

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Fiktiivisen todellista

Fiktiivisen dokumentin Elämä kuin elokuvaa värimäärittely

Teemu Harjajärvi

Kulttuurialan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2010

TIIVISTELMÄ

Harjajärvi, Teemu 2010. Fiktiivisen todellista. Fiktiivisen dokumentin Elämä kuin elokuvaa värimäärittely

Opinnäytetyö. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu. Kulttuuriala. Viestinnän koulutusohjelma. Sivuja 32.

Opinnäytetyöni käsittelee fiktiivisen dokumentin värimäärittelyprosessia, jonka tarkoituksena oli vahvistaa visuaalisesti dokumentissa nähtäviä aikakausia, näin toimien osana kuvakerrontaa.

Toiminnallinen opinnäytetyöni pohjautuu fiktiiviseen dokumenttiin nimeltä Elämä kuin elokuvaa. Pyrin selvittämään, miten fiktiivisen dokumentin värimäärittely toimii osana kuvakerrontaa. Käyn läpi värimäärittely ratkaisujani elokuvasta eri vuosikymmeniltä poimittuja esimerkkikuvia hyväksikäyttäen sekä avaan näiden taustaa.

Avaan värimäärittelyn merkitystä ja sen lähtökohtia. Käyn läpi termit värikorjaus, värimäärittely sekä tutkin värimäärittelyn historiaa. Käsittelem myös Suomen elokuvahistoriaa, koska se liittyy tekemiini ratkaisuihin Elämä kuin elokuvaa värimäärittelyprosessissa.

Lähdemateriaalina on käytetty alaan liittyvää kirjallisuutta, internetsivustoja ja oppaita. Kirjoista löytynyt tieto painottui suurimmaksi osaksi tekniikoihin, sekä eri teknisiin osaluksiin. Internet on tämän aiheen kultakaivos, mutta sen käyttöön pitää suhtautua tietyllä varauksella. Lähteinä käyttämäni verkkotekstit ovat asiantuntijoiden laatimia.

Elämä kuin elokuvaa on fiktiivinen dokumentti, joka valmistui keväällä 2008. Toimin dokumentin pääkuvaajana, apulaisleikkaajana ja värimäärittelijänä.

Asiasanat: värikorjaus, värimäärittely, värimäärittelijä, koloristi

ABSTRACT

Harjajärvi, Teemu 2010. Real as fiction. Color correction for the fictive documentary *Life, like a movie*.

Bachelor's Thesis. Kemi-Tornio University of Applied Sciences. Business and Culture. Degree Programme of Media Arts. Pages 32.

This work studies the color correction process of a fictive documentary in which the idea was to enhance the look of different decades seen on the documentary and so functioning as a part of movie storytelling.

This functional work is based on the fictive documentary called *Life, like a movie*. My goal is to find out how color correction can be a working part of movie storytelling in a fictive documentary. I deal with my color correction process via using example pictures from different time periods taken from the documentary.

I study the meaning of color correction and its origins. I open up the meaning behind the terms of primary color correction, secondary color correction. I also discuss the history of color correction. I also study the history of Finnish movie because it has a direct correlation to the choices which I made in my color correction process in *Life, like a movie*.

The sources for this work include video production related non-fiction books, Internet pages and guidebooks. The information I found in the books were heavily technical or they mainly focused on different techniques on color correcting. The Internet was a goldmine on this specific subject but one has to be aware of the limitations when using this material. Internet sources which I used were compiled by professionals in the media field.

Life, like a movie is a fictive documentary that was finished in the spring of 2008. I worked as the director of photographer, secondary editor and colorist in the documentary.

Key words: color correction, color grading, colorist

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

1 JOHDANTO	5
2 VÄRIMÄÄRITTELYN MAAILMAA.....	8
2.1 Värikorjaus	8
2.2 Värimäärittely	8
2.3 Värimäärittely tehtävien ryhmittely	9
2.4 Enemmän kuin pelkkää korjaamista	10
2.5 Tukemassa kuvakerrontaa.....	11
3 HISTORIAA JA TAUSTAA	13
3.1 Filmiä, kemiaa ja mekaniikkaa	13
3.2 Tinting and toning	13
3.3 Telecine	14
3.4 Digitaliaikaa	14
3.5 Lähtökohdat Suomessa.....	15
4 ELÄMÄ KUIN ELOKUVAA	18
4.1 Mustavalkoisen värimäärittely	18
4.2 Mustavalkoinen kuva tukee, kertoo ja pelastaa.....	20
4.3 Merkitys muuttuu sisällön mukaan	22
4.4 Punainen 70-luku	23
4.5 Ettei jatkuvuus kärsisi	24
4.6 Värimäärittelyn tarkoitus	27
5 POHDINTA/YHTEENVETO	29
LÄHDELUETTELO	31

1 JOHDANTO

Värimäärittelystä on tullut entistä tärkeämpi osa elokuvantekoprosessia. Elokuvat, musiikkivideot ja varsinkin TV-mainokset ovat vieneet värimäärittelyn askeleen pidemmälle. Kuvat koettelevat rajoja satumaisen ja todellisen maailman rajamailla. Ennen värikorjailulla pyrittiin paikkaamaan kuvausvaiheessa tapahtuneita virheitä sekä säilyttämään jatkuvuutta, mutta nykyään värimäärittelyn voi jo laskea osaksi elokuvakerronnan keinoja. Värikorjailu oli siihen perehtyneiden ammattilaisten työtä, jota he tekivät valkoisissa lääkärintakeissaan laboratorioissa. Nykyisen digitaalitekniikan aikana värimäärittelystä sekä värikorjailusta on tullut kaikille media-alalla, kuvan kanssa työskenteleville ihmisille, arkipäiväinen asia.

Värimäärittelyn peruspilareita ovat edelleen kuvaustilanteissa tapahtuneiden valovirheidän värikorjaus sekä jatkuvuuden säilyttäminen. Nykyään kehitys on kuitenkin ollut tyylikeinon ja kerronnan suuntaan. Värimäärittelystä haetaan tiettyä ulkonäköä tukemaan elokuvan tyyliä, sävyä tai muuten vain herättämään katsojan huomiota vaikkapa kuvan ollessa täysin keltainen tai sininen (Traffic 2000, CSI: Crime Scene Investigation 2000,). Värimäärittelystä kuvan ei siis tarvitse kertoa katsojalle mitään syvällisempää, se voi pelkästään olla ulkonäöllinen asia eli look, mutta sillä voidaan myös vaikkapa korostaa päähenkilön mielialoja.

Värimäärittely on uusi aihe, joten siitä ei monipuolisesti ole kirjallisuutta. Värikorjailua on harrastettu jo filmin ensikehityksistä asti, mutta värimäärittely on herännyt henkiin vasta digitaalisen ajan myötä. Esimerkkejä värimäärittelystä löytyy paljon elokuvista ja myös tv-ohjelmista. Kaikki nykyiset elokuvat ja melkein kaikki tv-ohjelmat käyvät läpi värimäärittelyprosessin. Elokuviin tehtävä värimäärittely on täysin omaprosessi, jossa kyseiseen tehtävään perehtynyt ammattilainen, koloristi määrittelee elokuvan kohtaus kohtaukselta ja kuva kualta. Tv-ohjelmien värimäärittelyn suorittaa usein leikkaaja ja värimäärittelyyn käytettävä aika on huomattavasti vähäisempää.

Internet on tämän aiheen lähteiden kultakaivos. Siellä on ammattivärimäärittelijöiden ylläpitämiä sivustoja, missä he käyttävät värimääritlemiään eri elokuvia esimerkkeinä. Kevin Shaw'n nettisivuilta www.finalcolor.com löysin esimerkiksi paljon tietoa tätä työtä tehdessäni. Kirjoista mainittakoon Steven Hullfishin kirjoittama The Art and Technique of Digital Color Correction (2008) sekä Steven Hullfishin ja Jaime Fowlerin

kirjoittama kirja *Color Correction for Digital Video* (2003) sekä Glenn Kennelin, *Color and mastering for digital cinema* (2007).

Värimääritys käsitteenä on todella laaja. Tällä opinnäytetyöllä pyrin selvittämään värikorjausta ja värimääritystä käsitteinä, sekä avaamaan merkitystä niiden takaa. Käsittelem väreikorjailun ja värimäärityksen historiaa sekä nykytilannetta. Pyrin selvittämään värimäärityksen kehityksen vaikutuksia ammattialallemme ja sillä työskenteleville ammattilaisille.

