



MAALAA ELOKUVASI!

Värien käyttö elokuvassa

Reeta Laine

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013
Viestinnän koulutusohjelma
Elokuva- ja televisio

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Elokuva- ja televisio

REETA LAINE:
Maalaa elokuvasi!
Värien käyttö elokuvassa

Opinnäytetyö 42 sivua.
Toukokuu 2013

Käsittelen opinnäytetyössäni väriä elokuvassa, sen suhdetta maalaustaiteeseen ja käyttö-tarkoituksia nykypäivän elokuvassa.

Opinnäytetyöhöni kuuluu myös fiktio nimeltä ”Minun jälkeeni, tulva” (2013), jonka käsikirjoitin ja ohjasin.

Asiasanat: väri, taide, fiktio, maalaus

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Film and Television

REETA LAINE:
Paint your film!
The Use of Colour in Film

Bachelor's thesis 42 pages
May 2013

This thesis is about the use of colour in film in different techniques and as a whole. The aim is to get an idea of where the use of colour comes to film, referencing art and painters as well as cinematographers.

As a part of this thesis I also made a short film called "After me comes the flood" (2013), which I wrote and directed.

Key words: art, colour, fiction, paintings

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	VÄRI	7
2.1	Värin olemus.....	7
2.2	Väri kamerassa.....	8
3	TAITEESSA.....	11
3.1	Teollisuudesta taiteeksi ja takaisin	11
3.2	Valon kautta.....	12
3.3	Taide ja kuvaaja.....	14
4	ELOKUVASSA	18
4.1	Värielokuvat.....	19
4.2	Värin tehtävät kuvassa	20
4.2.1	aika ja paikka	20
4.2.2	tunnelma.....	23
4.2.2.1	kokonaisuutena	23
4.2.2.2	yksittäisessä kohtauksessa	25
4.2.3	yksityiskohdat	28
4.2.4	symbolit.....	29
4.3	Osana kokonaisuutta.....	30
5	ELOKUVAN MAALAAMINEN	32
5.1	Mistä aloittaa?.....	32
5.2	Mihin lopettaa?	35
6	POHDINTA.....	38
	LÄHTEET.....	39
	KUVALÄHTEET	41

1 JOHDANTO

Samalla tavalla kuin joku ihailee kaunista maisemaa tai uskomatonta maalausta, minä ihailen elokuvaa. Väri ei välttämättä ole missään näistä pääosassa, mutta usein se on syy, miksi jäämme katsomaan pidempään. Väri inspiroi.

Tässä tutkielmassa selvitetään, miten väreillä voi tehdä inspiroivaa taidetta. Väreillä on pitkä historia taiteessa, mutta niiden tehtävät kuvassa eivät ole juuri muuttuneet. Kuvan tunnelma, kulttuuri- ja aikakehys luodaan edelleen väreillä. Monet ammattilaiskuvaajat, kuten Vittorio Storaro tai Gordon Willis, käyttävät maalaustaidetta myös suorina referointeina kuvasuunnittelussaan.

Omissa töissäni, maalauksissa, valokuvissa ja liikkuvassa kuvassa, olen kokenut värejä valitessani tärkeäksi vaikuttajaksi nimenomaan kulttuurin ja jopa muoti-ilmiöt. Valitsen kuvaan itselleni mieluisia sävyjä, enkä välttämättä pohdi värejä kuvan tarkoituksen kannalta. Huomaankin jo nyt tätä tutkielmaa kirjoittaessani kiinnostäväni enemmän huomiota kokonaisuuden lisäksi yksittäisiin värivalintoihin, esimerkiksi kun katson elokuvia. Koen, että se tekee minusta paremman kuvaajan ja samaa toivon myös tätä tutkielmaa lukeville, tietoisuutta värin mahdollisuuksista.

Koska, kuten jo aiemmin ilmaisin, omatkin kokemukseni värien käytöstä ovat vahvasti sidonnaisia kulttuuriin, rajaan tutkielmassani käytettävät esimerkit länsimaiseen kulttuuriin. Vuosien saatossa eri väreille on tullut eri kulttuureissa hyvin erilaisia merkityksiä, joten koen tärkeänä rajata aiheen sen tyyppiseen elokuvaan, mitä itse teen.

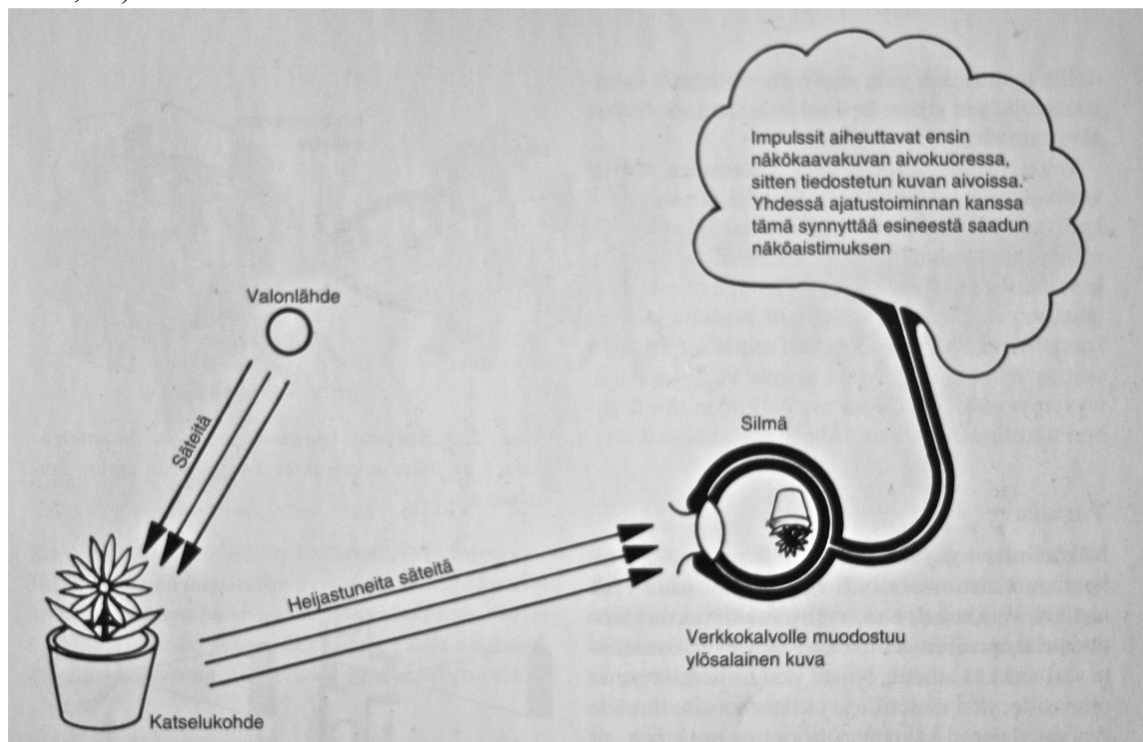
”En ikinä osannut piirtää, maalata tai tehdä mitään, mutta nostin ylös kameran ja pystyin maalaamaan”

- Don E. FauntLeRoy, kuvaaja
(Cinematographer Style 2006)

2 VÄRI

2.1 Värin olemus

Aluksi on pohdittava mitä väri on. Väri syntyy valosta, se on mahdollisimman yksinkertaistettuna ns. väriaistimuksia, joita aivomme ilmoittavat silmille. Sävyt, joita näemme riippuvat taas siitä, mistä valonlähteestä (aurinko, tuli tai keinotekoinen valo) näkymä silmäämme heijastuu. Arkkitehti Seppo Rihlama esittää kirjassaan ”Värioppi” (1997) silmän tapaa tulkita valoa ja väriä seuraavasti: ”Silmä voidaan rakenteeltaan ja toiminnaltaan rinnastaa kameraan. Kuitenkin yhtä paljon kuin silmä on ainekseltaan kameraa joustavampi, on sen automatiikka kameran säätelymekanismia parempi.” (Rihlama 1997, 11)



KUVA 1. Miten väriaistimus syntyy (Värioppi, Rihlama 1997, 11)

Väristä on hankala puhua, koska ikinä ei ole varmuutta siitä, että kaksi ihmistä puhuu samasta väristä. Esimerkiksi ”merensininen” voi tarkoittaa eri ihmisille aivan erilaisia sinisen sävyjä. Ihminen yhdistää värin yleensä johonkin emootioon ja siksi värien merkitys voi vaihdella suuresti ihmisten välillä. Bruce Block, amerikkalainen elokuva-tuottaja pohtii värin määrittelemistä kirjassaan ”the Visual Story” (2008). Block kokee, että ainoa tapa olla varma puhumastaan väristä, on käyttää kaupallisesti saatavilla olevia värikirjastoja, kuten Pantone Color System tai Munsell Color System, joissa värit on mitoitettu jotenkin muuten kuin vertauskuvallisilla nimillä, esimerkiksi numeroinnilla.

”Joskus väreille annetaan nimiä, kuten ”merenrauhallinen” tai ”romanssi”, mitkä kertovat enemmän tunteista, joita värin toivotaan tuovan esiin kuin varsinaisesti väristä itsestään.” (Block 2008, 141) Kosmetiikassa on tuttua mitä mielikuvituksellisimmat nimet niin huulipunille kuin kynsilakoillekin. Usein nimet eivät kuvaa kyseistä sävyä ollenkaan.



KUVA 2. Pantone määrittelee sävyt numeroilla. (pantone.com)

Ihmisten näkemät värit syntyvät siis valosta. Entä ihmisten tuottamat värit? ”Väriaine on tehty pigmenteistä, fysikaalisesti ja kemiallisesti määriteltävistä ja analysoitavista väriaineista.” (Itten 1998, 17) Aluksi värejä kerättiin luonnosta, kasveista ja hyönteisistä. Manlio Brusatin, italialainen arkkitehti ja muotoilun professori sekä väriasiantuntija on selvittänyt kirjassaan ”Värien historia” (1996) värin tietä teollisesta tuotannosta taiteeseen. Brusatinin

mukaan värien tekotavat olivat tarkkaan varjeltuja ammattisalaisuuksia ja parhaimpia väriasiantuntijoita olivat kankaanvärjäreit. Kankaanvärjäreitä sitoi kuitenkin tuote ja sen tekotavat ja siksi värirevoluution sai lopulta aikaan taidemaalaus, jota ei rajannut lopullisen tuotteen käyttötarkoitus.

