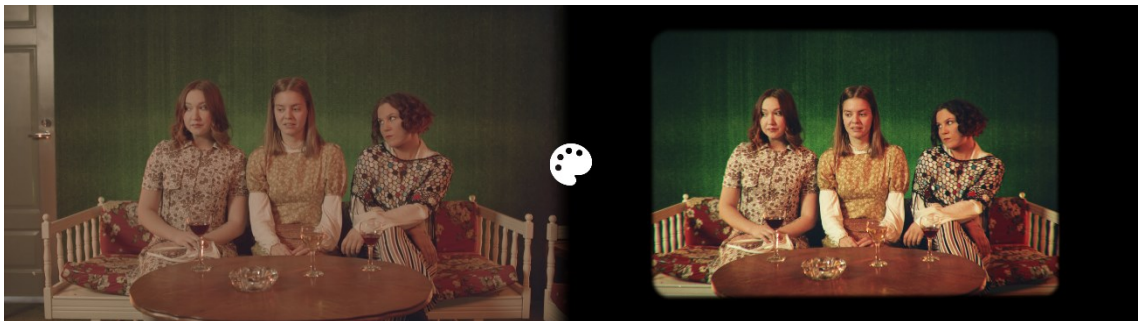
Ajan, tilan ja tunteiden eri muotoja esitellään kolmella eri estetiikalla. Menneisydessä kaikki oli vielä hyvin, joten retrohenkiset ensirakkauden huumaan sijoittuvat kohtaukset ovat värikylläisiä ja lämpimän sävyisiä. Traagiseen läheisen kuoleman varjostamaan nykyaikaan sijoittuvat kohtaukset taas ovat kylmän kolkkoja ja himmeitä. Ajattomaan tilaan sijoittuvissa Marjukan mielensisäisissä kohtauksissa murenevan ihmismielen tyhjyyttä ja yksinäisyyttä korostettiin kameran asemoinnin ja laajojen polttovälien avulla. Nämä kohtaukset kuvasimme teatteriesityksiin tarkoitettussa blackboxissa, jossa hyödynsimme tunnelman luomisessa esityslavatekniikkaa, kuten valokalustoa ja usvakonetta. Kuva-kerronnan yleisilme on maalauksellisen perinteinen, ja kuviin pyrittiin tuomaan lisäsisältöä erilaisin tekstuurein kuitenkin niitä liikaa tukottamatta.

Tekstin ymmärtämisen helpottamiseksi kutsun näitä kolmea eri tilaa ja aikaa tästä eteenpäin menneisyydeksi, nykyajaksi ja blackbox-kohtauksiksi. Eri estetiikat erottaaksemme käytimme elokuvassa myös kolmea eri kuvasuhdetta. Kuvasimme kuitenkin kaiken materiaalin perinteisellä 16:9-kuvarajauksella, jotta saimme jälkityövaiheeseen lisää joustovaraa. Menneisyyteen sijoittuvat kohtaukset rajattiin, värimääriteltiin ja efektoitiin jälkityössä 16-millimetrinen filmin näköiseksi. Nykyaika rajattiin Cinemascope-kuvasuhteeseen ja blackbox-kohtaukset pitivät alkuperäisen 16:9 rajauksensa.

Seuraavaksi esittelen, kuinka hyödynsin kirjallisessa opinnäytetyössäni käsittelemiäni asioita ja tekniikoita lyhytelokuvaa kuvatessani. Koska elokuvamme pääpaino oli menneisyyteen sijoittuvissa kohtauksissa, aloitan käsittelyni niistä.

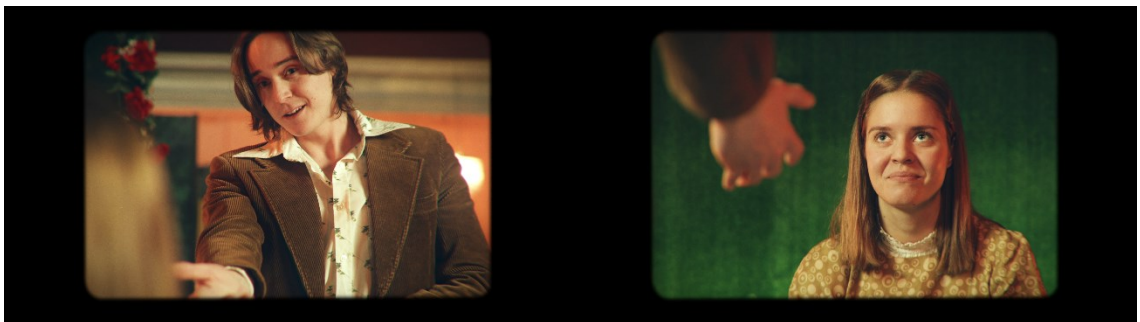
3.1 Menneisyys

Menneisyyteen sijoittuvien kohtausten värimaailma on lämmin ja värikäs toiveikkaan ja iloisen tunnelman luomiseksi. 16-millimetristä filmiä jäljittelemällä hain sitä mielikuvaa, miltä 70-luvulle sijoittuva menneisyys näyttää ruusunvärisillä laseilla muistellessa. Halusin saada kuvaan vanhojen vinyylilevyjen kaltaisen analogisen materiaalin lämpimän ja pehmeän tuntuman. Koska ikätoverieni tavoin ainoa visuaalinen kosketuspintani menneiden vuosikymmenten maailmaan ovat vanhat kotifilminpätkät, valokuvat ja elokuvat, valitsemamme filmiestetiikka tukee mielikuvaamme siitä, miltä 70-luvun maailma on meidän mielestämme näyttänyt.



Kuva 3.1 Vasemmalla raakamateriaali, oikealla värimääritetty ja efektoitu lopputulos.

Retrohenkisen värimäärittelyn ja valaisun lisäksi filmiestetiikka saavutettiin hyvin yksinkertaisin keinoin. Käytin pehmeäreunaista ja pyöreäkulmaista 4:3-rajauksia ja lisäsin kuvan päälle suurijakoista filmiraetta. Loppusilauksen tein väriaberraatioefektillä, joka vääristää ja venyttää kuvan värejä sen reunoilta vanhan elokuvalinssin tavoin, samalla hienon pehmentäen koko kuvaa.



Kuva 3.2 Pertin suunnan pääväri on punainen, Marjukan vihreä.