Elämä kuin elokuvaa on fiktiivinen dokumentti, joka kertoo tarinan haaveista ja unelmista päähenkilö Elman kautta 1940-luvulta 1980-luvulle. Koska kyseessä oli fiktiivinen dokumentti, päätimme heti alkumetreistä lähtien, että materiaalien eri aikakausilta pitäisi näyttää mahdollisimman autenttisilta. Tähän kiinnitimme huomiota kuvauspaikkoja, rekvisiittaa, vaatteita, valaisua sekä kuvaustyyliä valitessamme, mutta tiesimme myös, että värimäärityksellä tulee olemaan iso osa tätä kokonaisuutta.

Alustavia päätöksiä oli siis tehty. 40- ja 50-luvut tulisivat olemaan mustavalkoisia: mikä sen helpompaa kuvaajalle, valot hoituvat lähes itsestään, ei tarvitse miettiä väritasapainoja ja voi huoletta käyttää vaikka sekavaloa. Seuraavat vuosikymmenet eivät olleetkaan sitten niin mustavalkoisia. Minkä värinen on 60-luku tai 70-luku? Se oli ratkaistava onnistuaksemme tekemään uskottavan näköistä ajankuvausta. Pyrin tällä opinnäytetyöllä selvittämään käyttämiäni värimääritysratkaisuja kunkin vuosikymmenen kohdalla. Näiden ratkaisujen avaamiseksi käyn läpi suomen elokuva- ja tv-historiaa, koska mielestäni ne ovat liitoksissa toisiinsa. Tämä fiktiivinen dokumentti tehtiin keväällä 2008 ja se esitettiin saman vuoden Elma-gaalassa Cult-cinemassa. Toimin kuvaajana ja värimääritykselijänä sekä osin myös leikkaajana tässä projektissa. Dokumentin ohjasi Tuomas Moilanen, toisena kuvaajana/leikkaajana toimi Mikko Tirkkonen ja tuottajana toimi Mikko Kaisla.

Tämä on toinen opinnäytetyö, joka käsittelee fiktiivistä dokumenttia *Elämä kuin elokuvaa*. Tuottajamme Mikko Kaisla kirjoitti opinnäytetyön *Fiktiivisen dokumentin uskottavuus ja moraaliset kysymykset*, kyseisestä projektista.

Lähtökohtaisesti olin ainoa kuvaaja kyseisessä projektissa, mutta aikataulu kiireiden vuoksi, pyysin Tirkkosen Mikkoa tuuraamaan minua tilanteiden mukaan. Toimin myös kuvaajana Tien pää lyhytelokuvassa samana keväänä ja sen velvollisuudet veivät aikaa-

2 VÄRIMÄÄRITTELYN MAAILMAA

2.1 Värikorjaus

Lähes jokaisessa software-pohjaisessa leikkausohjelmassa on jonkinlainen värikorjaustyökalu. Mikä on lisännyt leikkaajan ammattikenttää leikkauksesta ja efektien hallinnasta värikorjailun maailmaan. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että jokaisen leikkaajan tulisi olla myös hyvä koloristi, mutta värikorjailun peruseriaatteet tulisi jokaisen leikkaajan osata. (Hullfish & Fowler 2003, 1.)

Sana värikorjaus tuo mieleen, että pitää korjata jotain mikä kuvauksissa on mennyt pieleen. On otettu väärä valkotasapaino tai materiaali on valotukseltaan epätasaista. Ulkokuvauksissa auringon valon tasaisuuteen ei voi luottaa, taivas muuttaa väriään päivän mittaan ja joskus saman kohtausten kuvia joudutaan kuvaamaan useina päivinä ja valaistusolosuhteita ei saada ihan samanlaisiksi. Totta onkin, että värikorjauksen, color correction, yksi päätehtävistä on korjata juuri näitä virheitä ja säilyttää jatkuvuutta. (Hullfish & Fowler 2003, 1-2.)

2.2 Värimäärittely

Värimäärittely kehittyi värikorjailun oheistuotteena. Kun elokuvan ohjaaja ja kuvaaja pitivät taukoa, värikorjaaja saattoi käyttää tämän tauon värikorjauslaitteilla ”leikkimiseen”, näin syntyi erilaisia kokeellisia tyylejä sekä kuvallisia ilmaisukeinoja. (Hullfish & Fowler, 2003, 4.)

Ajansaatossa mahdollisuudet, etenkin telecinen myötä, sallivat yksityiskohtaisemman käsittely mahdollisuuden värikorjailuun. Tämä kehitys antoi värikorjaajille mahdollisuuden kehittää elokuvaan erilaisia lookeja tai tyylejä, yleistäen sen kaikkien tietoisuuden sekä kaikkien käytettäväksi elokuvan kuvakerronnallisena osana. (Hullfish 2008, 3.)

Roy Wagner, ASC, kertoo hänen kokemuksistaan telecine teknologiasta, Jerry Bruckheimerin tuotannossa CSI: Crime Scene Investigation:

”Alkuperäinen aikomukseni oli luoda surrealistinen abstraktisuus visualisesti. Herra Bruckheimer halusi dynaamisemman, enemmän tyylitellyn tyylin. En halunnut vaikuttaa kuluhiin viikoittaisella (bleach-bypass) filmilaboratorion laskulla. Näin päädyin hakemaan tätä lookia negatiivista nauhalle siirron yhteydessä. Sarja kuvataan super 35mm filmille ja sitä siirretään HD:lle (High Definition). Jyrkensin gammaa, peittäen suurimmaksi osaksi keskitasot. Työstin pohjaa niin, että tekstuurin rakenna tuli selvemmin esille. Jyrkentämällä gammaa, väripaletti muuttui rajallisemmaksi sekä surrealistisemmaksi. Ylivalottamalla ääripäät ja käyttämättä täytevaloa, filmillä ei ollut enää mitään mahdollisuutta koskaan näyttää normaalilta. Värivalinnat perustuivat Las Vegasin kultaisen sävyiseen kuumaan aavikkoon ja Technicolor kylläiseen Las Vegasin yöelämään. Murha-kohtaukset olivat kylmiä ja vihreitä, saaden kohtauksen vaikuttamaan inhottavammalta ja epämiellyttävältä katsojalle. Suoraan sanoen aikomuksena oli myös luoda sellainen look, joka olisi niin iskevä, että se pysäyttäisi kanavia läpi surffaavia katsojia. Nämä surffarit eivät pysähdy kanavalle, koska he kuulevat jonkin mielenkiintoa herättävän sanan. Heidät pysäyttää se, kun he näkevät jotain iskevää. Tästä on tullut vallitseva tarve, kun luodaan visuaalista kieltä uudelle televisiosarjalle.”

Taiteellisuuden tultua mukaan leikkaus ja telecine perheeseen, osa koloristeista pitää termiä värikorjailu sopimattomana, koska siitä puuttuu taiteellisuuden olemus, mitä kuitenkin koloristi työssään käyttää. (Hullfish & Fowler, 2003, 5.)

2.3 Värimäärittely tehtävien ryhmittely

Shawn (2008) mukaan värimäärittelyn tehtäviä voisi ryhmitellä seuraavasti:

1. Värikorjaus

Korjataan kuvaustilanteessa tai siirrossa tapahtuneita virheitä: kuvan väritasapainoa, kontrastia ja yli/tai alivalotusta.

2. Kuvan merkityksen korostaminen

Säädetään ja muutetaan kuvan värejä ja kontrastia niin, että sen merkitys korostuu.

Yleensä muutokset kohdistuvat vain johonkin kuvan osaan, esim. taivas tehdään tummemmaksi. Taustalla on ajatus muuttaa kuvaa tai kohtausta dramaattisemmaksi. Näitä

muutoksia ei ole välttämättä suunniteltu kuvaustilanteessa ja näiden muutosten ei tarvitse olla realistisia.

3. Värin luova käyttö

Kuvan värin ja kontrastin muuttaminen pyrkimyksenä luoda tietty tyyli, look, joka ei välttämättä liity alkuperäiseen kuvaan, vaan enemmän abstraktiin teemaan tai viestiin, jota halutaan välittää.