Väri on ihmisille päivänselvä asia, mutta kuitenkin sen oleminen ei ole yksinkertaista. Oletamme tietävämme, minkä värisen sohvan omistamme, mutta kun verhot sohvan takana vaihdetaan, sohvan sävy muuttuu. Illalla sohva on erivärinen kuin päivällä ja ollessaan vuosikausia ikkunan edessä, sen sävyt haalistuvat. Käytämme kuvailevia nimiä sohvan väristä, mutta läheltä se on eri värinen kuin kauempaa. Väri on todellisuudessa mystisempää kuin tavallisesti ajattelemme ja vielä mystisempi on sen tapa käyttäytyä kamerassa.

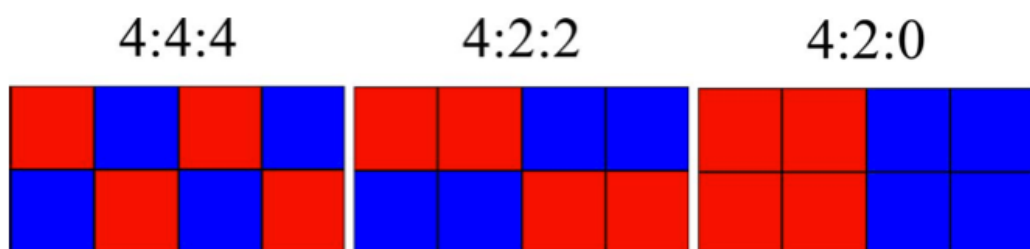
2.2 Väri kamerassa

Koska ihmissilmä on kameraa parempi näkymän toistamisessa, värit eivät välttämättä näytä kuvassa samalta kuin paljaalla silmällä katsottuna. Ulkona, auringonvalossa kuva

saattaa näyttää sinertävältä ja sisällä keinovalossa kellertävältä. Tämä johtuu siitä, että auringon värilämpötila on eri kuin keinovalon. Ihmissilmä sopeutuu värilämpötilan vaihtumiseen suhteellisen nopeasti, mutta koska kamera on tekninen laite, siitä värilämpötila tulee vaihtaa mekaanisesti. Filmille kuvattaessa värilämpötila valitaan filmiä valittaessa. Digikameroissa sen sijaan värilämpötilaa säädetään kamerasta valkotasapaino-säädöllä. Värilämpötilaa mitataan Kelvin-asteikolla ja digikameroista löytyykin yleensä jo valmiina luonnonvalon (5600 K) ja keinovalon (3200 K) asetukset.

Värilämpötilan lisäksi kuvassa oleviin väreihin vaikuttaa kuvaus- ja esitysformaatti. Mitä elokuviin tulee, digitaalisten elokuvakameroiden kehitys on alkanut vasta muutama vuosikymmen sitten. Useat elokuvaajat ovat edelleen sitä mieltä, että parhaimmakaan elokuvakamerat, kuten Arri Alexa ja Red Epic, eivät vielä toista väriä yhtä hyvin kuin filmi. Christopher Kenneallyn dokumentissa Side by Side (2012) kuvaajat ja ohjaajat keskusteleivat filmin ja digin tulevaisuudesta kuvausformaattina. Kuvaaja Wally Pfister perustelee filmille kuvaamista seuraavasti: ”En vain tunne, että siinä (digikamerassa) on liikkumavaraa. Se tekee minut kykenemättömäksi tekemään, mitä haluan tehdä. Digitaalisella kameralla ei voi ylivalottaa kuvaa viidellä aukolla niin, että kuvassa näkyy vielä jotakin. Sillä ei voi alivalottaa kuvaa neljällä aukolla niin, että kuvassa näkyy häivähdyks jotakin. Minusta on hauskaa leikkiä noilla raja-alueilla.”

Siinä missä digitaalisten elokuvakameroiden värien toisto on jo lähellä filmin kykyä toistaa värejä, kamerat, jotka eivät ole varsinaisesti elokuvakameroita, eivät toista värejä yhtä hyvin. Digitaalinen kamera tallentaa kuvan eräänlaiselle sirulle. Riippuen sirun chroma subsampling arvosta, jokainen pikseli saa oman väriarvon tai usealle pikselille annetaan sama väriarvo. Riku Hasari tutkii opinnäytetyössään ”Järjestelmäkamerat Canon EOS 5D Mark 2 ja 7D videokuvauksessa” (2012) mahdollisuuksia ja rajoitteita videokuvauksessa. Hasari vertailee järjestelmäkameroiden chroma subsampling arvoja digitaalisten elokuvakameroiden vastaaviin: ”Paras mahdollinen arvo on 4:4:4, jota tallentavat kalliit digitaaliset elokuvakamerat, kuten RED Epic. 4:2:2-tekniikalla ylä- ja alarivin pikseleihin tallennetaan vain joka toiseen väri-informaatio. 4:2:0-tekniikalla



KUVA 3. Yleisimmät chroma subsampling arvot. (Hasari 2012, 14)

alariviin ei tallenneta mitään, vaan väri-informaatio kopioidaan yläriviltä.” Sekä 5D että 7D kameroiden chroma subsampling arvot ovat 4:2:0.

Esitysformaatti taas tulee ottaa huomioon värimäärittelyssä. Mihin kuvattu materiaali päätyy, vaikuttaa väreihin. Televisiossa näytettävä materiaali näyttää aina vähän tummemmalta kuin elokuvassa. Televisioon tehdäänkin usein oma värimäärittelynsä, tv-grade, joka on värimäärittelynä hieman loivempi. Internet vaatisi vielä vähän loivempaa materiaalia, mutta Internetille harvoin tehdään omaa värimäärittelyä. Tietysti materiaali, joka menee vain Internetiin tai televisioon värimääritellään kyseisen esitysformaatin mukaisesti. Mitä filmikopioihin tulee, jokainen kopio voi olla vähän eri värinen. Myös filmiprojektorin valoteho voi vaikuttaa väreihin ja kun elokuva on pyörinyt kauan, filmin kuluminenkin luo oman vivahteensa. Filmikopiot ovat kuitenkin siirtymässä pääosin pois käytöstä ja korvaavat digiprojektorit näyttävät materiaalin niin kuin sen tekijät ovat sen suunnitelleet.

3 TAITEESSA

3.1 Teollisuudesta taiteeksi ja takaisin

Väri on ollut osa taidetta niin kauan kuin ihminen on sitä tehnyt. Johannes Itten, väriopin teoreetikko, taidemaalari ja opettaja selventää taiteen historiaa kirjassaan *Värit taiteessa* (1998): ”Kiinassa oli suuria maalareita jo paljon ennen ajanlaskumme alkua. Erään Han-dynastian keisarin tiedetään pitäneen varastoa – museota – keräämilleen maalauksilleen noin v. 80 ennen ajanlaskumme alkua. Kerrotaan, että kaikki oli värikästä ja kaunista.” (Itten 1998, 9)

Vaikka maalaustaide lopulta vapauttikin värien käytön mahdollisuudet, niiden loisto alkoi ihmisen tuottamana jo paljon aikaisemmin. Manlio Brusatin on kerännyt kirjansa ”*Värien historia*” (1996) tietoa värien alkuperästä mitä monimuotoisemmista lähteistä. Brusatinin mukaan kun aineelliset tuotteet alun perin luotiin, pyrittiin värit rajoittamaan kolmeen: kalkin- ja liidunvalkoiseen, hiilenmustaan ja saven ja rautapitoisen maan punaiseen. Sanomattakin on selvää, että näin suppea väri-ideologia ei kauaa pitänyt pintaansa. Silti värien määrittelemisen ja rajaaminen jatkui, varmasti kaupan käynnin helpottamiseksi. ”Täydellisimmän luettelon antiikin aikaisista väreistä kokosi Eugène Chevreul (*Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels...*, 1864). Tämä huolellisesti laadittu ensyklopedia esittelee 14 400 luonnonväreihin sidottua värisävyä sekä lisäksi suuren joukon synteettisiä värejä...” Brusatin kertoo (1996, 21).

Maalaustaide vei värien jalostamisen lopulta yhä pidemmälle. ”Se mikä ei ollut vielä mahdollista värjäreille, joita sitoi tietty traditio tai tietty tuote, tuli mahdolliseksi maalaustaiteessa, jossa ”kauniiden värien” väärentäminen kartutti käytännön tietämystä.” (Brusatin 1996, 43) Myöhemmin, kun kehitys työskentelytavoissa sen mahdollisti, teollisuus seurasi taiteen perässä ja värien kirjo kasvoi. Brusatin toteaa, että tultaessa 1800-luvun jälkipuoliskolle, oli värejä tutkittaessa jo otettava huomioon teollisen tuotannon ja levikin laajenevat näkymät.

Taiteen arvoa mitattiin väreissä. Samoin kuin värien teollisessa tuotannossa, teoksen arvo ei sinällään siis perustunut taitelijan työmäärään, vaan värin hintaan. ”Värien rikkaus ja kallisarvoisuus ja niiden käytön aitous olivat taulun arvon ja siihen kohdistuvan kunnioituksen perusta. Taitelijan ja tilaajan välisissä sopimuksissa mainittiin usein, miten paljon sinistä ja kultaa oli määrä hankkia tai miten paljon siitä tulisi maksaa ennakkoa...” selittää Brusatin (1996, 52). Värin hinta taas riippui siitä, mistä se valmistettiin. Taideteoksen arvostuksen kriteeriksi tuli lopulta uskalias värienkäyttö. ”Taide ja

taiteilijan kyky saavuttavat huippunsa juuri värien käytössä ja näin ne välttyvät siltä rahalliselta arvioinnilta, joka koskee kaikkia muita kauppatavaroita,” Brusatin toteaa (1996, 59). Näin se, mikä alun perin taiteessa maksoi, väri, oli lopulta käytännön arvoaan suurempi ja taiteen arvokkuutta alettiin mittaamaan muilla tavoin kuin materiaalikustannuksilla.

