

Jenni Suitiala

# Terävyysalueen käyttö elokuvassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Medianomi (AMK)  
Elokuva ja televisio  
Opinnäytetyö  
23.5.2011

Tekijä(t) Otsikko	Jenni Suitiala Terävyysalueen käyttö elokuvassa
Sivumäärä Aika	27 sivua 23.5.2011
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Kuvaus
Ohjaaja(t)	Kuvauksen tuntiopettaja Maiju Leppänen Lehtori Antti Pönni
<p>Opinnäytetyöni kirjallinen osio käsittelee terävyysaluetta sekä tekniseltä, käytännölliseltä että kerronnalliselta kannalta. Tarkastelen millä keinoin terävyysalueeseen pystyy vaikuttamaan ja mitä teknisiä ratkaisuja on kehitetty sen kontrolloimiseen. Halusin tutkia mihin kaikkeen muuhunkin terävyysaluetta voi käyttää kuin luomaan kaunista kuvaa ja visuaalisia efektejä, johon olin aikaisemmin tottunut. Kapealla ja laajalla terävyysalueella pystyy kertomaan tarinasta ja sen henkilöistä sekä tunnelmasta erilaisia asioita ja halusin perehtyä tarkemmin näihin tehokeinoihin.</p> <p>Tutkin myös sitä, miten elokuvan historiassa erilaisten terävyysalueiden suosiminen on vaihdellut sekä trendien että myös tekniikan kehityksen myötä. Erilaiset keksinnöt ovat vuorotellen pakottaneet tietynlaiseen kuvaukseen tai antaneet mahdollisuuden kokeilla ja leikitellä terävyysalueella, itselläni taas on enemmän kokemusta nykyajan käytännöistä.</p> <p>Lopuksi käyn läpi opinnäytteen teososaa lyhytelokuva Hypnosta ja sitä, miten siinä käytettiin hyödyksi nimenomaan kapeaa terävyysaluetta. Lähtökohta kapean terävyysalueen käytölle oli nimenomaan visuaalinen, mutta prosessissa sille löytyi myös muita käyttötarkeitä ja se näin ollen tukee elokuvan tarinaa.</p>	
Avainsanat	Kuvaus, terävyysalue, syväterävyys

Author(s) Title	Jenni Suitiala The Use of Depth of Field in Film
Number of Pages Date	27 pages 23 May 2011
Degree	Bachelor of Art
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography
Instructor(s)	Maiju Leppänen, Lecturer/Cinematography Antti Pönni, Senior Lecturer
<p>In my Bachelor's thesis <i>Terävyysalueen käyttö elokuvassa (The Use of Depth of Field in Film)</i> I review the subject in terms of technical, practical and narrative aspects. I examine by what means one can affect depth of field and what kind of technical solutions have been developed to control it. I wanted to look at what else depth of field can be used for other than just to create beautiful images and visual effects of which I was accustomed to. Shallow and deep focus can also help tell the story, introduce the characters and create a mood in different ways and I wanted to take a closer look at how these devices are being used.</p> <p>I also researched how in the history of cinema the popularity of different kinds of depth of field has varied as a result of the impact of not just trends but also the development of technology. Various inventions have in their turn forced the filmmakers to do certain kinds of cinematography or given them an opportunity to experiment and have a play with the depth of field whereas I am more familiar with contemporary practices.</p> <p>Finally, I examine the practical part of the Bachelor's thesis, short film <i>Hypnos</i>, and in particular how shallow focus was used in it. Originally, the use of shallow focus was intended to be just a visual feature but throughout the process it turned out to be a useful tool that contributed to the storytelling.</p>	
Keywords	Cinematography, depth of field, deep focus, shallow focus

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Määritelmä	2
2.1	Kapea ja laaja terävyysalue	2
2.2	Mitkä asiat vaikuttavat terävyysalueeseen	4
2.3	Videon ja filmin vertailua	6
2.3.1	Adapterit ja diopterit	7
3	Historiaa	8
4	Terävyysalueen käyttö kerronnan keinona	9
4.1	Kapea terävyysalue	9
4.2	Laaja terävyysalue	14
4.2.1	Mise-en-scene	16
4.2.2	Citizen Kane	16
5	Omat kokemukseni terävyysalueen käytöstä	18
6	Yhteenveto	22
	Lähteet	24

## 1 Johdanto

Haluan kirjallisessa lopputyössäni tutkia terävyyssaluetta ja sen käyttämistä sekä visuaalisena että draamallisena keinona. Käyn läpi oman opinnäytetyöni teososaa sekä esimerkkielokuvia ja pyrin hahmottamaan mihin kaikkeen terävyyssalueen vaihteluita pystyy käyttämään. Terävyyssalue ei ole pelkkä tekninen, optiikan lakeihin perustuva kuvan osa-alue, vaan tärkeä kerronnallinen elementti, joka usein jää hyvin vähälle huomiolle. Usein terävyyssaluetta, varsinkaan aloittelevan elokuvantekijän ollessa kyseessä, ei edes välttämättä mielletä kerronnalliseksi vaan visuaaliseksi seikaksi.

Haluan myös tutkia, millä keinoin terävyyssalueeseen pystyy vaikuttamaan. Terävyyssalue vaihtelee luonnollisesti optiikan lakien mukaan ja siihen pystyy vaikuttamaan tekniikan eri keinoin jotta saa aikaiseksi haluamansa efektin. Käyn läpi erilaisten kameroiden, teknisten apuvälineiden ja kuvaolosuhteiden eroja terävyyssalueeseen.

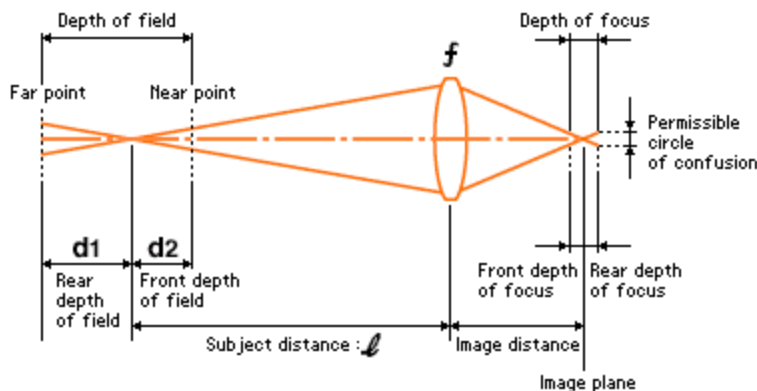
Käyn opinnäytetyössäni aihetta läpi oman kokemukseni, kirjallisten lähteiden sekä elokuvaohjaaja Mark Hermanin haastattelun avulla. Elokvista tutkin *Citizen Kanea*, joka oli aikoinaan pioneeri syväterävän kuvan käytössä sekä Hermanin *Brassed Off*-elokuva, joka on tyypillinen esimerkki siitä, miten nykyaikana käytetään eri terävyyssalueita hyväksi. Tietynlaisen terävyyssalueen suosiminen on muuttunut paitsi eri tyyliuuntausten mukaan mutta myös tekniikan kehityksen myötä.