Yleisesti värikorjaus jaetaan kahteen tiettyyn prosessiin: ensisijainen - (primary) ja toissijainen-värikorjaus (secondary color correction). Ensisijais-värikorjailussa säädetään kuvan kokonaisvaltainen sävy, kontrasti ja väritasapaino. Toissijais-värikorjailussa mennään astetta pidemmälle, jossa hienosäädetään kuvan tiettyjä kohtia tai tiettyjä väri vektoreita. (Hullfish 2008, 1.)

2.4 Enemmän kuin pelkkää korjausta

Jim Barret muistaa yhden ensimmäisistä telecine istunnoista, minkä lopputulos oli enemmän, kuin pelkkää värikorjausta:

”Kun filmi oli rullattu koneisiin ja istuit säätimien ääreen, ei kestänyt aikaakaan kun jo taiteellisimmat mainos ja musiikkivideo ohjaajat huomasivat, että he voivat saada lukuisia eri ”lookeja” ja lopputuloksia samasta filmimateriaalista. Minä sain kokea tämän jo varhaisessa vaiheessa, kun katselin koloristin työskentelevän mainosohjaaja Leslie Dektorin kanssa. He ottivat New Yorkin kaduilta kuvattua kuvamateriaalia, laittoivat sen Rankiin, tummensivat sen vahvalla sinisellä ja näin loivat Levi’s 501 Blues kampanjan. Miksi ottaa kaunis valokuva ja sitten sotkea se? Se vaikutti vahingolta. Eikö meidän pitänyt tehdä värikorjausta? Se oli hieno hetki. Viimein ymmärsin, mikä koloristi on ja kuinka taipuisa, pala filmiä voi oikeasti olla.” (Hullfish & Fowler 2003, 4.)

Reilut kaksikymmentä vuotta sitten termiä colorist (koloristi) ei ollut. Elettiin aikaa milloin kuvaustilanteessa kuvattu materiaali oli kutakuinkin jo lopullinen materiaali. Ainoat mahdollisuudet kuvan väriensäätämiseen olivat primitiivisiä ja karkeita. (Hullfish & Fowler 2003, 1) Normaalisti suuressa tuotannossa, taitava koloristi, jolla on käytössään uusimmat ja kalleimmat laitteet, suorittaa värikorjauksen. Koloristi on monesti myös

yksi korkeinten palkattu ammattilainen jälkituotantovaiheessa. Nykypäivänä tätä huippuammattilaista nousee kuitenkin tuuraamaan yhä useammin tavallinen leikkaaja, koska softapohjaisten leikkausasemien kehitys on tuonut värikorjailulaitteet heidän ulottuvilleen sekä muokannut niitä käyttäjäystävällisemmäksi. Koloristin erikoisosaaminen on huomattavasti helposti lähestyttävämpää nykypäivänä kuin esim. mitä se oli kymmenen vuotta sitten juuri tämän laitekehityksen ansiosta. Koloristin saappaita ei kumminkaan voi maalata mustavalkoisiksi ihan helposti. Nämä ammattialaiset ovat kehittäneet ja hiooneet taitojaan läpi elämänsä ja he edelleen edustavat jälkituotannon erikoisosaamista kirkkain värein. (Hullfish & Fowler 2003.)

Värimääritys voi olla hyvin hienovaraista, jopa huomaamatonta, mutta nykypäivän alanammattilaiset erottavat värimäärityksen ja värimääritlemättömän kuvamateriaalin eron. Nykypäivän ohjaajat odottavat tai oikeastaan vaativat värimäärityksen tuomaa ilmaisullista mahdollisuutta. (Larkin 2009.) Katsojat eivät välttämättä huomaa eroa, mikä hyvin jaksotettu montaasi tai täydellisesti ajoitettu leikkaus voi tehdä projektissa, mutta kun puunaa kuvan värimäärityllä viimeisenpäälle pienintäkin yksityiskohtaa lukien, lopputulosta on vaikea olla ihailematta kenen tahansa. (Hullfish & Fowler 2003.)

2.5 Tukemassa kuvakerrontaa

Vaikka kuvaaja ja ohjaaja ovat suunnitelleet tarkkaan kuvan eli kaiken mitä kameran edessä tapahtuu ja valaisseet sen mahdollisimman hyvin, niin että kuvan tärkeimmät elementit nousevat esiin ja kiinnittävät katsojan huomion, niin silti voi olla, että jotain jäi puuttumaan. Ohjaaja voi haluta muuttaa kohtauksen tunnelmaa tai kuvaaja haluaa muuttaa hiukan kontrastia ja tämän voi tehdä värimäärityllä, niin että kaikki näyttää paremmalta ja viimeistellymmältä. Värimääritys laajentaa ja vahvistaa ohjaajan ja kuvaajan visioita. (Color 2007, 16.)

1970-luvulle asti mustavalkoelokuvia pidettiin esteettisesti hienompina, kuin värielokuvia. Takana oli ajatuksena, että mykkäelokuva oli puhtaampi kuin äänielokuva ja 1.33 on ainoa oikea kuvasuhde. Tämä teoria mustavalkokuvan ylivoimasta vaikutuksesta kehittyneen tietystä syystä, eikä niinkään ole suinkaan oletus. (Monaco 2000, 116) Ei se, ettei mustavalkofilmi olisi ollut hyvä väline elokuvantekijöille useita vuosia, päinvastoin, se kiinnittää monen elokuvan tekijän huomion vielä nykypäivänäkin. Martin Scorsese

(Raging Bull, 1980), Woody Allen (Manhattan, 1979; Zelig, 1983) ja Steven Spielberg (Schindler's List, 1993) Muutamia mainitakseni. (Monaco 2000, 117)

Pleasantville (1998) loi jännitteitä pelkällä yksinkertaisella esteettisellä perusteella, käyttämällä hyväksi elokuvassa mustavalkoista sekä värillistä kuvaa, sekoittaen niitä keskenään. (Monaco 2000 117) Mustavalkokuva antaa huomattavasti paljon vähemmän informaatiota, kuin värikuva ja tällä nimenomaan voi olla katsojaan positiivinen vaikutus. Katsojan huomio kiinnittyy värien puutteen vuoksi enemmän tarinaan, dialogiin ja elokuvan psykologiseen kokemukseen, kuin itse värispektaakkeliin. Tekijälle tämä mustavalkokuvan tuoma rajoitus esittää haasteen tuoda tarinaa esille paremmin komposition, tunnelman ja mise-en-scèneen kautta. (Monaco 2000, 117)

3 HISTORIAA JA TAUSTAA

3.1 Filmiä, kemiaa ja mekaniikkaa

Elokuvan alkuaikoina filmi saatiin liikkumaan kameran läpi kampea pyörittämällä. Myöhemmin synkronismoottori, yhdessä kameran mekanismin kanssa, auttoi filmiä kulkemaan kameran kuvaportin ohi 24 ruutua sekunnissa. Filmi valottui objektiivin läpi tulevan valon avulla ja kemian avulla tästä valotuksesta saatiin eläviä kuvia. (Töyri 1984, 9–17.) Perinteisesti filmikameralla kuvattu negatiivi kehitettiin laboratoriossa, minkä jälkeen filmi kuivatettiin kuivauskaapeissa. Kehiteliuosten tehtyä tehtävänsä filmi laitettiin filmikopiokoneeseen pyörimään. Kuvauspäivien päätteeksi tehtiin yleensä nopea kopio (engl. dailies tai rushes), jolloin ohjaaja ja tuottaja pystyivät katsomaan kohtauksia ja kuvaaja pystyi tarkistamaan filmin valotusta ja kontrastia, rajausta ja kuvan terävyyttä. (Kennel 2007, 24.) Leikkaamista varten negatiivista tehtiin ns. työkopio. Tällä työkopiolla elokuva leikattiin valmiiksi filminleikkauspöydässä.

Työkopio tehtiin usein yhden valon, one light -siirtona, tai sitten best light -siirtona, jolloin punaisen, vihreän ja sinisen valon määrää säädettiin erikseen negatiivia valotettaessa. Näin kuvaaja ja ohjaaja näkivät lähempänä lopputulosta olevaa kuvaa. Lopullinen värimääritys hiottiin sitten tarvittaessa vaikka kuva kovalta.