Kun värien käytön mahdollisuudet teollisuudessa kasvoivat, väreistä tuli monella tapaa myös symboleita. Brusatin mainitsee purppuran keisareiden väriksi antiikin Roomassa, jolloin myös esimerkiksi sirkuksen jalkamiehet ja ratsumiehet erotettiin punaisella ja valkoisella. Kristinusko loi tietysti levitessään omat värikoodinsa, joita se edelleen käyttää. Sodissakin värejä käytettiin tehokeinoina, kunnes maastoutumisen hyödyt todettiin suuremmiksi kuin sen haitat. Sen sijaan värien symbolit näkyivät sodassa eri maiden lipuissa. Brusatin painottaa, että värien symbolit ovat puhtaasti ihmisten tekemiä, eikä niillä ole mitään tekemistä itse värien kanssa. ”Yleisesti ottaen voidaan sanoa, etteivät merkitykset ja värit ilmaise mitään totuutta tai arvoa, jos ne erotetaan tavasta, jolla niitä ”annetaan” tai ”otetaan pois””. (1996, 23)

3.2 Valon kautta

Väri syntyy valosta, joten valon ja varjon käyttäminen maalaustaiteessa vaikuttaa myös maalauksien värimaisemaan. Philip Ball, brittiläinen tiedekirjoittaja, käsittelee kirjassaan ”Bright Earth: The Invention of Colour” (2008) väriä taiteessa läpi historian. Ball:n mukaan renessanssin aikana maalaustaide muuttui radikaalisti. Siinä missä keskiajalla taidemaalareille oli vielä perspektiiviä ja todellisuutta tärkeämpää kuvata henkilöt tunnistettavina ja heidän statustaan kuvaavina niin koossa kuin väreissäänkin, renessanssi toi taiteen lähtökohdaksi todellisuuden, jota se yritti lähes valokuvamaisesti todentaa. ”Tämä valon ja varjon esilletulo osana taiteilijan maalaamaa maisemaa on yksi renessanssin taiteen suurimmista erottavista seikoista”, Ball toteaa (2002, 117).



KUVA 4: Jan Van Eyckin maalauksessa *The portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife* valonlähde on vasemman seinän ikkunat

Valon ja varjon tehokkuutta käytettiin paljon jo keskiajallakin, mutta ratkaiseva ero renessanssiin nähden oli juuri todellisuuden peilaamisessa. ”Syy, miksi keskiajan taiteilijat eivät esittäneet hahmoja ja tapahtumia niin kuin ne ”oikeasti” olivat, ei ollut koska he eivät omanneet taitoja tai perspektiivisyyttä tehdä niin, vaan koska kyseinen tavoite oli heille yhdentekevää”, Ball huomioi (2008, 117). Keskiajan maalauksissa valo ja varjo esiintyivät maalauksen hahmoille otollisella tavalla, loistaen tärkeimpiin henkilöihin ja jättäen vähäpätöisemmät henkilöhahmot varjoihin. Niissä keskiajan maalauksissa, joissa valoa on elementtinä korostettu, se melkein pä heijastuu maalauksessa olevasta henkilöstä itsestään sen sijaan, että se tulisi varsinaisesta valonlähteestä. Renessanssin aikana valon ja varjon ymmärrys meni lopulta niin pitkälle, että väripaletti tuli vastaan. ”Tiziano Vecellion *Bacchus ja Ariadne* (1523) on lähes kaikkien sinä aikana tunnettujen pigmenttien kaavio”, toteaa Ball (2008, kuvasivut välillä 210-211).



KUVA 5: Tiziano Vecellion *Bacchus ja Ariadne*

3.3 Taide ja kuvaaja

Kuvaajat elokuvan alusta tähän päivään asti ottavat esimerkkejä maalaustaiteesta. Joillekin maalaustaide on referaattina tärkeämpää kuin toisille, mutta sen osallisuus nykypäivänkin kuvasuunnitteluun on kiistämätön. Kuvaaja John Bailey pitää A.S.C:n (American Society of Cinematographers) nettisivuilla blogia nimeltä ”John’s Bailiwick”. Blogipäivityksessään Caravaggiosta, yhdestä kuvaajille tärkeästä taidemaalariista, Bailey aloittaa luettelemalla kuvaajia ja heidän inspiraationlähteinä toimivia taiteilijoita: ”Jotkut heistä (kuvaajista) mainitsivat tiettyjä taitelijoita: Rembrandt (Gordon Willis), Georges de la Tour (Nestor Almendros), Edward Hopper (Laszlo Kovacs), Vittore Carpaccio (Vittorio Storaro) – sekä Vermeer tietenkin heille kaikille.” (Bailey, John’s Bailiwick –blogi, The Lost Painting: A Caravaggio Found, luettu 6.4.2013)

Baileyn mainitsevat kuvaajat ovat alan konkareita, joista osa ei ole tehnyt elokuvia enää vuosiin, osa ei ole enää edes elossa. Heille taide oli inspiraation lähde, mistä he ammensivat niin kokonaisia väripaletteja kuin yksittäisiä valotilanteitakin. Yleisradion ammattiopiston opetusmateriaalissa toimittaja Leena Vihtonen on koonnut legendaarisen espanjalaisen kuvaajan Nestor Almendrosin mietteitä erilaisista lähteistä. Vihtonen kertoo Almendrosin käyttäneen inspiraationaan taidetta: ”Almedros hankkii inspiraation elokuviaan varten yleensä jonkun taiteilijan tai koulukunnan maalauksia katselemalla. Jos yleisö tai kritiikki huomaa sen niin aina parempi. Kuitenkaan ei elokuvaa ja taide-



KUVA 6: Rembrandtin *Night Watch* (1642). Rembrandt toimi inspiraationa Michael Ballhausille elokuvaan *Gangs of New York*.

museota pitää sekoittaa. Upeat yksittäiset kuvat eivät saa murskata teosta, kuvaama-taiteen antamat viitteet voivat olla ainoastaan tyyllisenä siteenä” (Vihtonen, 9) Myös Michael Ballhaus, joka on kuvannut elokuvia Hollywoodissa 60-luvulta aina tähän päivään asti inspiroituu taiteesta. Jon Fauer:n doku-

mentissa ”Cinematographer Style” (2006) Ballhaus puhuu 1600-luvulla eläneen taidemaalarin Rembrandtin vaikutuksesta elokuvaan *Gangs of New York* (2002): ”*Gangs of New Yorkia* varten sain vähän vaikutteita Rembrandtista. Martin (Scorsese) antoi minulle hyvän kirjan Rembrandtista ja tämän tavasta käyttää varjoja ja pimeää ja ihmisiä pimeässä sekä kirkkaassa valossa. Myös valon yksinkertaisuus vaikutti tapaan, jolla yritin valaista *Gangs of New Yorkin*.” (Ballhouse, 2002)



KUVA 7: Elokvasta *Gangs of New York* (2002)

Kuten Ballhausin tapauksessa *Gangs of New York* –elokuvassa, ohjaajakin saattaa lähestyä kuvaajaa visuaalisen ilmeen löytämiseksi juuri taiteen puolelta. Nykypäivän ohjaajista esimerkiksi ruotsalainen Roy Andersson ottaa paljon vaikutteita elokuviinsa maalaustaiteesta. ”Tärkein inspiraationi lähde on maalaustaide ja sen historia ja kuvauksen historia myös. Pidän kovasti kaikista taidehistorian aikakausista, tosin joitain aikakausia arvostan enemmän kuin toisia. Esimerkiksi ekspressionismia. Erityisesti ekspressionismi Saksassa maailmansotien välissä on mielenkiintoista. Ja tietysti voisi sanoa, että jopa Van Gogh oli ekspressionisti.” (Andersson, haastattelu ”Figurative and abstract” 2009, luettu 13.4.2013) Myös venäläinen ohjaaja Aleksandr Sokurov kertoo ottavansa vaikutteita maalaustaiteesta. Mark Cousinsin dokumentisarjassa ”Elokuvan tarina” (2011) Sokurov kertoo etsineensä tarkoituksella taiteilijaa, jolta voisi referoida visuaalista näkemystä elokuvaansa ”Mat i Syn” (1997): ”Halusin löytää taidemaalarin, jonka tuotanto on hengeltään lähellä elokuvaani. Totesin, että saksalainen 1800-luvun romantiikka pääsi lähimmäs. Suosikikseni nousi Caspar David Friedrich. Lainaisin häneltä elokuvan väripaletin, pehmeät vähän haaleat, akvarellimaiset sävyt. Kuvassimme

osan elokuvan kohtauksista saksassa, paikoissa, joissa aikanaan Caspar maalasi. Maalaaminen vie aikaa. Elokuvantekijät tahtovat tehdä kaiken nopeasti, mutta se ei käy päinsä. Nopeus on pelkkää nopeutta, ei mitään muuta. Sen takana ei ole mitään.” (Sokurov, Elokuvan tarina 2011)



KUVA 8: Aleksandr Sokurovin elokuva *Mat i Syn* (1997) sai vaikutteita Caspar David Friedrichin maalauksista.



KUVA 9: Caspar David Friedrichin *Landschaft auf Rügen mit Regenbogen* (noin 1810)

Maalaustaide toimii siis työkaluna niin kuvaajalle kuin ohjaajallekin. Kaikki eivät maalaustaidetta kuitenkaan hyödynnä. Mielestäni kulttuurin viihteellistymisen mukana maalaustaiteesta on tullut vieraampaa koko ihmiskunnalle ja siten myös kuvaajille. Useat nuoret kuvaajat mainitsevat inspiraation lähteikseen muuta kuin taiteen. ”Cinematography.com” –sivustolla yhden keskusteluryhmän aiheena on ”Taiteilijat ja heidän työnsä referensseinä” (luettu 7.4). Keskustelussa on mukana etenkin nuoria kuvaajia, joilla ei välttämättä ole vielä kokemusta koko illan elokuvista. Monet mainitsevat taiteilijoita, joiden työt ovat inspiroineet kuvaajia koko elokuvan historian ja jotka ovat tulleet tässäkin tutkielmassa jo esiin, kuten Rembrandt ja Caravaggio. Osa kuitenkin sanoo etsivänsä inspiraatiota herkemmin muista elokuvista tai todellisista tilanteista. Taiteen sijaan nuorten kuvaajien inspiraatioksi ovatkin siirtyneet toiset kuvaajat. Ne, jotka inspiroituvat taiteesta. Steve Yeldin, amerikkalainen kuvaaja, MGU:n (Movie Geeks United) haastattelussa kysyttäessä hänen inspiraationlähteistään: ”Olen monen erilaistan asioiden ihailija. Se taitaa olla vähän klisee, mutta olen aina ollut Roger Deakinsin ihailija. Hän on vaikuttanut paljon (työhöni), aivan alussakin, kun olin aloittamassa (uraani) ja mietin valaisemista. Olen myös Gordon Willisin suuri ihailija.”