Joissain elokuvissa ei ole sen suurempaa merkitystä, millainen terävyyssalue kuvassa on, mutta toiset pyrkivät nimenomaan sillä vaikuttamaan siihen, miten katsoja näkee elokuvan ja kokee tarinan. Kapea terävyyssalue antaa kuvalle aivan toisenlaisia merkityksiä kuin koko syvyydessään terävänä näyttävä kuva. Katsoja voidaan,

muiden elokuvan keinojen ohella, myös terävyydsaluetta manipuloimalla joko vetää mukaan tarinaan tai vieraannuttaa siitä.

## 2 Määritelmä

Terävyydsalueella (*depth of field*) tarkoitetaan aluetta, joka näyttäytyy kuvan syvyydsulottuvuudessa terävänä. Kamera-assistentti, kameraoperoija tai kuvaaja tarkentaa kuvan kameran linssissä olevan tarkennusrenkaan avulla tiettyyn pisteeseen, esimerkiksi kohtauksen päähenkilöön. Todellisuudessa ainoastaan ne asiat, mitkä ovat täsmälleen samalla etäisyydellä kamerasta tämän pisteen kanssa ovat terävänä (Monaco 2009, s.97), mutta käytännössä tietty alue kohteen ympärillä, edessä ja takana näyttää myös tarkalta ihmissilmälle. Terävyydsalueen syvyyttä voidaan mitata erilaisilla kaavoilla, mutta tyypillisesti tarkennettaessa johonkin kohteeseen 1/3 alueesta kohteen edessä (*front depth of field*) ja 2/3 kohteen takana (*rear depth of field*) näkyy myös terävänä (kuvio 1)



Kuvio 1. Terävyydsalue (depth of field)

### 2.1 Kapea ja laaja terävyydsalue

Kun puhutaan kapeasta terävyydsalueesta, tarkoitetaan kuvaa, jossa esimerkiksi etuala näyttäytyy terävänä kun taas tausta on epäterävänä tai päinvastoin. Ei ole tarkkaa määritelmää missä kapea terävyydsalue muuttuu syväteräväksi kuvaksi, mutta periaatteessa jos kuvassa on elementtejä epätarkkoina, silloin puhutaan kapeasta terävyydsalueesta.

Kapea terävyyalue antaa elokuvantekijälle paremman kontrollin kuva-alaan (Monaco 2009, 223). Epämieluisat tai -esteettiset asiat voidaan jättää epäteräviksi, samoin asiat, joilla ei ole tarinallista merkitystä mutta joihin katsojan katse saattaisi harhautua jos ne olisivat tarkkoja. Toiminnan jatkuvuus ei myöskään ole yhtä suuri ongelma (Katz 1991, 237), sillä teelinsseillä kuvakulma on voi olla hyvinkin kapea ja taustan ollessa epätarkkana huomio ei kiinnity koreografian ja liikkeen jatkuvuuteen samalla lailla kuin laajemmassa otoksessa.

Laajalla terävyyalueella taas tarkoitetaan tilannetta, jolloin mahdollisimman iso osa kuva-alasta näyttäytyy terävänä, aina kameran edestä jopa äärettömyyteen asti. Tästä käytetään myös nimitystä syväterävyys. Laaja terävyyalue vaatii sommittelulta ja koreografialta enemmän, mutta antaa elokuvantekijälle paremman mahdollisuuden rakentaa kuva ja kohtausta pala palalta. Kuvan pitäminen tarkkana, erityisesti liikkeen mukana, on sitä helpompaa mitä laajempi terävyyalue kuvassa on.

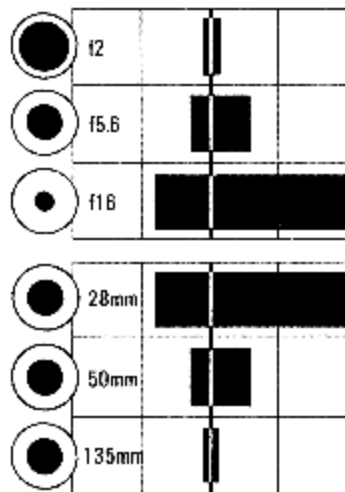
Kuvattaessa erityisesti kapeammalla terävyyalueella tarvitaan usein myös tarkennuksen korjaamista tai vaihtamista eli skarppaamista oton aikana (esimerkiksi liikkuvan kohteen mukana), ellei kuvassa ole niin laaja terävyyalue, että se ulottuu lähes koko kuva-alalle. Pienemmissä kuvausryhmissä kameraoperoiija tai kuvaaja huolehtii tarkennuksesta, isommissa kamera-assistentti. Tarkennusta voidaan vaihtaa kahdella eri tavalla; seuraamalla tarkennuksella esimerkiksi liikkuvaa henkilöä (englanniksi *follow focus*) tai vaihtamalla tarkennus kohteesta toiseen (*rack focus*) (Monaco 2009, 98-99). Tarkennuksen vaihto kohteesta toiseen on ennemminkin tehokeino, visuaalinen tai tarinankerronnallinen. Sillä voidaan myös luoda jännitettä eri hahmojen välille. Liikkuvan kohteen seuraaminen taas hyvin tärkeää jatkuvuuden kannalta.

Laaja ja kapea terävyyalue asettavat omat vaatimuksensa myös valaisulle. Esimerkiksi ylivalottunut ikkuna, joka on epäterävänä, ei ole lainkaan yhtä häiritsevä elementti kuin jos se olisi tarkkana. Taustassa olevat valopisteet saavat aikaan mielenkiintoisia efektejä, kun tarkennus on kuvan etualassa; olen jopa asettanut lampuja kuva-alaan esimerkiksi yöllisissä kaupunkikohtauksissa, sillä ne eivät erotu muista kaupungin valoista ja katsoja olettaa niiden olevan katulamppuja. Olen huomannut kuvatessani

että syväterävässä kuvassa valaisua ja eri alueiden välisiä kontrasteja joutuu pohtimaan tarkemmin, sillä valaisun "virheitä" ei saa samalla lailla piiloon kuin kapeaa terävyysaluetta käytettäessä.

## 2.2 Mitkä asiat vaikuttavat syväterävyyteen?

Syväterävyyteen vaikuttavat pääasiassa kolme asiaa; objektiivin polttoväli, käytetyn aukon suuruus ja kameran etäisyys tarkennettavasta kohteesta (Korvenoja 2004, 95). Laajakulmaobjektiivilla ja pienellä aukolla kuvatessa saavutetaan laaja syväterävyys; kaikki kuvassa etualalta äärettömyyteen on tarkkaa. Teleobjektiivilla ja suurella aukolla taas kutistetaan terävyyden alue jopa muutamaan millimetriin. Jos etualalla oleva kohde on hyvin kaukana, isompi alue kuvasta vaikuttaa olevan tarkkana; kohteen ollessa lähellä isompi osa kuva-alasta jää epäteräväksi.