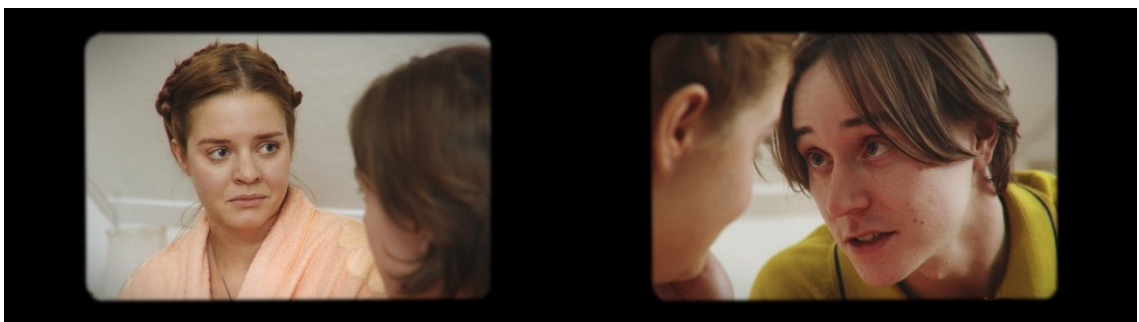
Ravintolakohtauksen väripaletin päävärit ovat punainen ja vihreä. Punainen on tunnetusti rakkauden ja intohimon väri, joten se tukee kohtausten teemaa: kahden tulevan rakastavaisen ensitapaamista. Samoja teemoja edustavat myös kuvassa näkyvät

kukkakuviot ja kirkkaan punaiset ruusut. Nuoren Pertin kävellessä nuoren Marjukan pöytäan, on hän punaisen värin, ihastuksen, ympäröimä. Marjukkaa ympäröivä vihreä taas liitetään usein hyvään onneen ja turvallisuudentunteeseen. Hän on turvassa omalla mukavuusalueellaan ravintolan perällä.



Kuva 3.3 Vasemmalla kuva makuuhuonemontaasista, oikealla taistelu mustasta tussista olohuoneessa.

Makuuhuonemontaasin ja olohuonekohtauksen kuvasin käsivaralta, jotta ne olisivat mahdollisimman intiimejä. Halusin, että katsoja tuntisi olevansa niissä itsekkin läsnä. Käsivaralta kuvaaminen myös nopeutti ja suoraviivaisti työskentelyäni, koska kohtausten koreografiat oli lähes täysin improvisoitu, vaikka niiden pääsisältö olikin ennalta päätetty. Makuuhuonemontaasin kuvasin suurimmaksi osin pitkällä polttovälillä, jotta katsojan huomio kiinnittyisi siihen, mikä on tärkeintä: Marjukan ja Pertin väliseen kemiaan. Olohuonekohtaukseen valitsin hieman laajemman linssin, jotta Marjukan ja Pertin välinen kamppailu mustasta tussista vaikuttaisi kaoottisemmalta. Tappelukohtaukset tulisi yleensä kuvata pidemmällä polttovälillä, mutta tässä käyttötarkoituksessa laaja polttoväli mielestäni korosti näyttelijöiden visuaalisen massan muutoksia kamppailun rönkyillessä ympäri huonetta, ja sai siten pitkät otot näyttämään arvaamattomammilta ja kiinnostavammilta.



Kuva 3.4

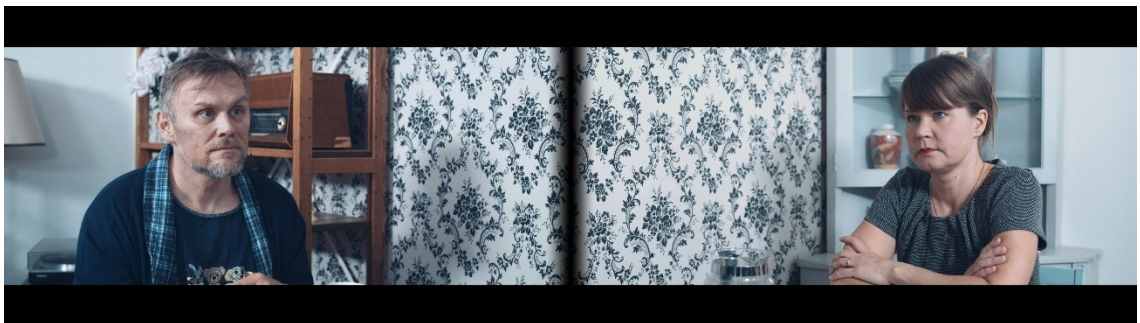
Kohtauksessa 9., kun Marjukka lukee makuuhuoneessa ensimmäistä kertaa kirjoittamansa runon Pertille, halusin antaa kaiken huomion näyttelijöiden ilmeiden pienille yksityiskohdille ja tottakai itse runolle. Aiempaan verrattuna kuvat ovat hyvin riisuttuja, eikä

kukkakuvioita tai muita jo tutuksi tulleita tekstuureja ole näkyvissä. Päätin myös asettaa kameran takaisin jalustalle rauhallisuuden ja seesteisyyden merkiksi. Vaikka käsivaralta kuvaaminen olisi ollut jatkumon kannalta looginen vaihtoehto, halusin kuitenkin riisua kohtauksen pienistäkin visuaalisista häiriötekijöistä, ja antaa näyttelijöiden ja näyttelijäntyön hoitaa puhumisen.



Kuva 3.5 Ensimmäinen riita menneisydessä.

Ruokapöytäkohtauksessa leikataan ristiin menneisyyttä ja nykyaikaa. Menneisydessä sommittelin nuoren Pertin ja nuoren Marjukan kolmansien säännön vastaisesti visuaalisen konfliktin luomiseksi heidän välilleen. Jätin siis kummankin näyttelijän katseen puolelle vähemmän tilaa, jotta kuvapari ei olisi tasapainoinen. Riidan kiihtyessä kuva leikkaa vielä lähikuviin, jotka on sommiteltu samalla tavoin.



Kuva 3.6 Viimeinen syntymäpäivä nykyaajassa.