4 ELOKUVASSA

Ilman väriäkin voi tehdä elokuvan, joten värin merkitys elokuvalle voidaan helposti kyseenalaistaa. Kyse on kuitenkin vaihtoehdosta. Niin kauan kuin värielokuvan tekeminen on ollut mahdollista, on tuotannon tullut tehdä päätös väreistä. Sillä sekin päätös, että värejä ei ole, on nimenomaan *päätös väreistä*, joka vaikuttaa vahvasti katsojakokemukseen. Ohjaaja Anton Corbijn päätöksestään kuvata Joy Divisionista kertova elokuva ”Control” (2007) mustavalkoisena: ”Minusta tuntui, että mustavalkoinen oli oikea valinta sille aikakaudelle. Jos katsoo Joy Divisionista olevia kuvia, ne ovat kaikki mustavalkoisia.” (Corbijn, 2007)



KUVA 10: Anton Corbijn elokuva Control (2007) on mustavalkoinen.

Jos värejä kuitenkin päättää elokuvassa käyttää, tulisi myös pohtia mitä tarkoitusta väreit ajavat takaa. Mikä on värin merkitys visuaalisena elementtinä juuri tämän elokuvan kannalta? Värillä voi olla monia tehtäviä ja kun väriä käytetään, kaikki sen aspektit ovat kuvassa esillä. Katsoja tekee päätelmiä joka tapauksessa, joten jää kuvaajan vastuulle varmistaa, että päätelmät ovat elokuvan kannalta oikeita. Parhaimmillaan juuri väri on lopulta syy, miksi katsoja immersoituu elokuvaan ja keskittyy herkeämättä sen tarinaan.

4.1 Värielokuvat



KUVAT 11 JA 12: Tom Ewell joutuu käskemään kahdesti ennen kuin värit ilmestyvät elokuvan ”The Girl Can’t Help It” (1956) introssa.

”Kuten olin sanomassa, tämä elokuva kuvattiin Cinemascope tekniikalla ja upealla, todellisuutta jäljittelevällä DeLuxe värillä”, esittelee pääosaesittäjä Tom Ewell elokuvaansa ”The Girl Can’t Help It” (1956). Värielokuvat yleistyivät 1940-luvulla, mutta mustavalkoiset elokuvat jatkoivat värin rinnalla vielä vuosikymmeniä, suurimmaksi osaksi siksi että värifilmi ja kehittämisprosessi olivat kalliita. Väri oli luksusta, jota arvostettiin ja siitä haluttiin ottaa kaikki irti. Esimerkiksi ”Ihmemaailma Oz”:n (1939) päähenkilö Dorothy’n kengät olivat alun perin hopeiset ja muutettiin punaisiksi, jotta värinkäytöstä

hyödyttäisiin enemmän. (http://www.imdb.com/title/tt0032138/trivia?ref=tt_trv_trv, luettu 27.4)

Väri sokaisi hetkeksi Hollywoodin, joka puki kauniit näyttelijättäret kirkkaisiin väreihin, mutta unohti tyystin valaisun ja vielä 1940-luvun mustavalkoisille elokuville, kuten *Citizen Kane* (1941), tyypillisen syvyysvaikutelman. Vaikka hurmos väriin oli varmasti osasyynä, myös värifilmi ja sen työstö olivat vielä kehityksessä. Mark Cousins dokumenttisarjassaan ”Elokuvan tarina” (2011): ”Syvyysvaikutelmasta tuli olemaan vähemmän muodissa 1950-luvulla. Uusi, värillinen laajakuva filmi ei vain ollut tarpeeksi herkkä imeäkseen sisäänsä kaikkea informaatiota kerralla. Joten tässä, ”Kuinka miljonääri naidaan” (1953) tila on kapea ja näyttelijät seisovat kuin pyykkilangalla.”



KUVA 13: Elokuvassa ”Kuinka miljonääri naidaan” (1953) syvyysvaikutelmaa ei juuri ollut.

4.2 Värin tehtävät kuvassa

4.2.1 aika ja paikka

Elokuva voi yhtä hyvin sijoittua avaruuteen, ensimmäiseen maailmansotaan tai nykypäivän New Yorkiin. Väri ei voi yksin kertoa aikaa tai paikkaa, mutta se voi auttaa. Oikeastaan väri ei kerro mitään ajasta tai paikasta, vaan aika ja paikka kertovat väreistä. Lokaation valinta määrittelee hyvin pitkälti kuvan värin. Esimerkiksi autiomaalla kuvattaessa värimaailma on automaattisesti erilainen kuin metsässä. Samoin metsä eri vuodenaikoina vaihtaa värimaisemaa täydellisesti, puhumattakaan eri vuorokaudenajoista.

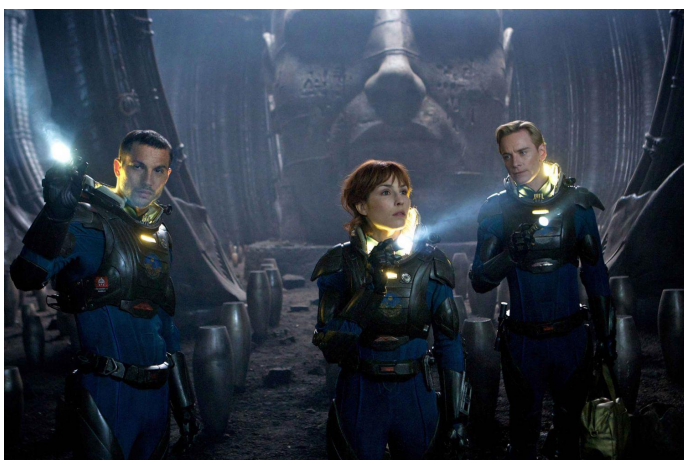
Myös sääilmiöt vaikuttavat väriin. Bruce Block kirjassaan ”the Visual Story” (Focal Press 2008): ”Sääolosuhteet voivat vaikuttaa päivänvalon väriin. Pilvisenä päivänä suorat valonsäteet (jotka ovat punaisempia), peittyvät pilvillä, mikä tekee päivänvalosta sinisempää” (Block 2008, 161)

Roger Deakins, brittiläinen pitkänlinjan kuvaaja, pitää Internetissä foorumia, jossa ihmiset voivat kysyä häneltä kuvaukseen liittyviä kysymyksiä. Deakinsin vastauksista on selvää, että hänen mielestään elokuvan värit tulee määritellä nimenomaan lokaation valitsemisella ja esineiden sekä puvustuksen myötä. Kysymykseen ”No Country for Old Men” (2007) –elokuvan taivaan sävystä Deakins vastaa seuraavasti: ”Me todella säädimme taivaiden väriä kun viimeistelimme värimäärittelyä, mutta enemmänkin sovit- taaksemme värit yhteen kuvasta toiseen kuin varsinaisesti vaikuttaaksemme itse väriin. Ehkäpä värit jotka näet ja jotka iskivät sinuun tulevat enemmän lokaation valinnasta ja kellonajasta kuin mistään, mitä minä tein kameralla tai digitaalisesti.” (Deakins,

[www.rogerdeakins.com/f
orum2](http://www.rogerdeakins.com/forum2), luettu 26.4)



KUVA 14: ”Les Misérables”:n (2012) värimaailma ruskeaa ja harmaata.



KUVA 15: ”Prometheus”:n (2012) väripaletissa on paljon sinisen sävyjä.

Vaikka paljon eloku- via tehdään myös lokaa- tiossa, suurin osa väreis- tä kuitenkin luodaan elokuvaan, eivätkä ne ole ”No Country for Old Men” –elokuvan taivai-

den tapaan kuvassa sat- tumalta. Iso osa amerik- kalaisista elokuvista ku- vataan studioissa ja Euroopassakin lokaatioiden ns. ehostaminen elo- kuvaa varten on enemmän kuin tavallista. Kun värejä aletaan ku- vaan sijoittamaan, oli kyse sitten lokaatiosta tai studiosta, lähdetään aina tarinasta. Jos tarina kertoo köyhyydestä 1800-luvun Ranskas- sa, kuten Tom Hooperin ”Les

Misérables” (2012), sävyt ovat likaisia ja värittömiä. Jos genre taas on scifi, voidaan värimaailmassa olla mielikuvituksellisempia, sillä elokuvan maailmalla tuolloin on normaalia vähemmän kosketuspintaa todellisuuteen. Scifissä luotetaan kuitenkin usein kylmän sinisen sävyihin, kuten Ridley Scottin ”Prometheus” (2012) –elokuvassa.

Paljon vaikuttaa tietysti myös henkilöhahmot. Missä elämäntilanteessa he ovat ja millaisia arvoja heillä on. Kaiken kaikkiaan, minkä värisessä maailmassa he asuvat. Samanikäinen henkilö, joka asuu maalla, elää varmaankin erilaisessa värimaailmassa kuin kaupungissa asuva. Erityisesti erilaisia kulttuuritaustoja voidaan korostaa väreillä. Tästä hyvä esimerkki on David Foenkinos ja Stéphane Foenkinosen ranskalainen elokuva ”Nainen, jonka nimi on Nathalie” (2011). Siinä ranskalaiseen yrityksessä työskentelevä nuori leski Nathalie rakastuu ruotsalaiseen alaiseensa. Kulttuuristen erojen lisäksi (Nathalie pukeutuu aina värikkäästi kun taas ruotsalainen Markus on aina harmaanruskeissa vaatteissa) väreillä on korostettu myös taloudellisia eroja. Nathalien toimiston kansiot ovat pastellin eri sävyissä, kun kerrosta alempana työskentelevän Markuksen toimistokopissa ei juuri värejä ole. Värien ristiriita on elokuvan kannalta tärkeä, sillä Nathalien ja Markuksen orastavaa rakkautta hiertää juuri kulttuuriset ja taloudelliset erot.