Värimäärittelijä katsoi kuvaajan kanssa ensiksi materiaalin ja teki muistiinpanot tarvittavista tiedoista. Näillä muistiinpanoilla ohjattiin optisen printterin valo ja tähän printteriin, johon kopio valmistui, laitettiin alkuperäinen negatiivi sekä raakafilmi. Näin syntyi värimääritelty answer print, ns. nollakopio eli lopullinen, viimeistelty kopio, parhaalla mahdollisella laadulla. Nollakopiosta sitten tehtiin interpositiivi- ja internegatiivikopiot, joista lopulliset elokuvateattereihin menevät esityskopiot työstettiin. Esityskopioiden valmistus nopeuteen ei vielä ole pystytty digitaalisessa muodossa. (Kennel 2007, 25-26.)

3.2 Tinting and toning

Elokuvan alkuvuosina värejä, lukuun ottamatta mustaa ja valkoista, ei juurikaan säädelty. 1900-luvulle tultaessa filmiruutuja väritettiin käsin käyttämällä hyväksi stensiilejä

(kaavaimella piirretty kuva). Elokuviin eri kohtauksia sävytettiin tarkoituksena luoda erilaisia tunnelmia. Vihreällä tai sini-vihreällä tavoiteltiin merellistä maisemaa, keltainen merkitsi päivää, sininen yötä ja punainen kuvasi esimerkiksi tulipaloa tai jos haluttiin korostaa vaikka toimintaa. (Tinting and toning 2008.) Technicolor Inc. yhtiö kehitti 1930-luvulla nimeään kantavan menetelmän, joka sai lehdet ennustamaan värin mullistavan elokuvan, aivan kuten äänielokuvan syntyminenkin oli tehnyt vähän aikaisemmin (Old color 2008). 1950-luvulla jo yli puolet amerikkalaisista elokuvista nähtiin värillisinä.

3.3 Telecine

Television tulon myötä kehitettiin menetelmä, telecine, jolla filmit pystyttiin siirtämään sähköiseen muotoon ja lähettämään televisiossa ja vähän myöhemmin nauhoitusjärjestelmien tultua myös tallentamaan kuvanauhoille. Telecine merkitsi myös sähköisen värikorjauksen alkua. Koska filmin sävyalue oli liian suuri, täytyi sen kontrastia ja värejä säätää televisiolähetystä varten. (Hullfish & Fowler 2003, 2.) Telecine tarkoittaa edelleenkin filmin siirtoa ja värimäärittelyä, vaikka puhuttaisiin tämän päivän huipputekniikasta ja käsitteistä: servereistä, verkkolevyistä, epälineaarisuudesta, reaaliaikaisuudesta, digitaalisista kopioista, 4K-resoluutioista. Näistä käytetään myös sanontaa virtuaalinen telecine. (Hullfish & Fowler 2003, 2.)

3.4 Digitaaliaikaa

Elektroniset filmiskannerit ja kuvaputki-filmitulostimet alkoivat 1980-luvun lopulla syrjäyttää optisen printterin ja parempia värimäärittelyyn tarkoitettuja laitteistoja tulla ammattikäyttöön. (Kennel 2007, 85.) Vuonna 1984 da Vinci Systems esitteli ensimmäisen tietokonepohjaisen värikorjaimen (Shaw 2008). Aluksi prosessi oli työläs, koska skannerit ja tulostimet olivat hitaita, kuvatiedostot kooltaan isoja ja tietokoneet eivät olleet siihen aikaan suorituskyvyltään tarpeeksi tehokkaita.

Jouduttiin odottamaan vielä melkein vuosikymmen, ennen kuin ensimmäisen Hollywood -elokuvan, joka ei ollut animaatio, koko jälkituotanto oli digitaalista. Elokuva oli Pleasantville – Onnellisten kaupunki (Pleasantville, USA 1998). Sen negatiivi siirrettiin digitaaliseen muotoon, missä se leikattiin, värimääriteltiin ja sitten tulostettiin takaisin

filmille. Samana vuonna syntyi käsite digitaalinen välikopio. Se tarkoitti filmin siirtoa, kuvan prosessointia, värimäärittelyä – koko jälkikäsitteilyä ja siitä syntyvää digitaalista masteria, josta esityskopiot tehtiin eli tulostettiin takaisin filmille. (Kennel 2007, 86.)

Coen veljesten elokuva *Voi veljet, missä lienet?* (*O Brother, Where Art Thou?*, USA 2000) laajensi digitaalisen välikopion rajoja. Elokuva oli kuvattu vihreän luonnon keskellä, mutta veljekset halusivat, että elokuva näyttäisi siltä, kuin se olisi kuvattu kuivassa ja pölyisessä auringon polttamassa ympäristössä ja se muistuttaisi vanhoja seepian värisiä valokuvia. Vihreä muutettiin keltaiseksi, mutta ihonväri ja muut tarinalle tärkeät värit haluttiin säilyttää luonnollisena. Tätä ei voitu saada aikaan kamerafiltereillä tai optisessa printterissä, joten filmin siirto digitaaliseen muotoon 2K-tiedostoiksi ja sen käsittely siinä muodossa oli välttämätöntä. (Kennel 2007, 86–87.)

Digitaalisessa elokuvatuotannossa puhutaan resoluutioista 2K ja 4K. Jälkimmäisen resoluutio on 4096 x 2160 pikseliä (leveyden suhde korkeuteen) ja se on lähellä perinteisen 35mm:n filmin resoluutiota. 2K:n resoluutio on 2048 x 1080 tai 1920 x 1080 pikseliä. (DCinema 2008).

Viimeisen kymmenen vuoden aikana on tapahtunut paljon. Filmitulostimet ovat nopeutuneet, digitaaliset projektorit ja värimäärittelylaitteet ja -ohjelmistot ovat parantuneet ja DI-valmiuksilla varustetut jälkituotantoyksiköt ovat yleistyneet. Yhdysvalloissa jo yli 90 prosenttia elokuvista käyvät läpi tämän DI-prosessin (Digital Intermediate 2009).

Elokvien digitaalinen esittäminen, Digital Cinema, on myös vauhdittanut tätä kehitystä. Ensimmäinen digitaalisella videoprojektorilla varustettu elokuvateatteri avattiin Suomessa joulukuussa 2006, kun Finnkino aloitti trendin uusitulla salillaan Helsingin Tennispalatsissa. (Afterdawn 2008.) Elokuvateattereiden digitaalinen vallankumous on jatkunut, sillä vuoden 2008 loppuun mennessä Suomessa oli 14 digitaalista elokuvasalia seitsemällä paikkakunnalla ja 12 kotimaista elokuvaa levitettiin elokuvateattereissa myös digitaalisessa muodossa (Ahokas 2008).

3.5 Lähtökohdat Suomessa

Tekniikka ja tuotanto-olosuhteet kehittyivät Suomessa 1910–1920-luvuilla nopeasti ja ensimmäinen elokuvastudio valmistui vuonna 1916. Elokuvateatterien määrä lisääntyi

ja Helsingissä oli vuonna 1917 jo 29 elokuvateatteria. Vuonna 1919 perustettiin Suomen Filmikuvaamo, jonka pohjalta syntyi vuonna 1921 Suomi-Filmi, suomalaisen elokuvan suurin ja pitkäikäisin tuotantoyhtiö.

Suomi-Filmi ja myöhemmin perustettu Suomen Filmitoimisto leimasivat tuotannollaan koko suomalaisen elokuvan klassista kautta 1950-luvun lopulle saakka. Sana ”suomi-filmi” on jäänyt kuvaamaan tiettyntyyppistä kotimaista elokuvaa, jonka tyypillisiä aineksia ovat maaseutu ja viaton rakkaustarina. Yleinen lajityyppi ”suomifilmissä” on ollut tukkilaiselokuva, kuten Valentin Vaalan Koskenlaskijan morsian (1937). (Nummelin 2009, 134-135.)

Myöhemmin 1940-luvulla ja varsinkin sodan jälkeen maailman synkeät tunnelmat näkyivät myös elokuvissa. Elokuvissa nähtiin useita kohtalokkaita melodraamoja, joissa käsiteltiin rikollisuutta, alkoholismia ja viattoman naisen lankeemusta. Lisäksi elokuvissa korostuivat mustavalkokuvauksen jyrkät sävyt. Tämänlaisia elokuvia olivat muun muassa Hannu Lemisen Synnin jäljet (1946) sekä monet Teuvo Tulion melodraamat. (Nummelin 2009, 138.)