Nykyaajassa kuvat on sommiteltu niin sanotusti oikein, eli näyttelijöiden kasvot ovat kolmanneksissa ja katseiden puolella on enemmän tilaa. Sommitteluvalintojen tarkoituksena on luoda lisäkontrastia ristileikkaukseen menneisyyden ja nykyajan välille, vaikka tapahtumapaikka on molemmissa sama.

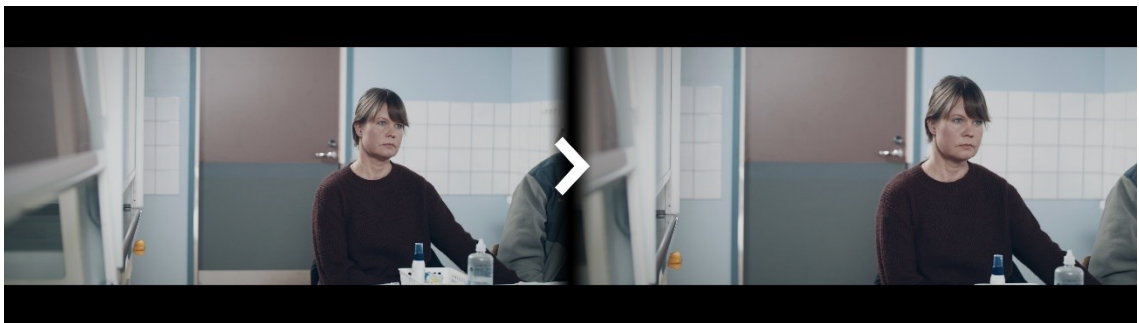
Ruokapöytäkohtauksessa materialisoituvat myös elokuvamme tärkeimmät vastakkainasettelut: ilo vastaan suru, lämmin vastaan kylmä. Konfliktin korostamiseksi väripalettien edellä mainitut pääsävyt ovat siis väriympyrän eri puolilta, joten lyhytelokuvan kokonaispaletti on niin sanotusti täydentävä.



Kuva 3.7

Kylpykohtauksessa kuvan päävärit otan violetti ja sininen. Violetilla halusimme kuvaan mystisen ja epätodellisen tunnelman, jota sininen sivuvalo rauhoittaa. Puolikuvassa nuori Pertti ja nuori Marjukka on sommiteltu symmetrisesti kuvan keskelle, mutta kylpyamme ja seinän kaakelit eivät ole täysin samassa linjassa heidän kanssaan. Vaikka ympäristö on epätäydellinen eikä se halua heidän elävän onnellisina yhdessä, he ovat kuvassa silti täydellisen symmetrisesti.

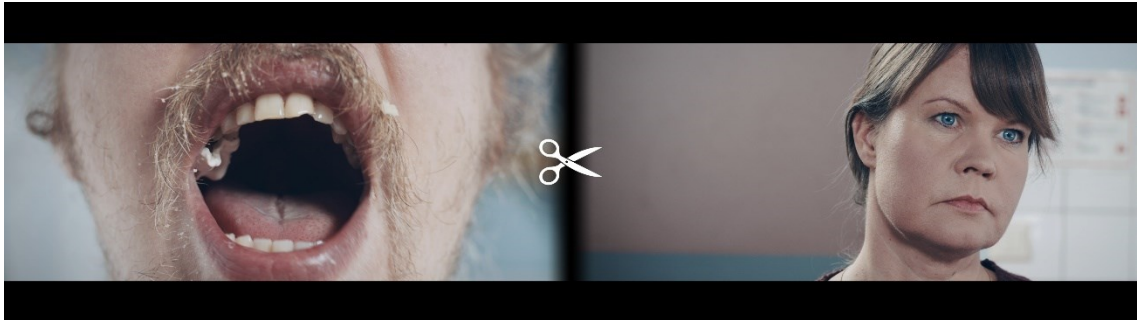
3.2 Nykyaika



Kuva 3.8 Hidas dollyajo vie katsojan lähemmäs Marjukkaa.

Kuten ruokapöytäkohtauksessa mainitsin, nykyajan väripaletti on kylmä ja kolkko läheisen hidasta kuolemaa edeltävän rauhan, melankolian ja surun kaappaamiseksi. Kolmannessa kohtauksessa, jossa Marjukalle on juuri kerrottu Pertin diagnoosi lääkärin vastaanotolla, sommittelin Marjukan kuvan oikeaan reunaan ja rajasin Pertin kokonaan kuvan ulkopuolelle. Halusin tällä alleviivata sen, että elokuvassa käsitellään juuri Marjukan – omaishoitajan ja elokuvan päähenkilön – läpikäymiä tunteita ja ajatuksia. Kuvan vasemman reunan tyhjä tila, sekä kuvan ulkopuolelle suuntautunut katse saa Marjukan näyttämään eristetyltä ja heikolta musertavien uutisten alla.

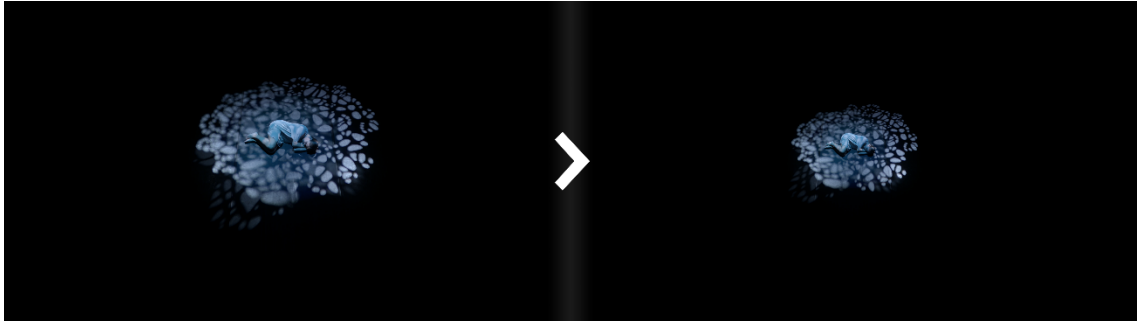
Marjukka on nykyaikaan sijoittuvissa kohtauksissa todellisuudesta irtautunut ja vähäeleinen. Halusimme ilmaista hänen dissosiativista tilaansa leikkaamalla laajasta kuvasta (kuva 3.8) erikoislähikuvaan lääkärin suusta (kuva 3.9). Kuten hyvin tapoihin kuuluu, keskustelukumppania kuunnellessa häntä tulisi katsoa silmiin. Marjukka sen sijaan on fiksoitunut lääkärin mässyttämään purkkaan ja viiksien pullanmuruihin. Vastaanoton takaseinällä on iso punainen ovi, jota haalistin värimäärityksessä ylimääräisten häiriötekijöiden poistamiseksi ja katsojan huomion ohjaamiseksi juuri Marjukkaan.