KUVA 16: Elokuvassa ”Nainen, jonka nimi on Nathalie” (2011) Naispääosan ja miespääosan taloudelliset ja kulttuurilliset erot heijastuvat värimaailmasta heidän ympärillään.

4.2.2 tunnelma

4.2.2.1 kokonaisuutena

Lokaatioilla ja vuorokauden- sekä vuodenajoilla väreillä tuodaan esille tarinaa ja sen henkilöahmoja, mutta että tarina jäisi katsojan mieleen elokuvan jälkeenkin, yritetään sille yleensä löytää myös jokin jatkuva tunnelma. Väreillä tunnelmaa voidaan tehdä lukemattomilla tavoilla. Tässäkin on kysymys valinnasta. Elokuvalle voidaan valita muutama pääväri tai sitten koko elokuva voidaan sävyttää yhden värin kautta. Esimerkiksi Janusz Kaminskin kuvaama ”Pelastakaa sotamies Ryan” (1998) on kokonaan vihreän sävyttämä. Muutaman värin sijaan voidaan käyttää vain kirkkaita sävyjä tai vain tummia sävyjä. Pakko ei ole valita, mutta kuten aiemminkin jo totesin, katsoja etsii syitä myös niille asioille, joita elokuvassa ei ole sen suuremmin pohdittu.



KUVA 17: ”Pelastakaa sotamies Ryan” (1998) on kaiken kaikkiaan vihreän sävyttämä.

”Kommunikaatio lavastajan kanssa on todella tärkeää. Koska lavastaja ja kuvaaja ovat ohjaajaa varten elokuvan ilmeen etsimisessä, elokuvan tyylin etsimisessä”, sanoo kuvaaja Alan Daviau dokumentissa ”Cinematographer Style” (2006). Elokuvan tunnelman etsiminen lähteekin aina esituotannosta. Vaikka nykypäivänä lähes kaiken voi tehdä jälkikäteen, on turha maalata seiniä sinisiksi, jos ei halua sinistä valmiiseen elokuvaan. Monet kuvaajat ovatkin sitä mieltä, että värimäärittely tulisi jättää mahdollisimman vähälle ja elokuvan värimaailma ja tunnelma tulisi luoda kuvauksissa. ”Gangs of New

York –elokuvassa minulle tarjottiin värimäärittelyä. Mutta koska kaikki oli rakennettu meitä varten, se mitä meillä oli kankaalla oli juuri se mitä halusimme. Se ei tarvinnut värimäärittelyä kaiken muuttamiseen”, toteaa Michael Ballhaus ”Side by Side” –dokumentissa (2012).

Myös Roger Deakins puhuu Internetfoorumillaan värimäärittelystä ennemminkin kuvaajan työkaluna kuin itsenäisenä, tyyliä määrittelevänä työtehtävänä: ”Ainoa lähestymistapani värimäärittelyyn on päästä mahdollisimman lähelle sitä, mitä ajattelin, kun painoin rec-nappia kamerasta. En näe värimäärittelyprosessia tapana ”löytää tyyli”. Mitä mieltä minä olen, on että ”tyyli” määritellään ennen tuotantoa ja sen aikana. Jälkituotantovaihe on tarkoitettu auttamaan alkuperäisten aikomusten realisointia. Luonnollisesti, mikään kuva ei ole koskaan täydellinen ja värimäärittely voi olla arvokas työkalu kuvien yhteensovittamisessa ja muuten ehkä kömpelöiden siirtymien lieventämisessä, mutta en keksi yhtäkään kohtausta, jonka ”tyyli” olisi ”luotu” värimäärittelyllä.” Värimäärittelyn väheksymisessä saattaa olla kyse kuvaajien pelosta menettää kontrolli kuvan visuaalisuuden luomisessa. Nyt, kun ohjaaja voi värittää elokuvan uudelleen jälkituotannossa, kuvaajan visio on uhattuna.

Deakinsillä saattaa olla voimakkaita mielipiteitä värimäärittelystä, mutta ainakin vielä 2000-vuonna valmistuneessa ”Voi veljet, missä lienet?” Coenin veljesten elokuvassa Deakins käytti värimäärittelyä juuri elokuvan tyylin löytämiseen. Jill Bogdanowicz, joka työskenteli elokuvan jälkituotantotiimissä, kertoo Deakinsin visiosta dokumentissa ”Side by Side” (2012): ”Se oli tavallaan, tiedätkö, Roger Deakins istuu huoneessa ja sanoo ”En saa mitä haluan kehittämällä filmiä, koska aina kun kehitän sen



KUVA 18: ”Voi veljet, missä lienet?” (2000) värimääriteltiin näyttämään kokonaan kullanuskealta, lukuun ottamatta taivasta ja sinisiä farkkuhaalareita.

kauniiksi kullan sävyksi, menetän kaikki siniset taivaat. Mitä voin tehdä?” Joten hän tuli tekemään testejä ja sain oikeasti istua hänen vieressään ja näyttää hänelle, ”Okei, me voimme määrittää kohdan, jota haluamme muokata tai olla muokkaamatta, periaatteessa vaikuttaa kaikkeen muuhun, paitsi sinisiin taivaisiin.” Ja myös, heillä (elokuvan henkilöillä) oli päällään farkkuhaalarit, joten sininen puvustuksessa myös. Mutta kaikki muu, kuten vihreät puut, jotka eivät ole halutussa väripaletissa, voidaan tehdä näyttämään kullanruskealta.”

Digitaalinen värimäärittely ei ole tekniikkana kovinkaan vanha ilmiö ja ”Voi veljet, missä lienet?” oli yksi ensimmäisiä värimääriteltäviä elokuvia. Tuolloin kontrolli oli luonnollisesti vielä kuvaajalla, tässä tapauksessa Deakinsillä, mutta sittemmin digitaalisista värimäärittelijöistä on tullut oma ammattikuntansa, joka tekee taiteellisesti vastuullisia päätöksiä jossain määrin myös itsekseen. ”Värimäärittelijä on hyvin tärkeä osa valmista tuotetta (elokuvaa). Minä olen se, joka painelee näitä nappuloita, jotta elokuva si näyttäisi tietynlaiselta. Kyllä, saan ohjeita, mutta se on myös paljon omaa intuitiivisuuttani värimäärittellä tietyssä määrin tai viedä (materiaalia) tiettyyn suuntaan”, sanoo värimäärittelijä Tim Stipan dokumentissa ”Side by Side” (2012).

Vaikka kuvaajat eivät ajatukselle lämpenekään, värimäärittely on osa modernia elokuvaa. Meillä koulussa projektit käyvät vähintään muodollisen digitaalisen värimäärittelyn läpi ja joskus tuotannoissa pyritään jopa ns. loivan kuvan tekemiseen, jota on helppo värimäärittelyssä muokata. Tunnelman kannalta värimäärittely voi nykypäivänä ollakin siis suuressakin osassa, mutta tunnelma kuvauksissa on vähintään yhtä tärkeä. Jotta sisältö, tarina ja henkilöhahmot sopisivat yhteen lopullisen väripaletin kanssa, on näyttelijöiden ja ohjaajan tärkeä nähdä tavoiteltu tunnelma jo ennen kuvauksia ja niiden aikana.

4.2.2.2 yksittäisessä kohtauksessa

Elokuvassa saattaa olla kohtausta tai joskus jopa yksittäinen kuva, jota halutaan erityisesti tunnelmallisesti korostaa. Väreillä kohtausta voidaan korostaa esimerkiksi lisäämällä jo olemassa olevien värien saturaatiota, tuomalla kohtaukseen uuden värin tai vaihtamalla kokonaan väripalettia. Joissain elokuvissa kaksi tai useampi eri tarina kulkevat yhdessä ja usein värejä käytetään myös tällaisten eri kohtaussarjojen erotteluun, jolloin katsojan on helpompi seurata tarinaa. Esimerkiksi elokuvassa ”Tahraton mieli” (2004), jossa päähenkilön mielestä poistetaan muistot hänen entisestä tyttöystävästään, päähenkilö Joelin muistot ovat hyvin realistisissa väreissä, kunnes muisto alkaa poistumaan. Tällöin

kohtaukset valtaa kylmä sininen valo joka välillä vaihtuu tummaan punaiseen ja sitten taas takaisin siniseen.



KUVA 19: ”Tahraton mieli” –elokuvassa (2004), valot muuttuvat sinertäviksi kun päähenkilö Joelin muistoja poistetaan.

Katselukokemuksen helpottamiseksi myös takaumat ovat usein erivärisiä kuin elokuvan reaaliaika. Perinteisesti värimaailma on sama, mutta sävyt häivytetään ikään kuin muistot itsekkin olisivat häilyviä. Näin on tehty esimerkiksi John Lennonin lapsuudesta kertovassa ”Nowhere boy” –elokuvassa (2009). Quentin Tarantinon ”Kill Bill: Volume 2” (2004) takauma päähenkilön häiden harjoituksista taas on kokonaan mustavalkoinen. Takaumissa väri on usein ainoa, jolla kohtauksessa tapahtuvaa aikahyppäystä korostetaan ja siksi värinmuutos on usein jyrkempi kuin muiden kohtausten välillä. Katsoja on ikään kuin opetettu ymmärtämään takaumaksi kohtauksen, jossa värimaailma muuttuu.