Viisikymmentäluvun loppupuoli osoittautui kohtalokkaaksi myös suomalaiselle elokuvalle. Studiokausi laantui monesta syystä. Kuten muuallakin maailmassa, televisio vei katsojia elokuvilta. Lisäksi maahan tuotiin aiempaa enemmän ulkomaisia elokuvia, jolloin ihmiset saattoivat yhä useammin valita jonkin muun kuin suomalaisen elokuvan. Varsinkin maaseudulla elokuvateatterien määrä väheni. Viihde-elokuva Rovaniemen markkinoilla (1951) oli rillumarei-elokuva lajityypin ensimmäinen edustaja. (Nummelin 2009, 140.) Samalla elokuvateollisuus alkoi itse pystyttää raja-aitaa viihteen ja taiteen välille. Aiemmin raja ei ollut välttämättä kovin selvä, ja yhdessä ja samassa elokuvassa nähtiin sekä taiteellisia että viihteellisiä puolia. Arvostelijat tyrmäsivät uudet, viihteellisemmät elokuvat ja pitivät niitä törkynä. Tämä johti 1960-luvulla siihen, että viihteellistä elokuvaa ei Suomessa haluttu julkisesti tukea ja viihde-elokuvan tekijät, kuten Spede Pasanen, joutuivat tuottamaan elokuvansa yksityisesti. (Nummelin 2009, 141.)

Uusi aalto rantautui myös Suomeen 1960-luvulla. Kotimaisen uuden aallon tärkeimpinä ohjaajina on pidetty Risto Jarvaa ja Jaakko Pakkasvirtaa. Jarva teki 1970-luvun alussa muutaman poliittisen elokuvan (mm. Yhden miehen sota, 1973), mutta niiden huono menestys sai hänet tekemään komedioita. Näistä tunnetuin on Arto Paasilinnan romaaniin perustuva Jäniksen vuosi (1976), jonka ensi-illan aikoihin Jarva kuoli auto-

onnettomuudessa. Jarvan tuotannosta on jälkeenkäin löydetty vastaus siihen, miten taiteellisuus ja viihteellisyys voidaan yhdistää samaan elokuvaan. (Nummelin 2009, 141.)

Uuden aallon elokuvat eivät kuitenkaan kiinnostaneet katsojia. Valtio tuki elokuvien tekemistä, mutta tukea myönnettiin vain taiteellisesti korkeatasoisina pidetyille teoksille. Elokuvantekijät taas kritisoivat tukea liian vähäiseksi. 1980-luvun alussa tukijärjestelmää muutettiin ja elokuvan tekeminen lisääntyi jälleen. (Nummelin 2009, 142)

Vuosikymmenen aikana julkisuuteen tulikin monia tärkeitä elokuvantekijöitä, kuten Aki Kaurismäki, jonka Dostojevskin romaaniin perustuva esikoisohjaus *Rikos ja rangaistus* valmistui vuonna 1983. Kaurismäen varhaiset elokuvat olivat saaneet vaikutteita ranskalaisesta alkuperäisestä uudesta aallosta, Godardin ja Truffaut'n ensimmäisistä elokuvista. Kaurismäen elokuvien niukka ja koruton tyyli on saanut osan katsojista ja kriitikoista torjuvalle kannalle, mutta 1990-luvulla hän alkoi saada julkista tunnustusta ja enemmän katsojia. Vuonna 2002 Kaurismäki voitti elokuvallaan *Mies vailla menneisyyttä* parhaan ohjaajan palkinnon Cannesin filmijuhlilla. (Nummelin 2009, 143.)

Vuosituhanen lopussa suomalaista elokuva alettiin rahoittaa toisella tavalla. 1990-luvun alun lama oli kaatanut ainakin hetkellisesti monia elokuvayhtiöitä ja alan tulevaisuus nähtiin kaupallisten hankkeiden tukemisessa. Se kannatti, koska elokuvat alkoivat saada yhä enemmän katsojia. Ensimmäisenä suurmenestyksenä on pidetty Markku Pölösen tunnin mittaista, maaseutujen tanssilavoja kuvaavaa *Onnenmaata* (1993). Pölösen myöhemmätkin elokuvat ovat käyttäneet suomalaista menneisyydenkaipuuta hyväkseen, eritoten 1950-luvun tukinuitoista kertova *Kuningasjätkä* (1998). Timo Koivusalon ja Markku Pölösen elokuvien perusteella voikin sanoa, että suomalainen elokuva palasi 1930-1950-lukujen studiokauden asetelmiin ja teemoihin. Myös sotaelokuva teki paluun samoihin aikoihin.

Markus Selin on noussut esille monien vauhdikkaiden viihde-elokuvien tuottajana, mutta kriitikot ovat kohdelleet kaltoin hänen elokuviaan (mm. *Levottomat*, 2000, *Pahat Pojat* 2003.) Monet kriitikot ovat havainneet, että kaupallisuuden korostaminen on johtanut Suomessa tehtävien elokuvien pinnallisuuteen ja vähäiseen yhteiskunnallisuuteen. Menneisyyden taloudellisista kriiseistä huolimatta monet ovat kaivanneet takaisin aikaa, jolloin elokuvat olivat vaikeaselkoisempia. Aki Kaurismäen asennetta on pidetty esimerkiksi merkittävänä ja se on nähty mahdollisuutena tehdä omaehtoista elokuvaa ja silti lopulta nousta suureen arvostukseen. (Nummelin 2009, 144-145.)

4 ELÄMÄ KUIN ELOKUVAA

4.1 Mustavalkoisen värimäärittely

Lähtökohtaisesti tarkoituksena oli seurata dokumentissamme elokuvahistorian eriaikakausien mukaista värimaailmaa. 1940-luvulla kuvatut materiaalit olivat mustavalkoisia ja 60-luvun lopulla värikuvat alkoivat yleistyä. Tästä kehityksestä sain pohjan värimäärittelyratkaisuilleni.

Lähtökohtana 40- ja 50-lukuihin oli mustavalkoinen kuva. Kumminkin värimäärittelyvaiheessa heräsi ajatus näkyvämmästä värimaailman kehityksestä. Aloin kokeilemaan 50-luvun kuviin erilaisia vaihtoehtoja. Kokeilin lisätä mustavalkoiseen kuvaan hieman värejä, se ei toiminut. Siirryin käyttämään vain yhtä väriä. Kokeilin vihreää, sinistä, punaista, parhaaksi kandidaatiksi löytyi hieman ruskeaan taitettu keltainen, mutta loppujen lopuksi sen ilme tuntui olevan lähempänä 1850-lukua kuin 1950-lukua, joten jätin kuvan mustavalkoiseksi.

Jotain kehitystä kumminkin tarvittiin. Ensimmäisestä kohtauksesta, joka käsitteli sotaa, oli jo varhaisessa vaiheessa tiedossa, että se tulisi olemaan mustavalkoinen. Kuvaajana toivoin kuvauspäivällemme Kemijärvelle pilvistä päivää, sillä halusin kuvan ilmeen olevan mahdollisimman harmaa ja kontrastiton. Kuvausten aikaan paistoi kumminkin aurinko. Pyrimme käyttämään hyväksi ne vähäisetkin pilvet, jota taivaalla oli. Kumminkin rajallisen kuvausaikataulun takia jouduimme kuvamaan osittaisesti myös aurin gon paisteessa.



Kuva 1. Kuva ensimmäisestä kohtauksesta v. 1940.

Värimäärityksessä pyrin tasoittamaan 40-luvun kuvista ääripäitä mahdollisimman paljon. Mustat pyrin saamaan harmaaksi ja valkoisen huippuja pyrin tummentamaan. Talvinen maisema ja auringon paiste vaikeuttivat huomattavasti pääsyä tähän tavoitteeseen. Kuva 1:n taustasta huomaa kuinka kuva on palanut puhki. Tämä puhki palanut kohta materiaalissa on aina ongelmallista värimäärityksen kannalta, koska siinä ei ole sävyjä.

1940-luvun lopulle sijoittuvaan kohtaukseen halusin jotain vuosikymmenen alusta poikkeavaa. Eri aikataulullisista syistä en päässyt kyseistä kohtausta kuvaamaan, mutta apulaiskuvaajamme Mikko Tirkkonen hoiti kyseisen kohtauksen kuvausvastuun. Kävimme Tirkkosen kanssa kohtauksen läpi kuvakuvalta ja kerroin toiveeni valaisunkannalta jatkoa ajatellen. Kuvaukset onnistuivat hyvin, vaikkakin kuvauspaikka oli ollut todella ahdas ja tiettyjä kompromisseja oli jouduttu tekemään kuvien ja valojen suhteen.