Kuva 3.9

3.3 Blackbox-kohtaukset

Kuvaajana tarkoitukseni oli esitellä surevan ihmisen mielen tyhjyyttä. Teknisestä näkökulmasta tämä saavutettiin säilyttämällä koko kuvaruudun kattava kuvasuhde, 16:9, joka tarjosi muihin käyttämiimme rajauksiin verrattuna suurimman kuva-alan. Itselleni inspiraationa tälle valinnalle oli Christopher Nolanin *Dunkirk* (2017). Suurin osa elokuvasta on suoratoistopalvelusta katsottaessa koko ruudun kattavassa 16:9 kuvasuhteessa. Ahtaammissa kuvauslokaatioissa kamera vaihtuu IMAX-kamerasta pienempään ja hiljaisempaan 70mm Panavisioniin, jolloin kuvasuhdekin on litistetympi 2.35:1 (Bowe, 2017). Mieleeni painui parhaiten kohtaus, jossa brittisotilaat piiloutuvat kuivalle maalle ajautuneeseen pieneen kalastusalukseen. Kuvasuhteen muutos litteämpään sai koko kohtauksen tuntumaan erityisen klaustrofobiselta, jolloin kuvan palautuminen takaisin koko ruudulle 16:9:än antoi katsojalle jälleen enemmän tilaa hengittää. Halusin tämän saman ilmavan olon välittävän tekemissämme blackbox-kohtauksissa.



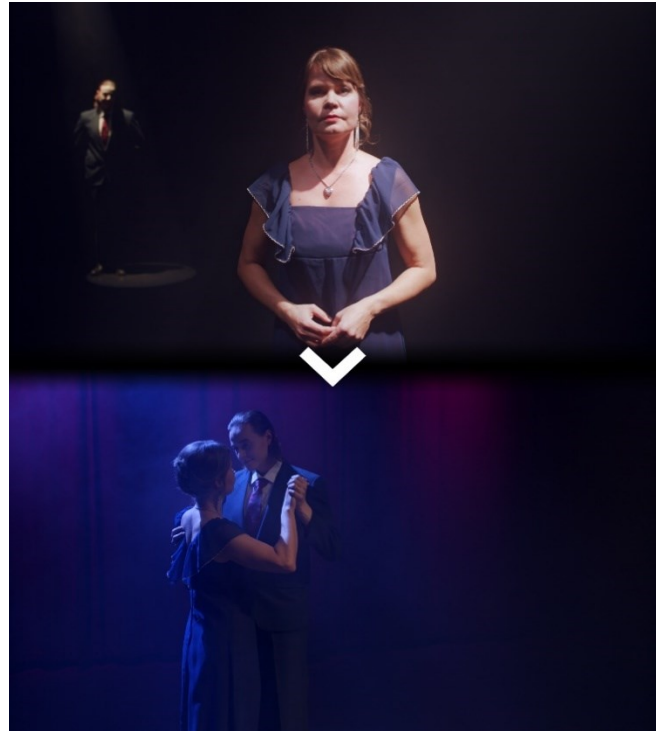
Kuva 3.11 Hidas zoom ulos maassa makaavasta Marjukasta luo hänen ympärilleen entistä enemmän tyhjyyttä.

Kolmannessa BlackBox-kohtauksessa halusin saada kuvaan putoamisen tunteen ja vai-pumisen yhä syvemmälle epätoivoon, josta taustalla luetussa runossakin puhutaan. Laaja kuva on kuvattu lintuperspektiivistä rakennustelineen päältä noin kahdeksan metrin korkeudesta. Siten saimme Marjukan näyttämään mahdollisimman pieneltä ja alistetulta suuren surun keskellä. Lähikuvassa kamera on asetettu hiekkasäkkien päälle kyljelleen, jolloin Marjukan kasvot ovat kuvassa oikein päin, mutta kuvan horisontti on kääntynyt pystyyn. Hyppyleikkaus yleiskuvasta kyljelleen käännettyyn lähikuvaan saa koko kuvauslokaation tuntumaan epätodelliselta. Jälkitöissä lisäsimme kuviin vielä hitaan zoomauksen ulospäin, joka jatkuu läpi kohtauksen myös lähikuvassa. 50 sekuntia kestävän kohtauksen aikana Marjukan koko laajassa kuvassa puolittuu.



Kuva 3.10 Lähikuva, jossa horisontti 90-asteen kulmassa.

Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Marjukka ja nuori Pertti aloittavat viimeisen tanssinsa. Kamera ikään kuin liittyy mukaan tanssiin hitaalla ajolla vasemmalle. Sininen valo täyttää koko kuva-alan komplimentoiden Marjukan sinistä iltapukua. Samalla punaiset spottivalot syttyvät ja osuvat taustaverhoon nostaten esiin sen laskosten yksityiskohdat, tuoden kuvaan paljon kaivattua tekstuuria ja visuaalista täytettä. Vallitsevalla sinisellä värillä on melankolinen ja rauhoittava vaikutus, kun punainen tuo surun keskelle vielä hivenen romantiikkaa.



Kuva 3.12

4 INGLOURIOUS BASTERDS – INTRO

Inglourious Basterds (2009) on Quentin Tarantinon ohjaama vaihtoehtohistoria-genreen kuuluva sotaelokuva, jonka kuvaajana toimi Robert Richardson. Elokuva sijoittuu natsien miehittämään Ranskaan ja aikaan, jolloin natsien hirmuvalta ja juutalaisvainot olivat suurimmillaan. Elokuva kertoo kahdesta risteävästä operaatiosta salamurhata Hitler ja muut natsijohtajat pariisilaisessa elokuvateatterissa. Puramme nyt elokuvan alkukohtauksen kronologisessa järjestyksessä.