Kun värinkäytön vie äärimmilleen, voi sillä luoda mielikuvia myös henkilöhahmojen tunteista. Elokuvassa ”A Single Man” (2009) päähenkilö George on menettänyt halunsa elää ja pohtii itsemurhaa. Koko elokuvan ajan värien saturaatio vaihtelee kohtauksittain ja välillä kohtauksien sisällä, kun George kokee asioita, joiden takia kannattaisi elää (värit nousevat) ja vaipuu sitten taas murheisiinsa (värit vähenevät). Roger Deakinsin kuvaamassa ”Revolutionary Road” –elokuvassa (2008) tunteiden vaihtuminen on kohtauksen sisällä toteutettu valon värin muutoksella. Kohtauksessa päähenkilö April on tanssiravintolassa naapurin miehen kanssa. Viaton kuulumisten kertominen vaihtuu pian itsetutkiskeluun ja lopulta mielen muuttumiseen, kun April kertoo naapurille parisuhdeongelmastaan. Deakins selittää värien vaihtumista foorumillaan: ”Värien vaih-

tuminen oli asia, jonka minä ja (ohjaaja) Sam Mendes olimme keskustelleet peilaavan kohtauksen tarkoitusta.”



KUVAT 20, 21 JA 22: ”Revolutionary Road”:n (2008) tanssiravintolakohtauksessa pääosa Aprilin tunteiden vaihtelut on ilmaistu erivärisillä valoilla.

4.2.3 yksityiskohdat

Väri vie helposti katsojan huomion ja siksi se on hyvä työkalu, jos elokuvassa on tietty henkilö, rakennus tai vaikka esine, jota halutaan korostaa. Tunnetuin esimerkki on varmasti Steven Spielbergin ”Schindlerin lista” –elokuvan (1993) punatakkinen tyttö. Yksityiskohdan ei kuitenkaan tarvitse olla aivan niin kirjaimellinen toimiakseen. Paljon käytetty on räikeän väriset vaatteet päähenkilöillä ja hieman laimeammat sävyt ohikulkijoilla, jolloin päähenkilöt tunnistaa, vaikka he kävelisivät keskellä ruuhkaista katua. Yksityiskohdat saattavat jäädä katsojalta huomaamatta, mutta alitajuisesti katse kiinnittyy mitä todennäköisemmin juuri haluttuun kohtaan kuvaa.

Yksityiskohta voi olla mikä vain. Usein väri valitaan koko elokuvaa poikkeavasta värimaailmasta, jotta efekti on varma. ”Shoot ’Em Up” (2007) alkaa kohtauksella, jossa pääosa Smith istuu penkillä kadunvarrella ja syö porkkanaa. Koko värimaailma on vih-

reä lukuun ottamatta oranssia porkkanaa. Myöhemmin samassa kohtauksessa Smith lyö porkkanan synnyttävän naisen kimppuun hyökänneen miehen kurkusta läpi. ”A Single Man” –elokuvassa (2009) yksityiskohtia nostetaan läpi elokuvan päähenkilön ja katsojan tarkasteltaviksi. Yksi hienoimmista esimerkeistä on naisen punaiset huulet, jotka tiiviissä kuvassa syttyvät haaleista tulipunaisiksi, kun nainen hymyilee.

Hyvä esimerkki yksityiskohdasta on myös elokuvassa ”Matrix” (1999). Siinä Neolle annetaan valinta kahden eri pillerin



KUVAT 23, 24 JA 25: ”A Single Man” –elokuvassa (2009) värit heräävät eloon aina kun päähenkilö kokee elämää ympärillään, näin myös naisen hymyillessä hänelle.

välillä. Toisen avulla hän löytää totuuden, toinen jättää hänet tietämättömyyden ihanaan maailmaan. Pillerit ovat väritään sininen ja punainen, joten yksityiskohta toimii samalla myös vertauskuvana, jossa pommia purkaessa valitaan punaisen ja sinisen johdon väliltä.

4.2.4 symbolit

Värit voivat myös symboloida jotakin. Symboleiden kanssa tulee olla tarkkana, koska eri kulttuureissa eri värit voivat symboloida erilaisia asioita. Oikeastaan millään yksittäisellä värillä ei ole symbolia ennen kuin sille sellainen annetaan, joten jokainen elokuva määrittelee omat värisymbolinsa. Quentin Tarantinon elokuvassa ”Reservoir Dogs” (1992) jokaiselle henkilöhahmolle annetaan nimi jonain värinä. Katsoja saattaa kokea vaikeana ymmärtää, että rikollinen nimetään esimerkiksi Pinkiksi, koska meillä länsimaalaisina on vahva kuva pinkin symbolista värinä. Pinkki kuvastaa meille enemmän ”Blondin kosto”:a (2001) kuin ”Reservoir Dogs”:n tyylistä elokuvaa. Tästä voimme päätellä, että mikään väri ei todella tarkoita mitään, ennen kuin elokuva ja sen tarina antavat värille merkityksen.

Tyypillisintä värisymbolointia elokuvassa on protagonistin ja antagonistin erottelu väriyksellä. Esimerkiksi Star Wars tekee hyvin selväksi, että antagonistti (Darth Vader) pukeutuu mustaan ja protagonistit (Luke ja Leia) valkoiseen. Vastahakoinen, mutta hyvätahtoinen Han Solo pukeutuu ruskeaan. 2000-luvulle tyypillistä on ollut tuoda vakavempia piirteitä jo tunnettuihin hahmoihin. Täten mm. Batman on Christopher Nolanin käsittelyssä saanut tummempia sävyjä niin asusteisiin kuin ympäristöönsäkin. Enää ei ole niin selkeää jakoa siitä, kuka on hyvä ja kuka paha ja se näkyy myös värien symboliikassa. Valkoisen ja mustan lisäksi punaisella on länsimaalaisessa kulttuurissa jonkin-



KUVA 26: ”American Beauty”:ssa (1999) intohimo näyttäytyy punaisina ruusun terälehtinä.

tasoista symboliikkaa. Nykypäivän elokuvassa, jos kuvassa on nainen punaisessa mekossa, hän ei luultavasti ole vain ekstrana taustalla. Niinkään rakkauden värinä punaista harvemmin elokuvassa käytetään, se edustaa ennemminkin intohimoa. Esimerkiksi ”American Beauty”:ssa (1999) pääosa Lester himoitsee tyttärensä koulukaveria Angela, joka esittäytyy hänen unelmissaan alastomana keskellä punaisia ruusun terälehtiä.

4.3 Osana kokonaisuutta

Vaikka väri onkin elementtinä kiinnostava, on opittava varhaisten värielokuvien virheistä, eikä unohtaa, että väri on vain osa kokonaisuutta. Yhtäkään elokuvaa ei tehdä pelkästään väreillä. Itse asiassa väri on ainoa visuaalinen komponentti, joka voidaan kuvasta poistaa, sillä musta ja valkoinen eivät visuaalisista komponenteista puhuttaessa ole värejä vaan sävyjä harmaa-asteikolla. Tämä ei tee väristä yhtään vähäpätöisempää, mutta muistuttaa, että vaikka väri aiheena tuntuu laajalta, todellisuudessa se on vain osa kuva-suunnittelua.

Ihminen pitää usein hyvänä elokuvia, joita on ollut vaivatonta seurata. Tämä ei tarkoita, että juoni on ollut yksinkertainen, vaan sitä, että kuvallinen ilmaisu on johdattelut katsojaa oikeaan suuntaan tarinassa läpi elokuvan. Tällaiseen johdatteluun tarvitaan työkaluja, joita ei löydy kalustovuokraamoista. Kuvan visuaaliset komponentit ovat nämä tärkeät työkalut, joita käyttämällä kuvaaja suunnittelee kuvan. Koska visuaaliset komponentit ovat kuvassa aina, vaikka kuvaaja ei niitä huomioon ottaisiakaan, niillä voi tahattomasti myös johtaa katsojaa harhaan.

Komponentteja on kirjallisuudessa määritelty useilla eri tavoilla. Selkeä määritelmän tarjoaa esimerkiksi amerikkalainen elokuvatuottaja Bruce Blockin kirjassaan ”the Visual Story”. Block määrittelee yhteensä seitsemän komponenttia: tila, muoto, väri, sävy, rytmi, liike ja linja. Block puhuu komponenteista elokuvan tähtinä, joilla ”ei ole agentteja, jotka työskentelevät ilmaiseksi, eivät kaipaa jälkikäteismaksuja, eivätkä ole ikinä myöhässä.” (the Visual Story 2007, 8) Samantyylliseen seitsemän komponentin linjaukseen on päätenyt myös käsikirjoittaja ja käsikirjoitusopettaja Jennifer Van Sijll, joka määrittelee komponentit kirjassaan ”Cinematic Storytelling” seuraavasti: koko, muoto, suunta, väri, kirkkaus, nopeus ja liike. Vaikka Van Sijll käyttää komponenteista hieman erilaisia termejä, kaikki Van Sijll:n ja Block:n komponentit voidaan nähdä verrannollisina toisiinsa. Van Sijll ei kirjassaan sen suuremmin analysoi komponentteja, vaan toteaa vain visuaalisten komponenttien merkityksen katsojaan olevan suuri: ”Hie-

novaraisella manipuloinnilla näillä elementeillä voidaan ohjata katsojien huomiota ja emotionaalista reaktiota.” (Van Sijl 2005, 18)

5 ELOKUVAN MAALAAMINEN

5.1 Mistä aloittaa?

Kun tarina alkaa olemaan valmis ja kuvaaja lukee käsikirjoituksen ensimmäistä kertaa, hän alkaa nähdä tarinan kuvina. ”Vaikka kuinka yritän aina lukea sen (käsikirjoituksen) vain sanoina ja tunnelmana, päädyn aina visuaalisoimaan”, nauraa kuvaaja Bobby Byrne dokumentissa ”Cinematographer Style” (2006). Kuvaaja puhuu visioistaan ohjaajalle, joka taas kertoo omista näkemyksistään kuvaajalle. Jo tässä vaiheessa saattaa olla puhetta elokuvan värimaailmasta tai jostain yksittäisestä väristä. Joko ohjaajalla tai kuvaajalla saattaa olla esimerkkejä tyylistä, jota oli ajatellut elokuvaan. Esi-merkit voivat olla tietysti maalaustaiteesta, mutta yhtä hyvin ne voivat olla esimerkiksi valokuvia. Joillain ohjaajilla, kuten esimerkiksi amerikkalaisella Wes Andersonilla, on melko selkeä tyyli mitä väreihin tulee.