Kuvio 2. Kameran aukon ja linssin polttovälin vaikutus terävyysalueen laajuuteen

Haluttaessa saavuttaa laaja terävyysalue, etenkin teleobjektiveilla, tarvitaan suuri määrä valoa jotta kameran aukko voidaan säätää hyvin pieneksi. Jos taas halutaan kapea terävyysalue, voidaan joko kuvata vähemmässä valossa tai käyttää erityistä ND (*neutral density*)-filtteriä joka vähentää kameraan kennolle tulevan valon määrää vaikuttamatta kuvan värimaailmaan tai ulkonäköön. Tällöin aukkoa voidaan avata isommaksi kuin vallitsevan valon määrä muuten sallisi.

Myös elokuvan formaatti ja projisointitapa vaikuttavat siihen, mikä vaikuttaa olevaan tarkkaa kuvassa. 35 mm:n filmikameroiden terävyysalue on huomattavasti kapeampi



kuin kuluttajille tarkoitetuissa pienikennoisissa videokameroissa. Pienessä televisioruudussa alue, joka vaikuttaa olevan tarkkana, voi valkokankaalle heijastettaessa näkyä epäterävänä. Usein voi myös vaikuttaa siltä, että terävyyalue vaihtuu laajasta kapeaan otoksen sisällä. Esimerkiksi otoksessa, jossa hahmo kävelee kuvan taustalta etualalle, alussa tausta on terävä, mutta tarkennettaessa henkilön mukana tausta muuttuu sitä epäterävämmäksi mitä lähemmäs kameraa hahmo liikkuu. Tämäkin tosin riippuu myös käytettävästä linssistä; erityisen laajalla linssillä vaikutus voi olla hyvin minimaalinen.

Kuvaajalle ja käytännössä erityisesti kamera-assistentille on tärkeä tieto, että mitkä kaikki asiat vaikuttavat terävyyalueeseen. Kamera-assistentin on kuvaa tarkentaessa hyvä tietää, kuinka paljon pelivaraa hänellä on tarkennetun kohteen edessä ja takana jos kohde liikkuu suunnitellusti tai jopa yhtäkkiä, jolloin hän voi korjata tarkennuksen liikkeen mukaisesti. On olemassa erilaisia taulukoita, joiden avulla voidaan lähes tarkkaan laskea eri osatekijöiden vaikutuksen terävyyalueeseen. Yksi hyvä muistisääntö on myös se, että terävyyalue kaksinkertaistuu, kun objektiivia himmennetään kahden aukon verran (Brown 2002, 188).

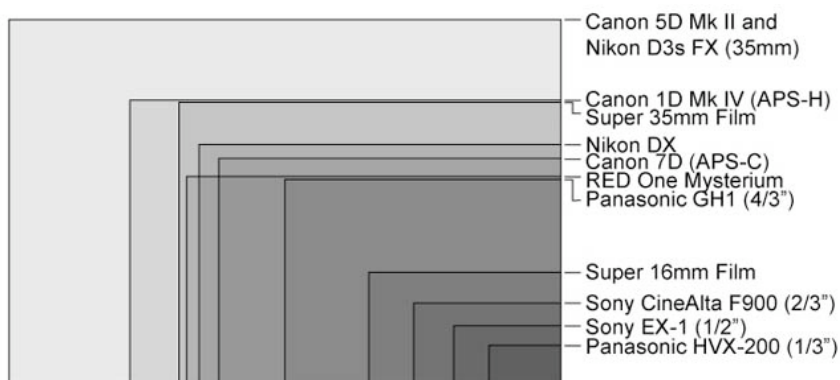
Kuvaajan on taas kuvaa rakentaessaan syytä olla tietoinen eri tekijöistä. Esimerkkinä kuvattaessa kahden henkilön kuvaa, jolloin kummatkin henkilöt ovat eri etäisyydellä kamerasta mutta tarkoitus on pitää kumpikin tarkkana kuva-alassa. Tällöin kuvaaja pystyy valinnoillaan aukon, linssin ja kameran paikan suhteen vaikuttamaan terävyyalueen laajuuteen. TV-kameratyön perusteet-kirja (Korvenoja 2004, 95-96) antaa hyvän esimerkin tilanteesta, jolloin kuvaajan on tarpeen tietää terävyyalueen vaihteluista. Kuvattaessa kuoroa, jossa laulajat ovat neljässä peräkkäisessä rivissä, ”kuvaaja tietää tarkentaa toiseen riviin, jolloin ensimmäinen rivikin on käytännöllisesti katsoen terävä, samoin myös kolmas ja neljäs rivi”. Sääntö kuitenkin pätee ainoastaan tilanteisiin, joissa käytettävä linssi ja aukon koko muodostavat terävyyalueen, joka ulottuu neljän rivin syvyydelle.

Kapean terävyyalueen kanssa tulee olla varovainen. Jos terävyyalue jää hyvin pieneksi, esimerkiksi pariin senttimetriin, kamera-assistentin on hyvin vaikea pitää etenkin liikkuva kohde tarkkana. Äärimmillään saattaa käydä niin, että esimerkiksi

lähikuvassa kohteen toisen silmän ollessa terävä toinen jää epäteräväksi. Juuri tällaisissa tilanteissa kun kuvaaja on tietoinen eri tekijöistä hän pystyy muuttamaan niitä niin, että kummatkin silmät ovat tarkkoina, esimerkiksi sulkemalla kameran aukkoa. Liikkuva kohde on myös hankala pitää tarkkana, jos terävyyalue on kovin pieni. Kamera-assistentti joutuu usein silmämääräisesti arvioimaan henkilön etäisyyden kamerasta, jolloin muutamien senttien eroja on vaikea havainnoida.

### 2.3 Videon ja filmin vertailua

Nykyään videon ollessa hyvin yleinen formaatti, on syntynyt pyrkimys eri tekniikan keinoin aikaansaada pienempi terävyyalue. Videon laajaa terävyyaluetta ei pidetä yhtä kauniina kuin filmin kapeampaa, sillä videolla usein pienimmätkin yksityiskohdat näkyvät melko tarkasti, kun taas filmikuva on hieman pehmeämpi. Kameran terävyyalue johtuu kamerassa käytetyn kennon eli sensorin koosta. Videokameroiden, erityisesti kuluttajille suunnattujen, kennot ovat hyvin pieniä verrattuna 35mm:n filmikameraan. (kuvio 3)



Kuvio 3. Eri formaattien kennojen kokoja.

Kapean terävyyalueen käyttö on usein esteettinen valinta. Etenkin videokameroita käytettäessä kapeampi syväterävyys luo filmimäisemmän vaikutelman. Digitaalisten videokameroiden pieni kenno saa aikaan sen, että hyvin iso osa kuva-alasta on terävää (Bordwell & Thompson 2008, 174). Kapea terävyyalue saa videon näyttämään kauniimmalta ja pehmeämmältä kuin jos kuvattaisiin laajalla syväterävyydellä, jolloin kaikki on liiankin tarkkaa. Kapea terävyyalue myös saa kuluttaja- tai puoliammattilastason kameroiden kuvan näyttämään "ammattimaisemmalta", edellyttäen toki että kuvan muut elementit on rakennettu huolella. Videokameroihin on

kehitetty erilaisia adaptereita, joiden avulla pystytään hyödyntämään 35mm:n kameroille sopivia linsejä. Uudemmissa, isoresoluutioista kuvaa kuvaavissa HD (high definition)-videokameroissa (muuan muassa RED one, Arri Alexa, Sony F3) on sisällä lähes tai täysin 35mm:n filmikameraa vastaava kenno, joka saa aikaiseksi samankaltaisen terävyysalueen kuin filmikameroissa.