Dokumentin alku kohtaukset olin pyrkinyt tekemään mahdollisimman harmaiksi ja kontrastiltaan tasaisiksi. Sodan jälkeisen kohtauksen raskaan tunnelman vuoksi päätin lähestyä kohtauksen värimaailmaa vastakkaisesta suunnasta. Laitoin kohtaukseen jyrkät kontrastit pimentämällä mustanpäättä ja nostamalla valkoisenpään sävyjä sekä arvoja.



Kuva 2. Sodan jälkeistä taistelua 1940-luvun lopulla. Kuvassa Elmeri.

Kuten kuvasta 2. huomaa Elmerin takana oleva tausta on täysin pimeä ja edessä oleva pöytä palaa lähes puhki. Tämä jyrkkä kontrasti tuki mielestäni hyvin kohtauksen tunnelmaa.

Tarkoituksena luoda mahdollisimman uskollista kuvaa eri aikakusia kunnioittaen oli haaste. Alkuperäinen tavoite oli mustavalkoisen lisäksi tehdä kuvaan filmiefekti, jossa kuva hieman räpsyisi ja siinä olisi naarmuja. Aikataulu ongelmien ja koulun värimäärittelylaitteiden korkean käyttöasteen vuoksi päätimme ainoastaan värimäärittellä materiaalin ja jättää efektit mahdollisimman vähäisiksi.

Idea tämän efektin takana oli saada videokuva näyttämään enemmän filmiltä. Joidenkin kuvaajien mielestä nykyisen videokuvan terävyys on yksi sen huonoimmista piirteistä. Mustavalkoisessa tai yhteen väriin sävytetyssä kuvassa tämä piirre korostuu. Jälkityöstä vaiheessa värimäärittelyn ohella säädin dokumentin kaikista kuvista tarkkuuden minimiin, joka auttoi tähän haettavaan efektiin hieman.

4.2 Mustavalkoinen kuva tukee, kertoo ja pelastaa

1960-luvulla tapahtuvassa kohtauksessa, jossa päähenkilömme Elma kertoo miehelleen Elmerille haluavansa perustaa elokuvateatterin, kuvakerronnalliset keinot olivat hyvin kohdallaan. Kuvauspaikka, näyttelijöiden vaatetus, rekvisiitta kaikki tukivat 1960-luvun visuaalista ilmettä. Kuva 3. Värimäärittelyn osalta oli helppo jatkaa tukemalla tätä kertontaa tekemällä kuvasta mustavalkoinen, joka myös vahvistaisi katsojille tapahtumien ajan kohtaa. Tavoitteena oli klassinen suomi-filmi efekti.



Kuva 3. Elma aikoo perustaa elokuvateatterin 1960-luvulla.

Säädin kuvaa tasoittamalla kontrasteja ja laskemalla ääripäitä kohti harmaata. Poikkeuksena aikaisemmista mustavalkoisista kohtauksista, päätin jättää kuvan hieman tarkemmaksi.

Värimääritys on monesti hyvinkin huomaamatonta. Sanotaan että elokuvan äänet ovat silloin onnistuneet, kun katsoja ei kiinnitä niihin huomiota, tätä voisi soveltaa myös värimäärityyn. Kun katsojalta vähennetään visuaalisia ärsykeitä, huomio kiinnittyy entistä enemmän olennaiseen, eli esimerkiksi näyttelijöiden dialogiin tai mikä ikinä siinä kohtauksessa sattuu olemaan se tärkein elementti.

Kokeilujen kautta tulin siihen tulokseen, että tämä kohtaus toimii parhaiten täysin neutraalina mustavalkoisena kuvana. Päätökseen vaikutti myös seuraava kohtaus.

Hautausmaakohtaus poikkesi edellä mainitusta lavasteiden ja rekvisiitan osalta lähes täysin. Kohtaus kuvattiin Tornion keskustassa sijaitsevan kirkon hautausmaalla. Kuvien taustoilla näkyy selvästi nykyaikaisia taloja ja muutenkin kuvan tunnelma poikkesi 1960-luvusta.



Kuva 4. Elma suree Elmerin kuolemaa. Vuosi 1965.

Kohtauksen surullisen tunnelman takia, ennakkosuunnittelu vaiheessa olimme mietinneet, että kohtauksessa tulotisiin käyttämään jotain dramaattista värikokeilua, mutta kaikkien eri värikokeilujen jälkeen parhaaksi vaihtoehdoksi osoittautui mustavalkoinen kuva, sillä se peitti taustassa näkyviä aikakaudelle sopimattomia rakennuksia parhaiten.

Värimääritys ei kuitenkaan yksistään tässä tilanteessa täysin pelastanut tilannetta, vaan päädyimme tekemään kuvaan varjoefektin laittamalla useita kuvia päällekkäin. Kuva 4. Tämä efekti toi kuvaan elementin, joka vei katsojan huomion pois paikallaan pysyvistä taustasta ja joka ohjaisi huomion lähes kummitus maisesti liikkuvaan Elmaan.

Värimäärittelyllä voi poistaa kuvasta elementtejä, jotka koetaan vievän katsojan huomiota epäolennaiseen asiaan. Kuvassa kohteen tulisi olla kirkkain helposti esiin nouseva elementti, mutta aina näin ei ole. Kuvassa voi olla esimerkiksi häiritsevän kirkkaita värejä tai valaistuksellisia elementtejä, jotka varastavat huomiota katsojalta. Värimäärittelyllä näihin voidaan puuttua esimerkiksi laskemalla häiritsevän värin tasoa tai laskemalla valoisuutta kohteen ympäriltä.

4.3 Merkitys muuttuu sisällön mukaan

Nämä kaksi seuraavaa kohtausta halusin ottaa mukaan opinnäytetyöhöni, koska halusin tuoda esille kerrottavan tarinan vaikutuksen värimääriteltyyn materiaaliin. Nämä kaksi kohtausta on värimääritelty käyttäen lähes samoja arvoja ja säätöjä.

Lähtökohtaisesti pyrin pitämään kohtaukset haaleina ja hyvin neutraaleina. Katsojalle halusin viestittää aikakauden olevan ensimmäisten värikuvien aikaa. Lähdin säätämään kuvaa ottamalla siitä ensin värit kokonaan pois, jolloin sain mustan tasot haluamalleni tasolle, joka oli hieman harmaaseen päin. Sen jälkeen, kun olin saanut kuvasta sopivan hailakan, lähdin nostamaan kuvaan väriä vähitellen kunnes olin saavuttanut halutun lopputuloksen. Kuva 5.



Kuva 5. Elokuvateatterin avajaiset vuonna 1968.

Elokuvateatterin avajais-kohtaukseen tämä värimäärittely toi mielestäni arvokkuutta ja se sai sen vaikuttamaan tärkeältä. Kuvan koruttomuus ja yksinkertaisuus sopivat kohtaukseen hyvin enkä halunnut pilata tätä värimäärittelylläni. Niukat värit ja hailakka kont-

rasti korostivat näitä kuvan piirteitä ja antoi niille lisää huomiota, joka puolestaan tuki tarinaa ja tunnelmaa itse kohtauksessa.

Arpelan haastattelussa lähes identtisesti värimääritellyn materiaalin tuoma efekti tarinaan oli päinvastainen. Kyseisessä kohtauksessa tämä haaleus ja hailakkuus korostivat koomisuutta ja tilanteen hullunkurisuutta.



Kuva 6. Elma paikallistelevisiossa vuonna 1975.

Nykypäivänä katsoessamme kuvamateriaalia 70-luvulta monen kasvoille nousee pieni virne. Tarkoituksenamme oli saada aikaan tämä efekti. Halusimme katsojan kokevan pientä myötähäpeää ja naurahtavan tilanteen koomisuutta.

Värimärittely korosti kaikkia tavoittelemiamme 70-luvun piirteitä kohtauksessa ja tuki omalla tavallaan hyvin kohtauksen tunnelmaa ja tarinaa.

4.4 Punainen 70-luku.

Kun katsomme kuvamateriaalia, joka on värimääritelty tiettyyn sävyyn tai tietyllä tavalla, voimme yhdistää sen johonkin aikakauteen. Mustavalkoinen yhdistetään 1950-lukuun ja sitä aikaisempaan, mutta tarkkoja vuosia ja värejä on vaikea määrittellä. Mielestäni katsojan omat kokemukset ja muistot vaikuttavat kuinka eri värejä tulkitaan kuvakerronnallisena osana.