Hans Landa (Christoph Waltz) on natsiupseeri, jonka vastuulla on löytää Ranskan loputkin juutalaiset ja hävittää heidät. Hän on miehineen saapunut tarkastamaan LaPaditten perheen maitotilan, jonka epäillään piilottelevan lähialueella asunututta Dreyfussin juutalaisperhettä. Hans kutsuu itsensä sisään keskustelemaan tilan isännän, Perrier LaPaditten (Denis Ménochet) kanssa.

Hans on läpi kohtauksen ystävällinen, mutta hienovaraisen ylimielinen ja päällekkävyä. Hänellä on vahva vainu, että LaPaditten perhe piilottelee tilallaan juutalaisia – eihän häntä turhaan kutsuta ”juutalaisten metsästäjäksi”. Katsojalle ei etukäteen ole selkeästi osoitettu, piilotteleeko maitotilalla juutalaisia vai ei. LaPaditten perheen hätä on kuitenkin poikkeuksellisen suuri, joten katsojan annetaan ymmärtää, että heillä on jotain salattavaa. Kohtaus alkaa hitaasti maitotilan omaa maitoa nauttien, mutta tunnelma tiivistyy kliimaksin lähestyessä, kun Hans ajaa kysymyksillään Perrierin yhä ahtaammalle ja ahtaammalle.

Kohtauksen väripaletti on sini-oranssi, eli niin sanotusti täydentävä. Paletin pääsävyt ovat siis väriskaalan päinvastaisilta puolilta, joka välittää katsojalle erimielisyyden tunnetta ja jännitettä: kohtauksessa natsit



Kuva 4.1 Kohtauksen väripaletin pääsävyt ovat sininen ja oranssi.

ovat vastakkain juutalaisten ja

heidän auttajiensa kanssa. Kuvassa esiintyvien esineiden sävyt ovat suurimmilta osin hyvin maanläheiset ja lämpimät, joihin Hansin tummansiniseen taittava nahkamantteli ei tunnu sopivan. Valinnalla pyritään kuvan keinoin osoittamaan, että hän on paha, eikä hän ole toivottu vieras maitotilalla.

4.1 Ulkona



Kuva 4.2 Perrier LaPaditte asemoituna kuvan etualalle.

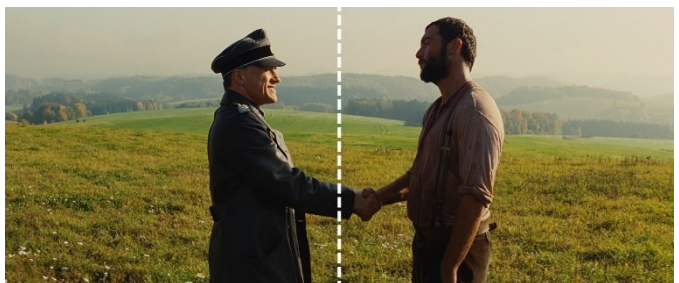
Kohtauksen alussa esitellään toinen sen päähenkilöistä, Perrier LaPaditte. Hän on selkeästi perheen pää jähmeällä olemuksellaan komentaessaan tyttäriään. Dialogin sisällön lisäksi hänen kuvansa ovat tiukemmissa kuvakoissa muihin perheenjäseniin verrattuna, sekä hänet on myös asemoitu kuvissa etummaisiksi, eli lähimmäs kameraa. Hänelle on siten annettu muihin perheenjäseniin verrattuna enemmän visuaalista massaa, eli vaikutusvaltaa. Puita hakatessaan hänet on kuvattu sankarillisesti alaviistosta.

Saksalaiset sotilaat huomattuaan Perrier lähtee kävelemään kohti kotitaloaan. Kameran hidas tiltaus alaspäin paljastaa kuvan etualalle jääneen kirveen. Hänen päänsä on vertauskuvallisesti joutumassa pölkylle.



Kuva 4.3

Hahmot esittäytyvät toisilleen kättellen. Twoshotin tasapaino kallistuu hieman Perrierin puolelle jättäen hänelle vähemmän tilaa hengittää kuin Hansille, enteillen heidän välisensä kohtaamisen lopputuloksesta.



Kuva 4.4

4.2 Sisällä



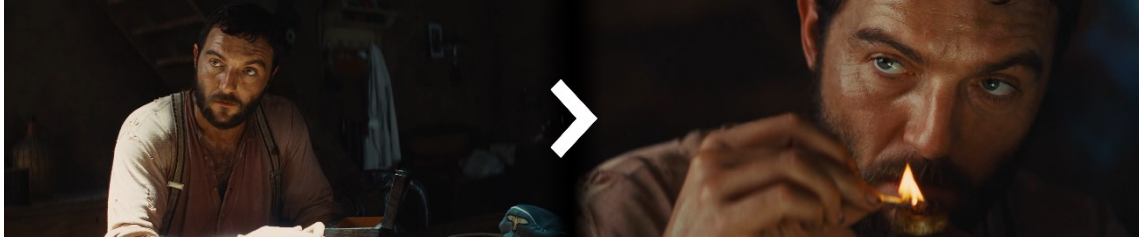
Kuva 4.5 Hans Landa epäimatelevassa alavalossa.

Siirrymme pihamaalta sisälle LaPaditten perheen kotitaloon. Läpi kohtauksen Hans on valaistu kauhuelokuvistakin tutulla alavalolla, kun taas LaPaditten perhe perinteisemmin yläkulmasta. Tämä hienovarainen ero valon luonteessa vääristää Hansin kasvonpiirteitä, ja saa hänet näyttämään entistä epäluotettavammalta. Sama teema jatkuu pöydän ääressä, kun päävalo kimpoaa näyttelijöiden kasvoihin pöydän pinnasta. Hansin paperinen muistikirja tehostaa häneen heijastuvaa alavaloa, piirtäen hänen kasvoilleen kovemmat varjot. Perrierin kasvoilla valo taas on ystävällisen pehmeä.

Pöytään istuttuaan Hansille tarjotaan maitotilan herkullista maitoa. Hänet on kuvattu alaviistosta, osoittaen hänen hallitsevan tilannetta. Kuva leikkaa lähikuviin Perrierin ja hänen nuorimman tyttärensä välillä tuodakseen esille heidän pelokkaat katseenvaihtonsa laajoja kuvia tarkemmin.