Parina viime vuonna erityisesti pienibudjettisessa elokuvanteossa on yleistynyt järjestelmäkameroiden käyttö. Näiden HD-videokuvaava kuvaavien järjestelmäkameroiden kennot ovat yhtä lähes yhtä suuria (muuan muassa Canon 7D) tai jopa suurempia (muun muassa Canon 5D Mark II) kuin 35mm:n filmikamerassa, näin ollen ne helposti luovat elokuvamaisemman ilmeen ja filmikameroita jäljittelevän syväterävyysalueen kuvaan. Näiden kameroiden linsejä pystyy vaihtamaan helposti (esimerkiksi verrattuna videokameraan), jolloin kuvaaja pystyy kontrolloimaan terävyysaluetta haluamallaan tavalla.

Näillä kameroilla tosin pystyy helposti viemään kapean syväterävyyden liiallisuuksiin. Erityisesti telelinseillä tausta saattaa muuttua todella epäteräväksi mössöksi, josta ei erota yksityiskohtia ja kolmiulotteisuuden vaikutelma muuttuu kaksiulotteisuudeksi. Olen huomannut käyttäessäni järjestelmäkameroita, että valitsen hieman laajemman objektiivin kuin jos käyttäisin esimerkiksi videokameran ja adapterin yhdistelmää. Esimerkiksi 85mm:sen linssin, joka on hyvin perinteinen linssi lähikuviin, sijaan käytän mieluummin noin 70mm:stä linssiä, jotta tausta ei olisi liian epäterävä ja jotta taustan yksityiskohdat myös erottuisivat.

### 2.3.1 Adapterit ja diopterit

Videon aikakaudella on luotu monia laitteita, joiden avulla pyritään jäljittelemään 35mm:n filmikameran syväterävyysaluetta. Erilaiset kameran ja linssin väliin kiinnitettävät adapterit (muun muassa Pro35, Letus, Sgpro) luovat videokameran kuvaan tietynlaisen "elokuvamaisen" ilmeen. Ne mahdollistavat sekä elokuva- että järjestelmäkameroiden linssien kiinnittämisen videokameran oman linssin eteen.

Adapterit toimivat erilaisten peilien ja pyörivän mattalasin avulla. 35mm:n elokuva- tai järjestelmäkameran objektiivin muodostama, perinteisen filmiformaatin (*academy format*) koossa ja kuvasuhteessa oleva kuva heijastuu pyörivään tai muuten liikkuvaan mattalasiin. Tämä taas heijastaa sen kameran kennolle pienemmässä koossa mutta säilyttäen kuitenkin objektiivin terävyysalueen (P+S Technik).

Myös laajan terävyysalueen saavuttamiseksi on kehitetty teknisiä apuvälineitä. Split field diopter- linssit ovat kameran oman objektiivin eteen kiinnitettäviä apuvälineitä, joilla pystytään saamaan kuvan toisessa laidassa ole etuala teräväksi, joka muuten olisi epäterävänä kun tarkennetaan kohteeseen, joka on kuvan taustassa (Katz 1991, 235).

Nämä linssit kuitenkin toimivat hyvin ainoastaan staattisten kuvien kanssa ja ne rajoittavat myös henkilöiden liikettä kuvan sisällä. Etu- ja taka-alan väliin jää pieni mutta erottuva epäterävänä oleva viiva, joka on hyvä pystyä piilottamaan kuvan sommittelun avulla (Katz 1991, 236).

### **3 Terävyysalueen käytön historiaa**

Vanhemmat kirjat kuvauksesta eivät juurikaan mainitse mitään syväterävyydestä ja tarkennuksesta, sillä ennen 1960-lukua oli hyvin yleistä, että lähes kaikki tärkeä kuva- alassa oli tarkkaa (Brown 2002, 53). Varhaisella mykkäelokuvan kaudella syväterävyyden käyttö oli yleistä, mutta 1920-luvun alussa ja 1930-luvulla pehmeämmästä, kapeamman terävyysalueen kuvaustyylistä tuli suosituempaa. (Williams 1980, 197 & 200). Erityisesti elokuvaaja Gregg Tolandin omaksumalla, tarkoituksellisesti hyvin syväterävällä tyylillä oli suuri vaikutus siihen, että laajaa terävyysaluetta alettiin suosimaan Hollywood-elokuvissa 1930- ja -40-luvuilta lähtien.

*Cinematography*-kirjan kirjoittajan Blain Brownin mukaan ajatus, että tärkeät elementit kuvassa voisivat olla epätarkkoja, syntyi vasta 1980-luvulla muotokuvaajien toimesta (2002, 53). Pitkän polttovälin linssien ja tätä myöten kapean terävyysalueen käyttö yleistyi myös dokumentaarisen tyylin vaikutuksesta, jossa käytettiin näitä linssejä jotta päästiin lähikuvaan olematta kuitenkaan liian lähellä kohdetta (Katz 1991, 236). 1960-luvulla, kun lokaatioissa kuvaaminen studion sijaan yleistyi, elokuvantekijät ryhtyivät

käyttämään teleobjektiveja paljon useammin. Tämän tultua tavallisemmaksi käytännöksi monet ohjaajat alkoivat käyttämään näitä kapeamman terävyyden omaavia kuvia yhä taidokkaammin (Bordwell 2005, 168).

Laajan ja kapean terävyyden käyttö on vaihdellut paitsi trendien myös tekniikan kehityksen myötä. Mykän elokuvan alkuaikoina ulkona päivänvalossa kuvaaminen oli yleistä ja studioissakin käytettiin valolähteinä joko erilaisia kattoikkunoita tai voimakkaita lampuja, jolloin ei ollut tarvetta erityisen valoherkille objekteille, joten saatiin aikaiseksi hyvin terävää kuvaa. 1920-luvulla kehitettiin valolle herkempiä linsejä, joilla saatiin aikaiseksi kapeampi syväterävyys studio-olosuhteissa vähemmässä valossa kuvatessa. Äänielokuva asetti uusia haasteita myös kuvalle; ensimmäisten äänifilmien aikakaudella elokuvantekijät joutuivat luopumaan perinteisistä, kovaa valoa tuottavista mutta äänekkäistä lampuistaan ja korvaamaan ne pehmeämpää valoa tuottavilla mutta tehottomammilla lampuilla. Edellä mainitut olosuhteet ja tekniikan kehitys lähestulkoon pakottivat kuvaamaan näiden uusien objektivien aukko täysin auki näin ollen saaden aikaiseksi pehmeämmän ja kapeamman terävyyden omaavan kuvan trendin Hollywoodissa (Williams 1980, 203-205).