Kuvaajan (ja toki myös ohjaajan) vastuulla on esituotannon aikana pitää huolta, että lavastus- ja puvustustiimi ovat perillä elokuvan visuaalisista päätöksistä. ”Fiksu lavastaja tietää kuinka kontrolloida väriä. Sitä ei ole vain puvustus ja seinien värit. Ideaalisti kaikkien kuvassa olevien esineiden väri on tarkkaan valittu. Tämä saattaa tuntua ylivoimaiselta, joten väripaletin rajaaminen pitää kontrollin helpompana ja antaa valituille väreille merkityksen katsojien silmissä”, perustelee Bruce Block kirjassaan ”The Visual Story” (Focal Press 2008, 159) Väripalettia pohdittaessa tulisi miettiä esimerkiksi kuinka monta pääväriä elokuvassa on, kulkeeko joku yksi erottuva väri läpi elokuvan, muut-



KUVA 27: Wes Andersonin elokuvissa toistuu aina samantyylliset, maanläheiset sävyt. Värimaailma on niin tuttu, että siitä on tehty hauska kaavio.

tuuko elokuvan värit tarinan edetessä ja haetaanko ylipäättään väreillä enemmän realistista näkökulmaa vai ei.

Kuvauksiin mentäessä väripaletin tulisi olla oikeastaan jo kasassa. Värin osalta yllätyksiä tuottaa kuvauksissa vielä kuvaajan päätökset valaistuksesta ja ulkona kuvattaessa sää. Tietysti joskus muutoksia värinkin suhteen tehdään vielä kuvauksissakin. Elokuvan ”The Fall” (2006) making of –dokumentissa näkyy kun ohjaaja Tarsem Singh toteaa kuvauspaikalla oltaessa haluavansa miestanssijoiden mekkojen olevan sittenkin sininen puoli ulospäin. Puvustus purkaa mekon ompeleet ja kääntää hameet. Tarsem toteaa hetken päästä hameiden toimineen sittenkin paremmin kuten ne olivat ja hameet käännetään jälleen valkoisiksi, niin kuin ne ovat lopullisessa elokuvassa.



KUVA 28: ”The Fall”:n making of näyttää, kuinka ohjaaja Tarsem vaihtaa hameet hetkeksi sininen puoli ylöspäin.



KUVA 29: Lopullisessa elokuvassa hameet on käännetty takaisin valkoisiksi.

Jos elokuvaan on suunnitteilla vahva värimääritys, voidaan nykyään käyttää jo kuvauksissa eräänlaisia filttäreitä, joiden kautta monitorista näkyvä kuva kertoo miltä kuva suunnilleen tulee näyttämään toivotulla värimäärityllä. Näitä filttäreitä sanotaan LUT:ksi (look up table). Näin värimäärittäjäkin aloittaa työskentelyn elokuvan kanssa jo ennen kuvauksia, ei niiden jälkeen. LUT:sta on hyötyä kuvauksissa sen verran, että tietäen suunnilleen minkä tyylistä materiaali tulee olemaan värimäärityksen jälkeenkin, uskalletaan ehkä ottaa enemmän riskejä myös kuvauksissa, eikä taannuta loivan materiaalin kuvaamiseen.



KUVA 30: Piirtämäni tunnelmakuva lopputyöelokuvastani ”Minun jälkeeni, tulva” yli vuosi ennen kuvauksia. Tuolloin elokuva sijoittui vielä veneeseen keskelle järveä.

Omassa lopputyöelokuvassani, ”Minun jälkeeni, tulva”, jonka käsikirjoitin ja ohjasin, oli minulla jo kirjoittaessa jonkinlainen visio värimaailmasta. Elokuva kertoo pariskunnasta, joka elokuvan alussa istuu kivisellä rannalla. Pariskunta keskustelee siitä, miksi he ovat rannalla ja pian selviää heidän olevan eräänlaisessa

välitilassa autokolarin jälkeen. Tahdoin koko maiseman sävyttyvän siniseksi kivikon, järven ja taivaan yhdistelmällä. Tarinan keskiössä on sateenvarjo, joka on naisella mukana välitilassa. Todellisuudessa sateenvarjon aukeaminen autossa on aiheuttanut koko kolarin. Sateenvarjon halusin kirkkaanpunaiseksi, jotta se paistaisi katsojan silmään sinisestä ympäristöstä alusta alkaen. Jossain vaiheessa ajatuksena oli jopa, että punainen väri valuisi sateenvarjosta kuin veri, muistuttamassa todellisuudessa olleesta auto-onnettomuudesta.

Pohdimme kuvaajan kanssa, että halusimme punaisen sateenvarjon olevan ainoa kirkas väri koko elokuvassa, joten puvustuksessa käytettiin murrettuja, tummia sävyjä. Koska halusin myös, että elokuvan henkilöhahmot, mies ja nainen, voisivat ikään kuin olla ketkä vain, puimme heidät miestä ja naista symboloiviin väreihin; naisen punaisen

eri sävyihin ja miehen siniseen. Myös auto, jolla he kolaroivat oli tummansininen ja sopi siten siniseen värimaisemaan. Kuvauslokaatiokin oli hyvin sellainen, kuin olin sen kuvitellut, harmaata kalliota ja järvi. Onneksemme myös sää oli kuvauspäivinä ihan-teellisen pilvinen, joka lisäsi sinisyyttä ennestään.



KUVA 31: Lopputyöni ”Minun jälkeeni, tulva” punaista sateenvarjo korostettiin yksityiskohtana käyttämällä muissa värivalinnoissa murrettuja sävyjä. Päätimme myös jättää filmin kehityksestä jääneet mustat reunat ikään kuin kehystämään elokuvaa.

5.2 Mihin lopettaa?

Pohdinta elokuvan visuaalisesta ilmeestä ja sen väreistä on suhteellisen helppo aloittaa, mutta mihin se pitäisi lopettaa? Kuten aikaisemmin tässä tutkielmassa on käynyt ilmi, monet kuvaajat eivät ole sitä mieltä, että visuaalinen suunnittelu loppuu vasta värimäärittelyyn. Toisaalta nykypäivän elokuvissa värimäärittelyllä on vain kasvussa ja sen työtehtävät yltävät jo nyt esituotantoon asti. Värimäärittelyn hyljeksimisestä pitäisikin ehkä päästä yli ja ottaa se osaksi suunnittelua. Yhtälailia kun kuvaaja keskustele suunnittelusta lavastuksen ja puvustuksen kanssa, voi hän siitä keskustella myös värimäärittelijän kanssa.

Omassa lopputyössäni värimäärittelyssä ei lähdetty hakemaan varsinaisesti mitään tunnelmaa, mitä kuvatussa materiaalissa ei olisi jo ollut. Alun perin oli tarkoituksena

jopa värimäärittelä enemmän kuin mitä lopulta tehtiin, sillä suunnitelmissa ollut sini-syys ei ollut mielestämme enää tarpeellinen elokuvan jälkituotantovaiheessa. Värimaailma oli onnistuneen lokaatiovalinnan takia miellyttävä jo ennen värimäärittelyä ja värejä vai hieman korostettiin lisää värimäärittelyssä. Sateenvarjoa korostettiin myös edelleen lisäämällä sen punaisuutta. Välähdysmäisissä takaumissa onnettomuustilanteesta kuvien sävyt vietiin myös aavistuksen kohti punaista, sillä ajatuksella, että punainen (sateenvarjo) symboloi onnettomuutta. Koin värimäärittelyn ainakin näin ohjaajan silmistä hyvänä lisätyökaluna jälkituotantovaiheessa. Vaikka elokuva ei paljon värimäärittelyä tarvinnutkaan, mielestäni se pienikin värimäärittely mitä tehtiin, oli ratkaiseva elokuvan visuaalisuuden kannalta. Toivon syvempien värien vetävän katsojaa myös syvemmälle tarinaan, ikään kuin pakottamaan katsomaan.



KUVA 32: Lopputyöni ”Minun jälkeeni, tulva” värimäärittelyn jälkeen. Vertaa kuvaan 31 ennen värimäärittelyä.

Värimäärittelyn ja värien muokkauksen lopettamisen lisäksi on myös pohdittava mihin itse suunnittelu tulisi lopettaa. Tässä tutkielmassa on tehty selväksi, että suunnittelu on tärkeää ja jokaisella esineellä kuvassa tulisi olla oma, tarkkaan harkittu värinsä. Voiko värien suunnittelu mennä kuitenkin liian pitkälle? Kun yhteys tarinaan katoaa ja kuvat määrittelevät tarinan ennemmin kuin tarina kuvat, on menty liian pitkälle. Elokuvan perimmäinen tarkoitus, tarinan kerronta, tulisi aina olla päällimmäisenä ja jos jokin muu, esimerkiksi värit, vievät huomion tarinalta, ei kuvilla tee juuri mitään. Myös jos keskitytään liikaa väreihin muiden visuaalisten komponenttien, tilan, muodon, sävyn, liikkeen, rytmin ja linjan kustannuksella, voidaan helposti menettää kontrolli kuvasta

kokonaisuutena. Vaikka värillä voi tehdä paljon, sillä ei tarvitse tehdä kaikkea. Asioita, joita voi korostaa väreillä voi korostaa myös esimerkiksi äänellä tai rajauksella.