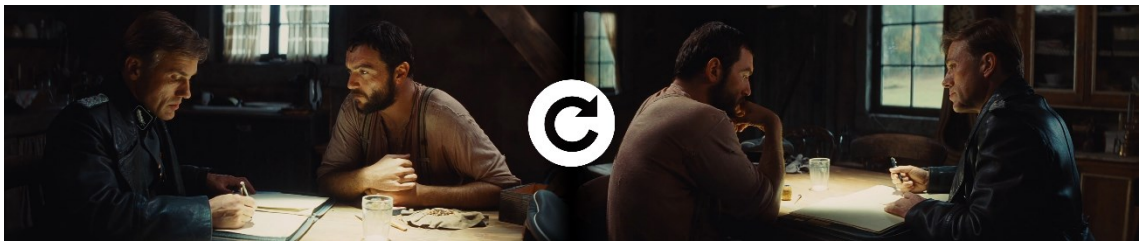


Kuva 4.6
Katseenvaihdot



Kuva 4.7 Perrierin valehdellessa kamera siirtyy käsivaralle. Punch In vie katsojan henkisesti lähemmäs hahmoa kamera-ajoa hienovaraisemmin.

Varsinaisen kuulustelun alkaessa kamera on kummallakin silmien korkeudella ja kuva-ala on jaettu tasapuolisesti. Hansin esittäessä ensimmäisen kiperän kysymyksen Dreyfussin perheen olinpaikasta, Perrier joutuu valehtelemaan. Kuva siirtyy samalla hetkellisesti jalustalta käsivaralle, korostaen Perrierin epävarmuutta ja jännitystä. Puolikuvasta leikataan *punch in* -tekniikalla vielä lähikuvaan, jotta katsoja näkisi vielä syvemmälle Perrierin mielen sisälle.



Kuva 4.8

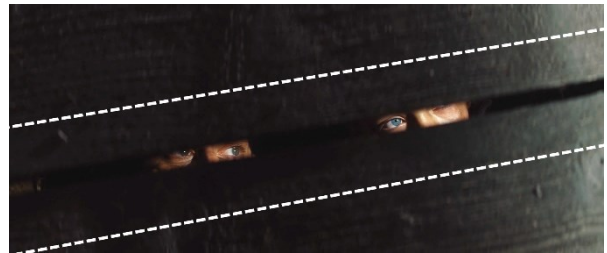
Kuulustelun jatkuessa jälleen faktalinjalla, kamera kiertää kaksikon hitaana kamera-ajona Hansin takaa, ikään kuin pohjustaen sitä piiritystä, johon hän on jo mielessään ajanut Perrierin.



Kuva 4.9 Crane-liike Perrierin kasvoista alaspäin lattialautojen "läpi".

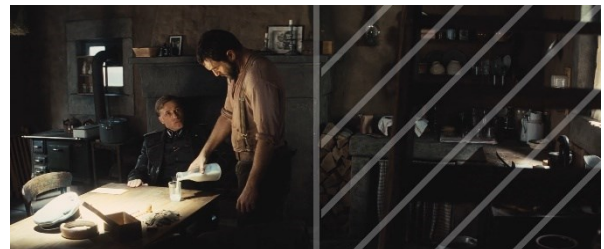
Kuva leikkaa jälleen lähemmäs Perrierin kasvoja, jota seuraa laskeutuminen hänen silmiensä tasalta alas lattialautojen alle. Leikkauksen sijaan kameran liikkeellä katsojalle paljastetaan maksimaalisen huomiota herättävällä tavalla se käänne, että maitotilalla oikeasti piiloteltiin juutalaisia. Dreyfussin perheeseen osuva valo säteilee kapeina liuskoina lattialautojen välistä, esittäen vertauskuvallisesti heidän kapeita selviytymismahdollisuuksiaan.

Seuraava kuva ylhäältä päin lattialautojen läpi toimii samalla periaatteella, kun lautojen välinen rako rajaa näkyviin vain heidän silmänsä. Rako on asetettu kulmaan, tuoden kuvaan dynaamista liikkeen ja kiireen tunnetta.



Kuva 4.10 Rako luo kuvaan katkoviivojen suuntaisen dynaamisen linjan.

Hansin udellessa Perrier ei suostu sanomaan ääneen hänelle annettua lempinimeä "juutalaisten metsästäjä". Perrier on noussut seisomaan, ja hänelle on annettu enemmän tilaa kuvassa kuin Hansille, mutta häntä ympäröivä negatiivinen tila kuitenkin kielii niskuroinnin toivottomuudesta.



Kuva 4.11 Perrierin puolella kuvan oikeassa reunassa on valtavasti tyhjyyttä, negatiivista tilaa.

Keskustelu jatkuu pintapuolisesti harmittomana, kunnes Hans vihjaa tietävänsä mihin ja miten juutalaiset yleensä piiloutuvat. Hän vertaa itseään saalistavaan haukkaan ja juutalaisia saaliikseen, rotiksi. Laajaan kuvaan siirryttäessä Hans istuu kuvassa ilmevästi ja leveästi, kun taas Perrier on ahdettu kuvan reunaan. Kuin voiton merkiksi Hans kaivaa esiin oman valtavan piippuunsa, samalla kun kuva



Kuva 4.13 "Reverse cut" suojaviivan yli etäännyttää katsojan tilanteesta.

leikkaa pöydän vastakkaiselle puolelle tuoden hänet piippuineen entistä suurempana kuvan etualalle. Suojaviivaa rikkova leikkaus, eli reverse cut, etäännyttää kameran ja katsojan tilanteesta sen merkiksi, että Hans ratkaisi tapauksen, jota oli tullut alun perin selvittämään.



Kuva 4.12 Kuvapari, jossa ristiin leikatut otot zoomaavat hitaasti lähemmäs hahmojen kasvoja. Tämä luo heidän välilleen valtavan jännitteen.