Toinen elokuvan isoista edistysaskeleista äänifilmin tuleminen jälkeen oli värifilmin keksiminen ja se vaikutti myös syväterävän kuvan suosioon. Varhainen Technicolor-filmi vaati suuremman määrän valoa kuin mustavalkoinen, jolloin piti kehittää tehokkaampia lampuja, jotka olivat kuitenkin tarpeeksi hiljaisia äänifilmille. Objektivitkin kehittyivät ja pian elokuvantekijöiden oli mahdollista saada jälleen aikaiseksi hyvinkin syväterävää kuvaa äänielokuvassa (Williams 1980, 205, 209).

Videon tullessa yleiseksi formaatiksi 1900-luvun loppupuolella syväterävä kuva oli pakostakin hyvin yleistä, sillä videoiden pieni kenno ei mahdollistanut samanlaista terävyyden aluetta kuin filmillä on. Vuosituhannen vaihteen jälkeen on kehitetty erilaisia videokameroita, joiden kennot sallivat elokuvantekijälle samanlaisen vapauden valita terävyyden alueen kuin filmille kuvatessa.

#### **4 Terävyyden käyttö kerronnan keinona**

#### 4.1 Kapea terävyysalue

Etenkin nykyaikana kapeaa terävyysaluetta käytetään aikaansaamaan kaunis ilme kuvaan; tausta on kauniin pehmeä, mahdolliset rumemmat elementit eivät haittaa taustassa vaan ne pystytään häivyttämään. Jotkut käyttävät kapeaa terävyysaluetta myös ikään kuin maalaamaan kuvia valkokankaalle. Ekpressionistiset elokuvantekijät käyttävät kapeaa terävyysaluetta usein tehokeinona kiinnittämään katsojan huomio tiettyihin asioihin (Monaco 2009, 98). Kapea syväterävyys luo myös unenomaisen vaikutelman; kaikki kohteen takana on kuin usvassa ja valot ovat epäteräviä pisteitä. Vaikka iso osa kapean terävyysalueen viehäytyksestä onkin esteettistä, on sillä myös muita käyttötarkoituksia, niin käytännöllisiä kuin kerronnallisiakin.

Englannin kielessä kuvan terävyydestä puhuttaessa käytettävä termi *focus* (keskittyminen) viittaa siihen, että katsojan huomio tarkennetaan tiettyyn pisteeseen kuvassa. Joku asia on huomiopisteessä, *focused*. Tyypillisesti katsojan huomio kiinnitetään päähenkilöön tai -tapahtumaan ja samalla häivytetään epätarkkana olevien alueiden tärkeyttä (Bordwell & Thompson 2008, 173).

”Huomiopiste on kuvan yksityiskohdista se, joka ensimmäisenä vangitsee katsojan huomion” (Korvenoja 2004, 67). Laajaa terävyysaluetta käytettäessä huomiopisteitä on useita ja ellei ole nimenomaan tarkoitus antaa katseen harhailta kaikissa näissä, kapea terävyysalue on helpompi keino keskittää katsojan huomio.

Tyypillisimmin katsojan huomiota saatetaan ohjata siirtämällä tarkennus esimerkiksi kuvan etualalta kuvan taka-alalle. Esimerkkinä henkilö katsoo kohdetta taustalla ja tarkennus vaihdetaan hänestä katseen kohteeseen tai päinvastoin. Näin yleisön katse ohjataan juuri oikeassa järjestyksessä kohteesta toiseen ja kiinnitetään heidän huomionsa uuteen kohteeseen ilman, että tarvitsee leikata erillinen kuva väliin (Film Analysis Guide 2002). Tarkennuksen vaihto tuo myös liikettä kuvaan korvaten esimerkiksi panoroinnin, zoomauksen tai kamera-ajon (Monaco 2009, 225). Otoksen sisällä, liikuttamatta kameraa, katsojan huomio siirtyy paikasta toiseen ja tuo liikkeen tuntua kuvaan.

Pientä syväterävyyttä voidaan käyttää eristämään kuvan kohde ympäröivästä maailmasta (Brown 2002, 49 ). Elokuvasa *Brassed Off* (Mark Herman 1996) on kohtaus, jossa äiti ja poika käyvät tunteellista keskustelua pienessä karusellissa leikkikentällä (kuva 1). He ovat teräviä, mutta loput ympäristöstä on hyvin epätarkkana. Kapea syväterävyys luo intiimin tilan herkälle kohtaukselle. Katsojan katse ei harhaile turhissa yksityiskohdissa, vaan kohdistuu näihin kahteen hahmoon. Herman kertoo, että kapea syväterävyys on hänelle keino päästä henkilön pään sisään. Lähikuvassa, jonka tausta on epäterävä, huomio kiinnittyy kasvoihin ja henkilön ilmeisiin, jolloin on helpompi samaistua hahmon tunteisiin ja mielentilaan.



Kuva 1. Kuvan tausta on lähes täysin yhtenäinen "kangas", josta ei erotu mitään yksityiskohtia. Päähenkilöt ovat näin hyvin eristyneinä muusta maailmasta. *Brassed Off* (1996)

Toinen esimerkki samasta elokuvasta on usein toistuva tilanne kahden hahmon välillä; mies tulee kotiin ja samaan aikaan vaimo lähtee kotoa ja toisinpäin, he tapaavat kotinsa pihalla ja tuskin sanovat sanaakaan toisilleen (kuvat 2.1 ja 2.2). Kuvat toistuvat jokseenkin samanlaisina läpi elokuvan. Alussa kuvissa on hyvin laaja syväterävyys, mutta viimeisessä kohtauksessa, vaikka kuvakoko on vain hieman tiiviimpi, tausta on hyvin epäterävä ja kamera keskittyy kahteen kohtauksen päähenkilöön. Herman selittää tämän olleen sen takia, että alussa oli tarpeen näyttää kaupunki, jolla oli hyvin iso osa tämän elokuvan tarinassa. Elokuvan loppupuolella, kun henkilöt vihdoinkin käyvät keskustelun pihalla toistensa kanssa, hän halusi häivyttää taustan ja nostaa henkilöt esille.



Kuvat 2.1 ja 2.2. *Brassed Off* (1996)

Myös elokuvan genre voi vaikuttaa siihen, mitä syväterävyydeltä haetaan. Herman kertoo, että esimerkiksi romanttisessa komediassa *Hope Springs* (2003) ei ollut tarvetta samanlaiseen intiimiyteen päähenkilöiden kanssa eikä katsojan tarvinnut olla samalla lailla tunteella mukana kuin koskettavammissa elokuvissa. Henkilöiden lähikuvissa ei ole samanlaista kapeaa terävyydsaluetta kuin esimerkiksi muissa Hermanin elokuvissa. Melodraaman genressä kapea terävyydsalue on hyvinkin suosittua, sillä ”yksilön teot ja ajatukset nousevat kaiken muun yläpuolelle” ja näin ollen on tarpeen keskittää huomio kuvan päähenkilöön (Film Analysis Guide 2002).