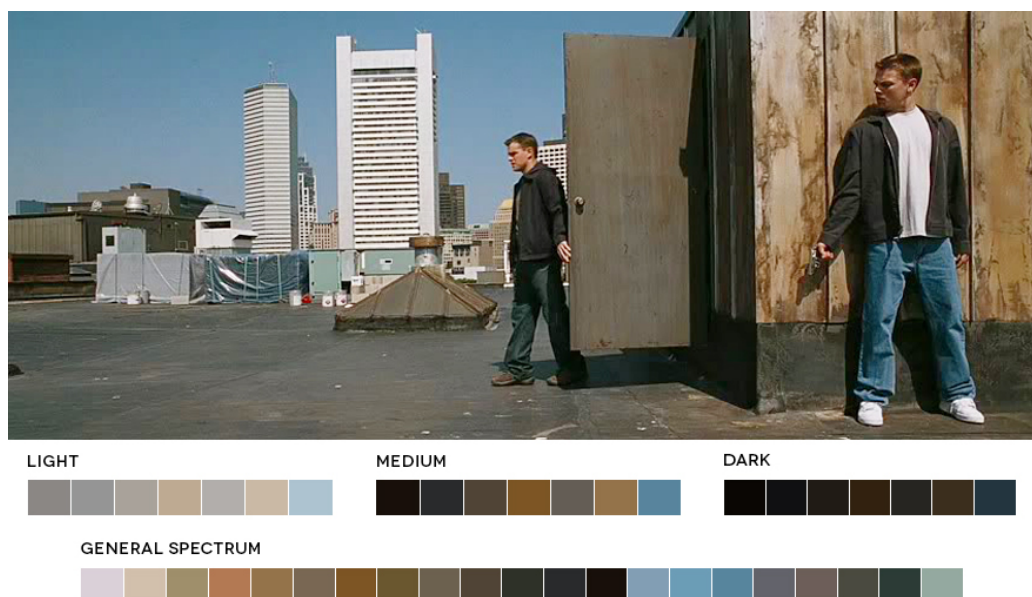
Ennen kaikkea värin pohtiminen tulee lopettaa silloin kun on tyytyväinen. Jos kaikki tuntuu lokahtavan kohdalleen, sitä on turha muuttaa. Australialainen kuvaaja Dean Mesler dokumentissa ”Cinematographer Style” (2006): ”Mielestäni aina on mahdollista tulla kuvauksiin ja tavallaan tuntea, kuinka se pitäisi tehdä. Pidän tavasta jossa, nytkin koko illan elokuvien kanssa, jos se näyttää hyvältä sellaisena kuin se on ja se näyttää hyvältä myös kamerassa, sitä ei kannata muuttaa.” (Semler 2006) Vaikka Semler puhuikin kuvaamisesta yleensä, voidaan hänen neuvoaan hyödyntää myös värien käyttöön. Joskus kaikkia suunnitelmat värienkin puolesta menevät roskalaatikkoon, kun löytyykin esimerkiksi täydellinen lokaatio, joka tuo esiin kokonaan uuden ulottuvuuden tarinasta. Väreihin pätee siten sama kuin muuhunkin elokuvan tekemiseen: on suunniteltava, mutta samalla oltava altis muutoksille.

6 POHDINTA

Väri on aiheena laaja ja siitä voisi kertoa kokonaisen kirjasarjan verran. Tässä tutkielmassakin aihetta on käsitelty laajasti, mutta mielestäni tarkoituksen mukaisesti. Oma tietämykseni värin mahdollisuuksista on laajentunut huimasti tutkielmaa tehdessäni ja koen, että myös lukija saa tästä tutkielmasta kattavan inspiraationlähteen elokuvan visuaalisen maailman toteuttamiseen.

Värin käyttö elokuvassa ei ole kaikki kaikessa. Niin, senhän voi jättää kokonaan pois jos haluaa! Väri on kuitenkin ihmisen visuaalisuuden perusta, se kiinnittää katsojan huomion ja saa katsojan, alitajuntaisesti tai tietoisesti, etsimään syvempiä merkityksiä kuvan sanomasta ja sen tarkoituksesta suhteessa tarinaan. Värin käyttökeinot ovat moninaiset ja monimutkaiset. Jokaisen elokuvan on aloitettava värien käyttö ikään kuin alusta, puhtaalta pöydältä ja kehitettävä oma värimaailma, joka parhaiten tuo esiin kyseisen elokuvan tarinaa. Mikään ei värejä pohdittaessa ole elokuvan kannalta valmiiksi asetettu. On kuvaajan mielikuvituksen vastuulla maalata elokuva.

Haki inspiraatiota mistä tahansa, taiteesta, valokuvista, muilta kuvaajilta tai todellisuudesta, tärkeintä on tiedon haku. Olen törmännyt hakiessani esimerkkejä tähän tutkielmaan mitä kiehtovimpiin tapoihin toteuttaa värisuunnittelua ja mitä yllättävimmistä paikoista on löytynyt hienoja esimerkkejä. Esimerkiksi ”moviesincolor.com” -blogi, joka päivittäin esittelee jonkun elokuvan väriskaalan esimerkkikuvan kera, on mitä mainion apuväline kuvaajalle esituotantovaiheessa. Se nimittäin korostaa tärkeintä opetusta, mitä värienkäytöstä elokuvassa voi antaa: värimaailman rajaamista.



KUVA 33: Elokuvan ”The Departed” väriskaala ja esimerkkikuva sivustolta moviesincolor.com

LÄHTEET

LOPPUTYÖELOKUVA

Minun jälkeeni, tulva. 2013. Ohjaus: Reeta Laine

Kuvaaja: Sanni Hujanen

Värimäärittely: Sanni Hujanen

Kuvausformaatti: 16mm (Kodak Vision 3, 250D/7207)

LÄHDEKIRJALLISUUS

Rihloma S. 1997. Värioppi. Helsinki: Rakennustieto Oy

Vihtonen L. Nestor Almendros .Yleisradion ammattiopisto

Brusatin, M. 1996. Värien Historia. Helsinki: Kyrrii Oy

Block, B. 2008. The Visual Story. Oxford: Focal Press

Ball, P. 2008. Bright Earth: the Invention of Colour. Reading: Vintage

Itten, J. 1998. Värit taiteessa. Helsinki: Kustannus Oy Taide

VERKKOLÄHTEET

Bailey, J. The Lost Painting: A Caravaggio Found. John's Bailiwick blog.
<http://www.theasc.com/blog/2011/06/20/the-lost-painting-a-caravaggio-found/>, luettu 6.4.2013

Painters and their art as reference. cinematography.com -sivuston keskustelufoorumi.
<http://www.cinematography.com/index.php?showtopic=45459>, luettu 13.4.2013

No Country for Old Men Color Scheme. Roger Deakins keskustelufoorumi.
<http://www.rogerdeakins.com/forum2/viewtopic.php?f=1&t=1307&sid=a388f27126c177d7eee83d2e2e7ea324>, luettu 22.4.2013

Colour Grading. Roger Deakins keskustelufoorumi.
<http://www.rogerdeakins.com/forum2/viewtopic.php?f=1&t=1442&sid=389d065c8de6193a79d3ed51009b0fa8>, luettu 22.4.2013

Blue to Red. Roger Deakins keskustelufoorumi.
<http://www.rogerdeakins.com/forum2/viewtopic.php?f=1&t=1652&sid=389d065c8de6193a79d3ed51009b0fa8>, luettu 22.4.2013

Wizard of Oz Trivia. IMDb.

http://www.imdb.com/title/tt0032138/trivia?ref_=tt_trv_trv, luettu 25.4.2013

MGU Interview: Cinematographer Steve Yedlin.

<https://www.youtube.com/watch?v=nszJZwTME-A>, katsottu 13.4

Vichnevetsky, I. Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson.

<http://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-roy-andersson>, luettu 13.4.2013

DOKUMENTIT

Side by Side. 2012. Ohjaus: Christopher Kenneally

Cinematographer Style. 2006. Ohjaus: John Fauer

Elokuvan tarina. 2011. Ohjaus: Mark Cousins

KUVALÄHTEET

Kuva 1: skannattu kirjasta ”Värioppi” (Rihlama 1997, 11)

Kuva 2: <http://www.pantone.com/pages/products/product.aspx?pid=1204&ca=33> , luettu 7.4.2013

Kuva 3: kuvakaappaus Riku Hasarin opinnäytetyöstä ”Järjestelmäkamerat Canon EOS 5D Mark 2 ja 7D videokuvauksessa” (2012, 14)

Kuva 4: skannattu kirjasta ”Bright Earth: The Invention of Colour ” (Ball 2002, kuvasivut välillä 130-131)

Kuva 5: skannattu kirjasta ”Bright Earth: The Invention of Colour ” (Ball 2002, kuvasivut välillä 210-211)

Kuva 6: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg, luettu 23.4

Kuva 7: <http://www.imdb.com/media/rm3533150464/tt0217505>, luettu 17.4.2013

Kuva 8: kuvakaappaus ”Elokuvan tarina” osa 15 (2011)

Kuva 9: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_027.jpg luettu 23.4.2013

Kuva 10: kuvakaappaus ”Control” (2007)

Kuva 11: kuvakaappaus ”The Girl Can’t Help It” (1956)

Kuva 12: kuvakaappaus ”The Girl Can’t Help It” (1956)

Kuva 13: kuvakaappaus ”Elokuvan tarina” osa 5 (2011)

Kuva 14: <http://www.imdb.com/media/rm929410048/tt1707386>, luettu 11.4.2013

Kuva 15: <http://www.imdb.com/media/rm2350691072/tt1446714>, luettu 11.4.2013

Kuva 16: kuvakaappaus ”Nainen, jonka nimi on Nathalie” (2011)

Kuva 17: <http://www.imdb.com/media/rm1227918848/tt0120815>, luettu 13.4.2013

Kuva 18: kuvakaappaus ”Side by Side” (2012)

Kuva 19: kuvakaappaus ”Tahraton mieli” (2004)

Kuva 20: kuvakaappaus ”Revolutionary Road” (2008)

Kuva 21: kuvakaappaus ”Revolutionary Road” (2008)

Kuva 22: kuvakaappaus ”Revolutionary Road” (2008)

Kuva 23: kuvakaappaus ”A Single Man” (2009)

Kuva 24: kuvakaappaus ”A Single Man” (2009)

Kuva 25: kuvakaappaus ”A Single Man” (2009)

Kuva 26: kuvakaappaus ”American Beauty” (1999)

- Kuva 27:** <http://laughingsquid.com/wes-anderson-film-color-palette-chart/>, luettu 24.4.2013
- Kuva 28:** kuvakaappaus ”Behind the Scene Featurette: Nostalgia” (2006)
- Kuva 29:** kuvakaappaus ”The Fall” (2006)
- Kuva 30:** skannattu piirros, Reeta Laine
- Kuva 31:** kuvakaappaus ”Minun jälkeeni, tulva” (2013)
- Kuva 32:** kuvakaappaus ”Minun jälkeeni, tulva” (2013)
- Kuva 33:** <http://moviesincolor.com/>, luettu 2.4.2013