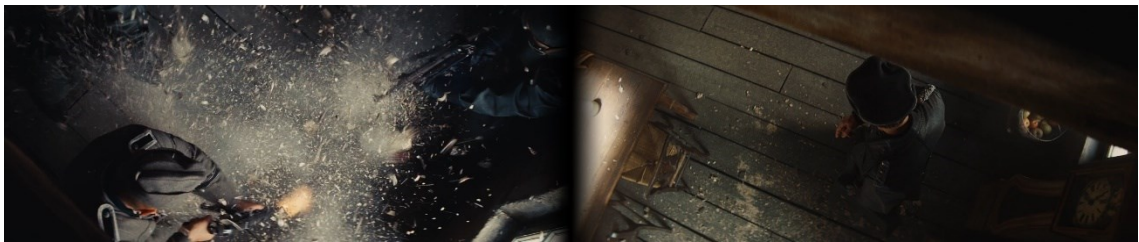
Pommi tippuu, kun Hans kertoo tekevänsä kaikesta huolimatta perinpohjaisen etsinnän maitotilalle ja painostaa samalla Perrierin tunnustamaan. Katsojan huomion herättämiseksi siirrytään täysin uuteen pahaenteisen tummanpuhuvaan lähikuvapariin, jonka kaltaista kohtauksessa ei ole vielä nähty. Lisämausteena molemmat kuvat zoomaavat hitaasti kohti hahmojen kasvoja. Perrierin murtumisen ja Hansin säälimättömyyden intensiteetti on näin viety kuvan keinoin lähes äärimmilleen.

4.3 Pako



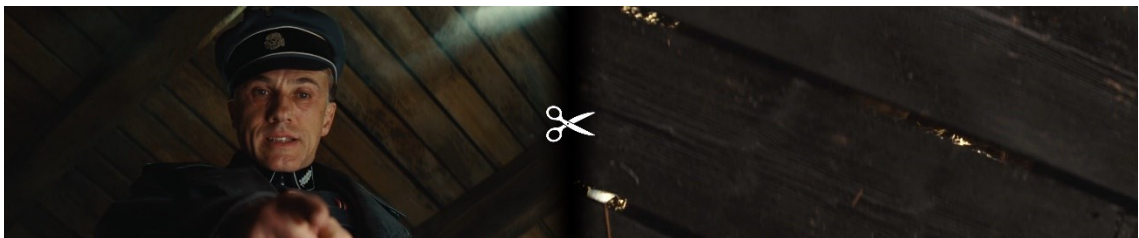
Kuva 4.14

Sotilaiden marssiessa sisään näytetään lähikuvassa vain heidän saappaansa. Katsoja aavistaa heidän olevan aivan kohtauksen alussa esitellyjä sotilaita, mutta lattialautojen alla piileskelevät Dreyfussit eivät. Lisäjännitteen luomiseksi katsojalle siis kerrotaan enemmän kuin elokuvan hahmoille. Murtunut Perrier on kuvattu laajassa kuvassa tyhjyyden ympäröimänä lievässä yläkulmasta, tilannetta hallitsevat sotilaat ja käskyjä jakeleva Hans tiukemmin lievässä alakulmassa.

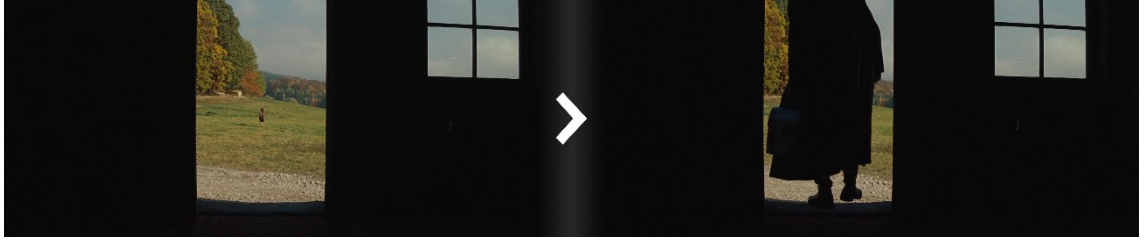


Kuva 4.15 "Haukkaperspektiivi". Kulmautetut lattialaudat ja kattopalkit tuovat kuvaan liikkeen tunnetta.

Shosanna Dreyfussin (Mélanie Laurent) pako on Hansin aiemmin esittämän vertauskuvan mukaisesti kuvan keinoin rinnastettu haukan ja rotan takaa-ajoon. Shosanna on kuvattu jyrkässä yläkulmassa kuin haukan silmin, kun taas Hans on jyrkässä yläkulmassa kuin rotan perspektiivistä katsottuna.



Kuva 4.16 Hans alakulmassa, Shosanna lattialautojen alla yläkulmassa.



Kuva 4.17

Tummat ovenkarmit – pahuus – rajaavat Shosannan hänen juostessaan karkuun kohti horisonttia. Pitkähkön polttovälin aiheuttama kuvan litistyminen syvyysuunnassa saa paon näyttämään hitaammalta ja siten toivottomammalta. Kuvan päätteeksi Hansin verrattain valtava siluetti peittää hänet pahaenteisesti kokonaan.

Kamera seuraa Shosannaa sivusta tämän juostessa karkuun, tempaisten katsojan mukaansa pakomatkaan. Lähikuviin siirryttäessä kiireen ja hädän tunnetta korostetaan jälleen *punch in* -leikkauksella puolikuvasta lähikuvaan kuvakulman ja toiminnan pysyessä samana. Lopulta hän pääsee kuin pääsee-kin pakoon, joka osoitetaan laskemalla hänet ulos kuvan vasemmasta reunasta.



Kuva 4.18

5 LOPUKSI

Elokuvien teko ja niiden katsominen on hyvin subjektiivista. Jokaisella meistä on omat mielipiteemme ja taustamme, joihin refleктоimme näkemäämme. Opinnäytetyöni kuitenkin konkretisoi minulle ne yleismaalliset säännöt ja työkalut, joiden avulla tehdä visuaalisesti ja kuvakerronnallisesti mielenkiintoinen elokuva. Liika perusperiaatteiden toisto ja konventioihin tyytyminen ei kuitenkaan ole hyväksi, tai edes oikein. Säännöt on ensin sisäistettävä kuin ammattilainen, että niitä osaa rikkoa kuin taiteilija.

Käsittämäni asiat ovat loppujen lopuksi melko perustavanlaatuisia, joten uusia mullistavia teorioita en tällä kertaa löytänyt eikä niitä välttämättä alun perin lähdetty hakemaan. Opinnäytetyöni motiivi oli alusta alkaen henkilökohtaisen osaamiseni vahvistaminen ja oman tekemiseni kehittäminen tulevaisuutta ajatellen niin yksilönä, kuin myös työryhmän jäsenenä. Käsittämäni asiat ovat mielestäni pakollista osattavaa vakavasti otettavalle kuvasuunnittelun ammattilaiselle. Kuvaajan jokaisen valinnan tulisi olla perusteltavissa.