Usein kapealle syväterävyydelle voi olla myös käytännön syy; kuvan taustassa on jotakin, jota ei haluta näyttää liian tarkasti tai joka ei sovi elokuvan maailmaan tai aikakauteen. Herman kertoo, että esimerkiksi elokuvassa *Brassed Off* näkynyt kaivostorni (kuva 3) pidettiin tarkoituksella epäterävänä, sillä se oli pelkkä kaksikulotteinen lavaste, joka läheltä katsottuna ei näyttänyt aidolta mutta joka oli kuitenkin tärkeä osa elokuvan tarinaa. *Poika raidallisessa pyjamassa*-elokuvassa (2008) oli taas tarpeen peittää yksityiskohtia, jotka eivät olleet olemassa toisen maailmasodan aikakaudella, johon elokuvan tarina sijoittuu. Taustassa saattaa myös olla jokin häiritsevä elementti, joka terävänä ollessaan kiinnittäisi katsoja huomion siihen päähenkilöiden asemasta, jolloin se on tarpeen häivyttää huomaamattommaksi.





Kuva 3. *Brassed Off* (1996)

Siinä missä pienempi syväterävyys tuo kuvaan kolmiulotteisuutta, liian kapea syväterävyys usein palauttaa kuvan kaksiulotteiseksi. Jos tausta on liian epäterävä sieltä ei erotu mikään yksityiskohta eikä synny vaikutelmaa asioiden välisistä etäisyyksistä. Kohde voi hyvin olla aivan taustan edessä tai useiden metrien päässä siitä. Tämä on viime aikoina erityisesti lisääntynyt järjestelmäkameroiden suosion myötä, kun elokuvantekijät ovat innostuneet terävyysalueen visuaalisesta puolesta ja unohtaneet sen, mitä kaikkea kuva-alassa olevilla elementeillä voidaan kertoa. Äärimmillään viety syväterävyys voi toki toimia efektinä tietyissä tapauksissa, muttei saisi olla liian usein käytetty tehokeino.

Vaikka asiat olisivat epätarkkoina, on hyvä silti tunnistaa mitä ne esittävät. Caleb Pike kirjoittaa artikkelissaan *Using Depth of Field for Storytelling* siitä, miten on hyvä miettiä kuinka kapealla terävyysalueella haluaa kuvata. Liian kapea syväterävyys saattaa vieraannuttaa katsojan ja häiritä katselukokemusta, kun kohteen ympärillä olevia muita kohteita tai lokaatiota ei tunnista. Pike myös huomauttaa miten epäluonnolliselta liian kapean terävyysalueen omaava kuva näyttää. Ihmissilmä ei koskaan näe asioita niin epäterävänä, että eri kohteet eivät erottuisi toisistaan. Etualalla tai taustalla oleva henkilö tai esine voi myös antaa tärkeää tietoa päähenkilöstä tai tarinan kulusta. Ne voivat esimerkiksi ennakoida tulevaa käännettä tai symbolisemmalla tasolla kertoa henkilöstä ja tämän mielentilasta viemättä huomiota kuitenkaan liiaksi niihin ennen kuin on tarkoitus.

Kapeaa terävyysaluetta käytettäessä asioiden ja kohteiden välistä etäisyyttä on vaikeampi hahmottaa. Tämä johtuu osittain siitä, että teleobjektiivi latistaa

syvyysuhteita (Korvenoja 2004, 98) mutta myös siitä, että epäterävinä olevien kohteiden välisiä etäisyyksiä ei erota yhtä helposti.

*Looking at Movies* -kirja (Barsam & Monahan 2010, 229) myös väittää, että pitämällä elokuvan hahmon tarkkana, katsoja tyypillisesti olettaa, että tämä on rehellinen; hahmon jättäminen epäteräväksi taas ”herättää kysymyksiä katsojan mielessä”. Epäterävyys ehkä lisää taustalla olevan hahmon salaperäisyyttä ja pistää katsojan miettimään miksi näin on, mutta ei tarkoita sitä, että terävänä oleva hahmo olisi automaattisesti rehellinen.

Terävyysalueella voidaan myös leikitellä myös symbolisemmalla tasolla. Esimerkiksi elokuvassa *The Village* (M. Night Shyamalan 2004) on kohtaus, jossa sokea tyttö harhailee ulkoata talon sisälle ja törmää lopulta maassa makaavaan mieheen. Kuvassa ei ole aluksi mikään alue terävänä. Tytön liikkua kohti etualaa ja lähemmäs etsinnän kohdetta, muuttuu hän yhä terävämmäksi ja lopulta on täysin tarkka törmätessään mieheen ja samalla astuessaan kohtaan, johon kameran objektiivi on tarkennettu. Elokuvan kuvannut Roger Deakins kertoo, että kuva toimii ”heijastuksena tytön hämmentyneestä mielentilasta” (Probst, 2004). Toisaalta pitämällä tarkennuksen etualalla Deakins myös peitti sen tosiasian, että saman kohtauksen ulkokuviissa ilma oli aivan toisenlainen. Pitämällä taustan epäterävänä hän sai sen näyttämään siltä, että ulko- ja sisäkohtaukset eivät ”klaffaisi” eli niiden välinen jatkuvuus ei rikkoontuisi.

Kapeaa terävyysaluetta on myös totuttu pitämään tyypillisenä tunnusmerkkinä yökuvaukselle. Esimerkiksi kuvattaessa *day for night*-kuvia, eli päivällä kuvattu otos pyritään eri keinoin saamaan näyttämään siltä, että kuvassa olisi yö, useat elokuvausta käsittelevät kirjat suosittelevat käyttämään kapeaa terävyysaluetta jotta syntyisi mahdollisimman aito illuusio yöstä. Normaalisti vähässä valossa kuvattaessa joudutaan kuvaamaan objektiivin aukko lähestulkoon kokonaan auki, jolloin terävyysalue on hyvin kapea. Kirkkaassa päivänvalossa sitä vastoin on paljon vaikeampi saavuttaa kapeaa terävyysaluetta vaan kuva on enemmän tai vähemmän syväterävää.

## 4.2 Laaja terävyyalue

Laajan terävyyalueen käyttäminen on oma kerronnan keinonsa. Katsojan halutaan näkevän kaikki, mitä kuva-alalla tapahtuu ja usein saman kuvan eri tasoilla saattaa tapahtua asioita, jotka on tarpeellista näyttää katsojalle. Katsojaa ei myöskään johdatella liiallisesti vaan katse saa vapaasti harhailla otoksessa ja jokainen voi tehdä omat huomionsa tilanteesta. Laajasta terävyyalueesta puhuttaessa käytetään usein termiä syväterävyys.