Kohtaukseen, jossa Elma kirjoittaa puhettaan 70-luvun puolivälissä värimäärittelyratkaisu tuli mieleeni sitä sen kummemmin miettimättä. Kohtaus kuvattiin studiossa mustia kankaita vasten ja kuvan ainoat muut elementit olivat pöytä ja kirjoituskone. Tarvitsin jotain räväkämpää ratkaisua tukemaan tarinaa, kuin aikaisemmissa 70-luvun kohtauksissa. Mieleeni tuli vanhempieni ottamat kuvat 70-luvulta jotka olivat hyvin vahvasti punaisen sävyisiä. Tunnelmaltaan kohtaus oli tiivis ja voimakas, joten määrittelyratkaisuni vahvisti tätä tunnelmaa. Kuva 7.



Kuva 7. Elma kirjoittaa puhettaan 1970-luvun puolivälissä.

4.5 Ettei jatkuvuus kärsisi

Värimäärittelylläkään ei kumminkaan mahdottomia pysty tekemään, sen huomasin kun yritin yhdistää meidän kuvaamaa kuvaa Yleltä ostettuun kuvaan. Suurin virhe tapahtui ennakkosuunnittelussa.

Kohtaus oli suunniteltu, että käyttäisimme meidän kuvaamaa kuvaa Elman puheesta ja rinnastaisimme siihen ostetun kuvan Kekkosen puheesta, jotka muodostaisivat kokonaisen yhtenäisen kohtauksen. Tätä varten kuvien tulisi olla luonteeltaan samanlaisia, että katsoja pystyisi yhdistämään ne samaan aikakauteen. Saimme Kekkosen puheen, vasta kun olimme jo kuvanneet Elman puheen ja huomasimme kuvien poikkeavan toisistaan huomattavasti.



Kuva 8. Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen. 1970-luvun loppua.

Kekkosen kuvan valonluonne oli kova, sekä kontrasti oli terävä, kun Elman puheen valonluonne oli todella pehmeä ja kuvan kontrasti oli vähäistä. Alun perin halusimme pitää Kekkosen kuvan koskemattomana värimäärittelynosalta, mutta Elman puheen valonluonnetta oli mahdotonta muuttaa värimäärittelyllä niin, että jatkuvuus olisi saatu säilytettyä. Kekkosen kuvaa täytyi siis pehmentää värien ja kontrastin puolesta muistuttamaan lähemmin Elman kuvan luonnetta.



Kuva 9. Elman puhe 1970-luvun lopulla.

Valonluonteen takia kuvat jäivät kuitenkin kauas toisistaan. Loppujenlopuksi päädyimme irrottaa kuvat toisistaan laittamalla niiden väliin kuvaa kertojasta ja näin vähentäen katsojan mahdollisuutta verrata niitä suoraan keskenään. Tämä kuitenkin vähensi Kek-

kosen kuvan voimakkuutta, mutta katsoimme sen olevan pienempi haitta koko kohtaus-
ta ajatellen.

Elman vetäytyessä julkisuudesta osoittautui myös hankalaksi kohtaukseksi jatkuvuuden
kannalta toisen ostetun kuvan takia. 70-luvulta vielä 80-luvulle mentäessä päätin pitää
kiinni punaisesta elementistäni värimäärityksessä. Kekkosen kuva oli sävyiltään punai-
nen, kuten Elman puhe kuva, näin loogista oli pitää kiinni tästä jatkuvuus elementistä.

Ohjaajamme halusi käyttää myös toisen ostetun kuvan, jossa reporterit jahtaavat autoa.
Kuva oli kumminkin hyvin voimakkaasti sinisen sävyinen ja oli suorastaan mahdotonta
alkaa kääntämään sitä punaisen suuntaan. Ratkaisu piti löytää jostain muualta. Päätim-
me leikkaajan kanssa käyttää kohtauksessa kuvitus kuvaa, joka oli sävyiltään hieman
molempia. Kuva 10.



Kuva 10. Maisemakuvaa Torniojoelta.

Parilla maisemakuvalla ja ristikuvalla saimme ylimenon toimimaan ja pääsimme jatka-
maan tarinaa 80-luvulle, ettei minun tulisi luopua punaisesta elementistä. Kuva 11.



Kuva 11. Reporterit jahtaamassa autoa.

4.6 Värimäärittelyn tarkoitus

Fiktiivisen dokumentin *Elämä kuin elokuva* värimäärittelyn tarkoituksena oli vahvistaa visuaalisesti luomiamme aikakausia. Tarkoituksena oli tukea tarinaa ja pyrkiä korostamaan kohtauksien tunnelmia.

Värimäärittelyvaiheen alkaessa kokonaiskuva oli vielä hieman hatara, mutta erinäisten kokeilujen myötä ilme alkoi hahmottua. En halunnut revitellä, pikemminkin halusin värimäärittelystä tulevan huomaamaton elementti katsojalle kuvakerronnan joukkoon. Halusin myös säilyttää tiettyä uskollisuutta ajan kuvalle pitämällä ratkaisuni tiettyjen rajojen sisällä. Käytin tähän mittarina omaa ammatillista osaamista, omia kokemuksia ja kollegojen mielipiteitä. Pyrkimyksenä oli saada värimäärittely ratkaisut onnistumaan niin, että katsoja osaisi yhdistää kuvan tiettyyn aikakauteen ensisilmäyksellä.

Viimeisen kohtauksen 80-luvun kuvat olivat jo hieman korostetuissa väreissä, kummin-kin kontrastin kanssa täytyi sen verran pelata, ettei kuva näyttäisi liian nykypäiväiseltä. Kuva 12.



Kuva 12. Elman viimeinen haastattelu vuodelta 1986.

Mustan tasoja täytyi laittaa kasaan ja valkoisen tasoja nostin reilusti, kuva alkoi kohista ja näin sain aikaan hieman vanhemman kuvan efektin aikaiseksi. Kohtauksessa oikealta tuleva kova valo toimi hyvin Elmaa vanhentavana elementtinä, joten päätin korostaa sitä nostamalla valkoisen huippuja. Punainen sävy näkyy edelleen tässäkin kuvassa.

Viimeinen hyvästely kuva Elmasta kuvattiin talon parvekkeella. Ulkona kuvatuissa kuvissa oli useimmin ongelmia saada värit ja tunnelmat kohdilleen kuin sisällä kuvatuissa kohtauksissa. Mustavalkoiset ulkokuvat eivät tuottaneet niinkään ongelmia, mutta heti kun mukaan otettiin väri, kuvaa joutui hiomaan huomattavasti enemmän. Ulkona oleva valonluonne vähensi sävyjä kuvasta, johon värimäärityllä on helppo tarttua. Kuva 13.



Kuva 13. Elma ja Amanda parvekkeella.

Määrityksen kanssa sai olla todella tarkkana, kun yritin saada kuvaan punaista elementtiä, kuva muuttui todella helposti kauttaaltaan punaisen sävyiseksi. Ulkona kuvattun kuvan rajat olivat huomattavasti marginaalisemmat ja säätöjen kanssa piti olla todella hienovarainen, ettei kuva mennyt pilalle.

5 YHTEENVETO JA POHDINTA

Tulevaisuudessa laitteiden vaikutus värimäärittelyyn jää toissijaiseksi ja suurin painoarvo annetaan hyvillä taitaville värimäärittelijöille, jotka työskentelevät halvemmilla laitteilla. Nykypäivän satojentuhansien eurojen ammattilaislaitteet tulevat jatkossa yleistymään ja halpenemaan kaikkien saataville, vain muutamiin tuhansiin euroihin. Ammattilaislaitteiden ja kuluttajalaitteiden välinen tekninen ero pienenee ja kuluttajalaitteista tulee uusi normi. (Larkin, 2009.)

Toki aina tulee olemaan se pakollinen ero amatööri- ja ammattivärimäärittelijöiden välillä. Kehitys tulee menemään eteenpäin molempien osalta. Toki värimäärittelyn ollessa vielä nuori ammatin ala amatöörien ja ammattilaisten välinen ammatillinen ja teknillinen ero tulee jatkamaan kapenemistaan entistä enemmän.