Vaikka olen todennut niin sanotusti mututuntumalla työskentelyn yleishyödylliseksi taidoksi, olen kuitenkin kehittynyt opiskeluaikanani ja opinnäytetyötä kirjoittaessani näkemäni kuvainformaation pukemisessa sanoiksi ja tekstiksi, oli kuva sitten konkreettisesti edessäni tai vain omassa mielessäni. Tämä on kehittänyt ja helpottanut työskentelyäni kokonaisvaltaisesti yhdessä ohjaajan ja työryhmän kanssa, kun osaan perustelluin esimerkein kertoa, miksi haluan kuvata tietyn kohtauksen tietyllä tavalla.

Jos yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, jonka lisäksi näitä kuvia näytetään 25 kappaletta sekunnissa, tunnen osaavani nyt kertoa ainakin yhdestä niistä. Odotan innolla oppivani kertomaan loppuista kahdestakymmenestäneljästä.

LÄHTEET

Bowe, Tucker 2017. *Meet the cameras that filmed Nolan's latest masterpiece, 'Dunkirk'* <https://www.gearpatrol.com/tech/a376265/dunkirk-cameras-imax-nolan/> (viitattu 29.3.2021)

Brown, Blain 2011. *Cinematography: Image Making for Cinematographers and Directors*. Saatavilla myös: https://turkuamk.finna.fi/PrimoRecord/pci.cdi_proquest_ebook-central_EBC720723 (viitattu 22.2.2021)

Clark, Ron 2016. *Basic camera movement* <https://www.bulbapp.com/u/basic-camera-movement> (viitattu 25.2.2021)

Deguzman, Kyle 2020. *The handheld shot in film – Definition and examples* <https://www.studiobinder.com/blog/handheld-shot-in-film-definition-examples/> (viitattu 1.4.2021)

Dise, Justin 2017. *Filmmaking 101: Camera shot types* <https://www.bhphotovideo.com/explora/video/tips-and-solutions/filmmaking-101-camera-shot-types> (viitattu 1.3.2021)

Glover, Tavis Leaf 2016. *Mr.Robot creates visual tension with composition techniques* <https://ipoxstudios.com/mr-robot-creates-visual-tension-with-composition-techniques/> (viitattu 1.3.2021)

Hellerman, Jason 2019. *How a film color palette can make you a better filmmaker* <https://nofilmschool.com/Film-color-theory-and-color-schemes> (viitattu 4.3.2021)

Hill, Stacey n.d. *How to understand and use visual weight in composition* <https://digital-photography-school.com/understanding-visual-weight-composition/> (viitattu 23.3.2021)

Koo, Diana 2020. *Sinun Unesi - Ohjaussuunitelma* https://tuas365-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/janina_kumlander_edu_turkuamk_fi/ETx2PH1OI-JdNolqW7jr7f1cBz8GGe4-LqHvfoxxMH4treA?e=gU5XQh (viitattu 20.3.2021)

Lannom, SC 2020. *Dutch angles: Creative examples of camera movements & angles* <https://www.studiobinder.com/blog/dutch-angle-shot-camera-movement/> (viitattu 25.3.2020)

Maher, Michael 2015. *The power of point of view (POV) shots* <https://www.premiumbeat.com/blog/power-point-view-pov-shots/> (viitattu 25.3.2021)

MasterClass, 2020. *Photography 101: Understanding camera lenses basics* <https://www.masterclass.com/articles/basic-photography-101-understanding-camera-lenses> (viitattu 3.3.2021)

McCullagh, John Francis 2019. *Mastering the subtle techniques of the zoom and the punch in* <https://www.premiumbeat.com/blog/mastering-zoom-and-punch-in/> (viitattu 1.4.2021)

Mediacollege.com n.d. *Crossing the line (Reverse cut)* <https://www.mediacollege.com/video/editing/transition/reverse-cut.html> (viitattu 1.4.2021)

Renée, V 2017. *A guide on how to use light to communicate emotion for film* <https://nofilmschool.com/2017/06/guide-how-use-light-communicate-emotion-film> (viitattu 2.3.2021)

Renée, V 2019. *How to give characters power through composition* <https://nofilmschool.com/give-characters-power-through-composition> (viitattu 1.3.2021)

Risk, Mary 2020. *How to use color in film* <https://www.studiobinder.com/blog/how-to-use-color-in-film-50-examples-of-movie-color-palettes/> (viitattu 4.3.2021)

Stagingconcepts.com n.d. *Enhancing the performance: Black box theaters* <https://www.stagingconcepts.com/news/enhancing-the-performance-space-black-box-theatres/> (viitattu 1.4.2021)

Sudhakaran, Sareesh 2021 A. *15 Essential Camera Shots, Angles and Movements* <https://wolfcrow.com/15-essential-camera-shots-angles-and-movements/> (viitattu 25.3.2020)

Sudhakaran, Sareesh 2021 B. *How filmmakers manipulate our emotions using camera angles and movement* <https://wolfcrow.com/how-filmmakers-manipulate-our-emotions-using-camera-angles-and-movement/> (viitattu 25.3.2020)

Taylor, Josh 2019. *12 great vintage lenses for creating retro-look images* <https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/12-great-vintage-lenses-for-creating-retro-look-images> (viitattu 3.3.2021)

Wikisanakirja n.d. A *Objektiivinen* <https://fi.wiktionary.org/wiki/objektiivinen> (viitattu 1.4.2021)

Wikisanakirja n.d. B *Subjektiiivinen* <https://fi.wiktionary.org/wiki/subjektiiivinen> (viitattu 1.4.2021)

LIITTEET

Liite 1.

Sinun Unesi (2021). Ohjaaja: Diana Koo. Tuottaja: Janina Kumlander. Vastaava tuottaja: Marko Luukkonen. Tuotantoyhtiö: Turun Ammattikorkeakoulu. (katsottu 26.3.2021)

Liite 2.

Inglourious Basterds (2009). ohjaaja & käsikirjoittaja: Quentin Tarantino. Tuotantoyhtiöt: Universal Pictures; The Weinstein Company; A Band Apart; Studio Babelsberg; Visiona Romantica. (katsottu 8.3.2021)