Laaja terävyyalue yleisesti yhdistetään realismiin kuvaukseen (Monaco 2009, 98). Ihmisen silmä vaikuttaa näkevän kaiken tarkkana, vaikka todellisuudessa pystymmekin tarkentamaan vain yhteen syvyyden alueeseen kerrallaan. Realismin ajatus perustui siihen, että katsoja ikään kuin unohtaa katsovansa kuvaa ja "tuntee elävien, hengittävien hahmojen läsnäolon" (Williams 1980, 199). Syväterävä kuva antaa samanlaisen illuusion kuin jos katselisimme samaa kohtausta elävässä elämässä. Filmikriitikko André Bazinin mielestä katsoja pääsee jopa lähemmäksi tapahtumia kuin todellisuudessa, mutta tämä myös edellyttää häneltä aktiivisempaa osallistumista (2005, 35-36). Katsojan antaa omilla valinnoillaan merkityksen kuvalle eikä ohjaaja samalla lailla näytä hänelle mitä katsoa ja mitä näkemästään ajatella.

Syväterävä kuva useassa tapauksessa eliminoi tarpeen käyttää turhaa leikkausta henkilöiden ja asioiden välillä. Syväterävän kuvan käyttö loitonsi Hollywoodin kauemmaksi venäläisten ohjaajien leikkauskeskeisistä teorioista ja lähensi sitä eurooppalaisten, realismin tyyliunutta suosivien ohjaajien kanssa (Barsam & Monahan 2010, 238). Bazin myös kirjoittaa, että leikkaus sulkee pois ilmeiden ja eleiden monimerkityksellisyyden (2005, 36). Näyttelijän ilme ei enää välttämättä reagoikaan siihen, mitä tapahtuu kuvan sisällä vaan leikkaaja voi laittaa väliin minkä tahansa kuvan ja luoda aivan uusia merkityksiä ilmeelle.

Syväterävä kuvaus yhdistettynä pitkiin ottoihin antaa ohjaajalle ja näyttelijöille mahdollisuuden keskeytymättömään roolisuoritukseen, jolloin huomio on näyttelemisessä, ei leikkauksessa (Barsam & Monahan 2010, 305-306). Näyttelijät ovat aidossa vuorovaikutuksessa keskenään, toisin kuin tilanteessa, jossa leikataan esimerkiksi lähikuvaan välissä. Tällöin näyttelijä saattaa olla jo eri tunnetilassa ja

kuvan ulkopuolella oleva toinen näyttelijä ei välttämättä anna parastaan kun kamera ei ole suunnattuna häneen.

Hermanin mielestä syväterävän kuvan käyttö on hyvä keino erityisesti esitellessä ympäristö katsojalle. Laajakulmainen linssi sekä etualalta taka-alalle asti tarkkana oleva kuva tarvittaessa auttavat antamaan kaiken tarpeellisen informaation paikasta, jossa kuvan päähenkilöt ovat. Eri henkilöiden fyysiset suhteet toisiinsa paikassa käyvät helpommin ilmi ja katsoja pystyy paremmin sijoittamaan heidät ympäristöön. Pike nostaa *Using Depth of Field for Storytelling*-artikkelissaan esille mielenkiintoisen esimerkin tilanteista, jossa kannattaa suosia syväterävää kuvaa (kuva 4). Jos kuva on muutenkin vaikeaselkoinen kuvakulmaltaan tai sommittelultaan on turha hämmentää ja vieraannuttaa katsoja lisäämällä kuvaan elementti, joka entisestään vaikeuttaa kuvan hahmottamista.



Kuva 4. Pyörivä hotellin käytävä olisi vielä vaikeampi hahmottaa, jos kuva ei olisi syväterävä. *Inception* (Christopher Nolan 2010).

Laajan terävyyden käyttö vaatii enemmän aikaa ja resursseja kuvauksissa. Koreografian suunnittelu vie enemmän aikaa sekä hahmot ja esineet on asetettava kuva-alaan tarkemmin (Barsam & Monahan 2010, 239). Epämiellyttävät elementit ja asiat, joiden ei haluta kiinnittävän katsojan huomiota, on poistettava kuva-alasta, sillä niitä ei pysty häivyttämään samalla lailla kuin jos kuvattaisiin käyttäen kapeaa terävyyden aluetta. Laaja terävyyden alue, erityisesti filmikameroita käytettäessä, on usein hankala saavuttaa ilman suurta määrää valoa ja todella herkkää filmiä, käytännössä joskus täysin mahdotonta.

Elokuvahistoriasta löytyy erilaisia esimerkkejä keinoista, joilla on pyritty saamaan aikaiseksi keinotekoinen syväterävyyden vaikutelma. Kirjassa *Shot by Shot* (Katz 1991,

235) kerrotaan esimerkki Alfred Hitchcockin *Spellbound*-elokuvasta (1945), jossa nähdään mies yrittämässä itsemurhaa POV (*point of view*)- eli näkökulmakuvan kautta (kuva 5). Hitchcock halusi pitää sekä kameraa kohti lähikuvassa osoittavan aseensa että taka-alan terävänä, mutta käytännössä tämä ei ollut mahdollista. Hän rakennutti isokokoisen rekvisiitta-aseen ja -käden, joka pystyttiin pitämään kauempana kameran linssistä ja näin ollen pysyi terävänä taustan kanssa.



Kuva 5. Itsensä ampumassa olevan miehen näkökulmakuva elokuvasta *Spellbound* (1945)

#### 4.2.1 Mise-en-scene

Laaja terävyysalue on perinteisen mise-en-scenen tunnusmerkkejä (Monaco 2009, 223). Ranskalainen termi tarkoittaa kirjaimellisesti näyttämölle laittamista. Kun käytetään laajoja linsskejä ja koko kuva-ala on terävänä, on siihen paljon helpompi istuttaa erilaisia elementtejä kuvan eri syvyyden tasoille.

Tyypillisen mise-en-scene-kuvan oletetaan yleisesti olevan laajan terävyysalueen omaava ja kestoltaan pitkä otos (Bordwell 2005, 16). Syvyyssommittelu ja syväterävyys kulkevatkin usein käsi kädessä, vaikka ensin mainittu ei jälkimmäistä aina vaadikaan. Bordwell kirjoittaa, että ”elokuvallinen sommittelu nojaa tilan perspektiivin näyttämiseen”. Syväterävässä kuvassa tilan perspektiivi on paremmin havaittavissa ja sen linjat selkeämpiä kuin kuvassa, jonka tausta on epäterävä ja mahdollinen teleobjektiivi on latistanut asioiden syvyysuhteita.

Mise-en-scene luo vuorovaikutuksen etualan ja taustan välille (Bordwell & Thompson 2008, 148) eikä vie huomiota vain tiettyihin yksityiskohtiin. Syväterävä kuva ei korosta automaattisesti yhtä syvyyden tasoa vaan tasapainottaa eri alueiden suhteita, jolloin elokuvantekijä on vapaa sijoittamaan tärkeitä hahmoja ja elementtejä haluamalleen kohdalle kuvassa.