Halpojen laitteiden markkinoille tulo lisää myös amatöörejä tällä ammattilaisten kentällä. Monien harrastajien ohjelmat, joita ammattilaiset eivät vielä tunnista omakseen, nousevat jokaisen tietoisuuteen. Tässä suuressa amatöörien joukossa ovat tulevaisuuden seuraavat ammattilaiset, jotka pystyvät tekemään värimäärittelytyötä nopeammin ja tehokkaammin kuin monet tämän päivän ammattilaiset. Ammattimaisuuden raja ei silti tule laskemaan, päinvastoin tulevaisuuden ohjaajat tulevat varmasti vaatimaan enemmän näiltä uusilta värimäärittelijöiltä, koska he tietävät heidän mahdollisuutensa, uusia tyylejä etsiessään. (Larkin, 2009.)

Värimäärittely on kehittynyt huimasti viimeisen kymmenen vuoden aikana. En usko, että enää edes löytyy sellaista leikkausohjelmaa, jossa ei olisi jonkinlaista värimäärittelyn työkalua. Värikorjailu on aina ollut osa elokuvantekoa jossain mittakaavassa. Sillä on pyritty pitämään yllä jatkuvuutta sekä korjattu kuvaajan, valaisijan tai filmisiirron vuoksi tapahtuneita virheitä.

Värimäärittelylaitteiden kehittyminen ja käytettävyys ovat parantuneet vuosi vuodelta. Jokaisen leikkausohjelman jokaisessa päivitysversiossa on aina jotain uutta värimäärittelijöille. Joka päivituksen myötä värimäärittelyn käyttö lisääntyy ja sitä aletaan käyttää mitä monimuotoisimmin. Kaupalliset vaatimukset ovat lisänneet runsaasti värimäärittelyn tarvetta myös Suomessa. Esimerkiksi Helsingissä sijaitseva Generator Post on todella arvostettu värimäärittely yritys ympäri Eurooppaa.

Värikorjaus ja värimäärittely termeinä ovat hieman epämääräisiä. Tämä ilmeisesti johtuu vain käännosongelmasta ja siitä että kyseessä on kumminkin suhteellisen uusi ammatin alalaji. Värikorjausta yleisesti pidettiin tiettyinä osana värimäärittelyä, mutta joissain lähteissä nämä kaksi termiä kumminkin haluttiin erottaa toisistaan hyvinkin voimakkaasti. Koloristi on suomessa käytössä oleva ammattinimike, josta pyritään tekemään normia. Termi on suora käänнос englanninkielen ammattinimikkeestä colorist.

Värimäärittelyä käytetään kuvakerronnallisena keinona elokuvissa, mainoksissa tv-sarjoissa oikeastaan kaikissa kuvallisissa medioissa. Ensimmäisistä valokuvien kehityksestä lähtien kuvaa on pyritty manipuloimaan niin, että siitä saataisiin jotain hienompaa, monimuotoisempaa tai mahtipontisempaa irti. Värimäärittely on vain jatko-osa tälle kuva-manipulaatiolle. Värimäärittelystä on tullut jo omanlaisensa taiteenlaji. Pienen pienien värisävyjen ja eriväristen elementtien säätö onnistuu ammattivärimäärittelijältä helposti. Pienten säätöjen avulla hän voi jopa korostaa näyttelijän tunteita pienillä värisävyntuutoksilla tai korostaa yleiskuvassa näkyvää kuvakerronnallisesti tärkeää elementtiä, näin ollen siis osa kuvakerrontaa.

Tulevaisuudessa värimäärittelijät ovat yhtä yleisiä, kuin leikkaaja tai vaikka kuvaaja. Värimäärittelijän käyttöarvoa ei enää kyseenalaisteta tai vähätellä. Värimäärittelijä nostaa tulevaisuudessa oman ammattiarvonsa siihen, missä nykyään ovat kaikki muut elokuva-ammattinimikkeet. Se tulee olemaan tärkeä osa kalustoa, ellei se sitä jo ole.

Elämä kuin elokuvaa värimäärittelyprosessin tarkoituksena oli tukea eriaikakausien visuaalista ilmettä ja korostaa kohtauksien tunnelmaa ja sävyä. Mielestäni tämä tehtävä toteutui ja dokumentin aikakaudet erottuivat katsojille. Aikakaudet olivat tunnistettavissa ja värimäärittely toimi kuvakerronnallisena elementtinä koko dokumentin läpi. Kun kyseessä oli fiktiivinen dokumentti, niin se olisi antanut värimäärittelijälle mahdollisuuden myös hyvin kokeellisiin ratkaisuihin, mutta lähtökohtaiset tavoitteet ja omat mieltykseni ja näkemykseni saivat minut päättämään kyseisiin ratkaisuihin, joita mielestäni pidin onnistuneina. Värimäärittely toimi vahvistavana elementtinä niin tunnelman luonnissa kuin tarinankerronnassa. Kohtauksiin tekemät värimäärittelyratkaisut tukivat tilanteen tunnelmaa ja roolihenkilöiden olemusta. Kaiken kaikkiaan koen värimäärittelyn olleen tärkeässä kuvakerronnallisessa roolissa kyseisen projektin onnistuneessa lopputuloksessa.

LÄHDELUETTELO

AINEISTOLÄHTEET

Elämä kuin elokuvaa 2008. Fiktiivinen dokumenttielokuva. Ohjaus: Tuomas Moilanen. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu.

Harjajärvi, Teemu 2008. Elämä kuin elokuvaa dokumenttielokuvaan liittyvät muistiinpanot sekä ohjaajan kanssa vaihdetut tuotantoa koskevat sähköpostit.

TEORIALÄHTEET

Afterdawn 2008. Suomessa jo 13 täysin digitaalista elokuvasalia. Luettu ja tallennettu 24.11.2009.

Ahokas, Harri 2008. Elokuvan digitaalinen ketju kuvauksista valkokankaalle. Suomen elokuvasäätiön seminaarikutsu.

The Bioscope. Colourful stories no. 12 – Tinting and toning, 2008. Luettu ja tallennettu 13.11.2009.

<http://bioscopic.wordpress.com/2008/07/05/colourful-stories-no-12-tinting-and-toning/>

BroadcastEngineering 2004. Digital Intermediate. Luettu ja tallennettu 13.11.2009.

http://broadcastengineering.com/news/broadcasting_dvs_ascent_media_3/

Color, user manual.PDF 2007. Apple.Inc. Luettu ja tallennettu 3.12.2009.

DCinemaToday. 2006. Sony demonstrates world's first commercially available 4K resolution projector for a new era of digital cinema. Luettu ja tallennettu 13.11.2009.

<http://www.dcinematoday.com/dc/pr.aspx?newsID=396>

Hullfish, Steve 2008. The Art and Technique of Digital Color Correction, Elsevie Inc. UK.

Hullfish Steve & Fowler, Jaime 2003. Color Correction for Digital Video. CMP Books USA.

Kennel, Glenn 2007. Color and mastering for digital cinema. Burlington, MA: Focal Press.

Larkin, Shawn 2009. The future of colorists/color correction. Luettu ja tallennettu 14.11.2009.

<http://forums.creativecow.net/thread/223/12121>

Monaco, James 2000. How to read a film. Oxford University Press Inc, USA.

Nummelin, Juri 2009. Elokuvan lyhyt historia. BTJ Kustannus Suomi.

Old Color. 2008. Widescreenmuseum.com. What? Color in the Movies Again? Luettu ja tallennettu 13.11.2009.

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/fortune-page01.htm>

Shaw, Kevin Finalcolor.com 2008. Color Correction, Enhancement and Creativity: Advancing the Craft. Luettu ja tallennettu 14.11.2009.

<http://www.finalcolor.com/acrobat/SoftwareCC.pdf>

Final Color 2008. A brief history for colorists. Luettu ja tallennettu 14.11.2009.

<http://www.finalcolor.com/history4colorists.htm>

Töyri, Esko 1983. Vanhat Kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930–1950. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Vilka, Hanna & Airaksinen, Tiina 2003. Toiminnallinen Opinnäytetyö. Tammi, Suomi.

MUUT LÄHTEET

Pleasantville – Onnellisten kaupunki (Pleasantville). 1998. Ohjaus: Gary Ross. USA. New Line Cinema. 124min

Voi veljet, missä lienet? (O Brother, Where Art Thou?). 2000. Ohjaus: Joel Coen. USA. Touchtone Pictures, Universal pictures. 106min.