Kiinnostavaa on, että varsinkin elokuvan alkuaikoina laajaan terävyyalueeseen ja pitkiin ottoihin nojaava *mise-en-scene* saattoi olla usein taloudellinen valinta (Bordwell 2005, 81-82). Useisiin eri kuvakulmiin perustuva kuvaus vaati enemmän resursseja sekä esituotannossa, kuvausten aikana että jälkituotannossa. Pitkä, yhden kuvan kohtaaminen tosin saattaa usein olla riskialttiimpi valinta. Ottoja on pakostakin enemmän ja harjoitteluun kuluva aika on pidempi, sillä jonkun kuvan osion, esimerkiksi näyttelemisen tai kameraoperoinnin, epäonnistuessa ei voi leikata väliin toista kuvaa.

#### 4.2.2 *Citizen Kane*

Vuonna 1941 valmistunut *Citizen Kane*-elokuva on kuuluisin ja tutkituin esimerkki laajan syväterävyyden käytöstä draaman keinona. Elokuvan on ohjannut Orson Welles ja kuvannut Gregg Toland. Ohjaaja Welles on useissa kohtauksissa rakentanut *mise-en-scenen* useisiin eri syvyyden tasoihin kuvassa. Monia kohtauksen kannalta tärkeitä asioita tapahtuu samaan aikaan kuva-alassa eri tasoilla ja katsojalle on ollut tarpeellista näyttää nämä kaikki ja antaa hänen tehdä omat huomionsa tilanteesta.

Welles halusi välttää kerronnallista leikkaamista kohtauksen sisällä, suosi pitkiä ottoja ja asetteli toiminnan eri syvyyden tasoihin (Brown 2002, 49), joten tarvittiin syväterävä kuva josta katsoja pystyy samanaikaisesti seuraamaan eri kuvan alueilla tapahtuvaa toimintaa. Esimerkiksi kohtaus, jossa vanhemmat päättävät poikansa tulevaisuudesta kuvan etualalla, kuvan taustassa, ikkunan ulkopuolella, hän leikkii autuaan tietämättömänä tästä ratkaisevasta hetkestä (kuva 6). Kummatkin alat kuvassa ovat tarkkana eikä ohjaajan tarvitse leikata erikseen väliin kuvaa leikkivästä pojasta saavuttaakseen saman merkityksen kohtaukselle.



Kuva 6. *Citizen Kane* (1941)

*Citizen Kanen* kuvaaja Gregg Toland oli uranuurtaja syväterävän kuvan käytössä. Hän halusi, monien muiden kuvaajien ohella, luoda illuusion kuvan syvyydestä elokuvauksen eikä aiemmin käytettyjen koreografisten keinojen avulla (Barsam & Monahan 2010, 237). Hän yhdisti ja paranteli aiemmin keksittyjä kameratekniikoita saavuttaakseen haluamansa lopputuloksen. Toland käytti nopeaa mustavalkofilmää, voimakkaita, Technicolor-kuvaukseen tarkoitettuja lamppeja ja käytti tietynlaisilla kemikaaleilla päällystettyjä linsejä, jotta isoista lamputa johtuvat heijastukset vähenisivät.

Kiinnostavaa on, että *Citizen Kanessa* käytettiin myös joissain kohtauksissa erilaisia kikkoja, jotta saavutettaisiin laaja syväterävyys, joka ei ollut mahdollista sen ajan objektiivilla (Katz 1991, 235). Kamera lukittiin paikalleen, ja filmi valotettiin kahteen kertaan; etuala ja taka-ala erikseen vaihtamalla tarkennusta ottojen välillä. Näin saatiin aikaan esimerkiksi otos, jossa sekä etualan veistokset että pitkä pöytä aivan kuvan taka-alalle asti on terävänä (kuva 7).



Kuva 7. *Citizen Kane* (1941)

Hollywoodissa laajan syväterävyysalueen käyttö oli hyvin suosittua 1940- ja -50-luvuilla, osin juuri *Citizen Kanen* vaikutuksesta. Elokuvantekijät ryhtyivät suosimaan nopeampaa filmiä, laajakulmaisempia linsejä ja suurempaa määrää valaisua saavuttaakseen samanlaisen vaikutelman (Bordwell & Thompson 2008, 173).

## 5 Omat kokemukseni terävyysalueen käytöstä

Oma kokemukseni tarkoituksellisesta terävyysalueen käytöstä rajoittuvat lähinnä kapeamman syväterävyyden saavuttamiseen. Olen eri keinoin pyrkinyt saamaan

videokuvasta elokuvamaisemman näköistä, mutta myös vaikuttamaan siihen, minkälainen tunnelma kuvasta mahdollisesti jää katsojalle. Varsinkin aikaisemmin minulla oli mahdollisuus ainoastaan käyttää erilaisia pienempikenttisiä videokameroita, joten jos ei halunnut koko ajan kuvata teleobjektiveilla kuva oli melko syväterävää lähikuvia lukuun ottamatta.

Opinnäytetyöni teososa, lyhytelokuva *Hypnos* (2010, ohjaus Miikka Niskanen), kertoo poliisimiehestä joka on tullut hypnotisoijan juttusille, koska ei pysty unohtamaan mielenosoitustilanteessa tapahtuneita asioita ja epäilee omaa toimintaansa. Elokuva tapahtuu pääosin hypnotisoijan vastaanotolla, mutta takauman kautta katsoja näkee poliisin silmin, mitä mielenosoitusta seuranneessa pidätystilanteessa kävi.

*Hypnos* kuvattiin Panasonic SPX 800 -videokameralla ja Pro35-adapterilla. Ennen *Hypnosta* olin kuvannut ainoastaan kiinteillä zoom-objektiveilla, en ollenkaan kiinteäpolttovälisillä objektiveilla. Halusin oppia käyttämään kiinteäpolttovälisiä linsejä, jotta hahmottaisin paremmin eri polttovälien erot. Mielestäni zoom-linsseillä polttoväleihin ei kiinnitä samalla lailla huomiota ja aina ei edes tule katsottua, mikä polttoväli on käytössä. Kiinteäpolttovälisillä linseillä kuvaa ja kameran paikkaa joutuu miettimään tarkemmin, kun polttoväliä ei pysty vaihtamaan hetkessä kuten zoom-linsseillä pystyy.

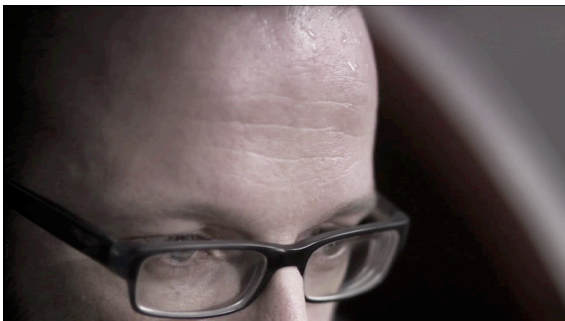
Yksi syy adapterin käyttöön oli puhtaasti esteettinen; halusin häivyttää videomaista ulkonäköä ja saada aikaan elokuvamaisemman, ammattimaisemman ilmeen. Videokuva itsessään, varsinkin päivänvalossa kuvatessa, on usein liiankin tarkkaa eikä lainkaan niin kauniin pehmeää kuin filmikuva. Halusin myös häivyttää kuvien taustoja, sillä tiesin, että pääkuvauspaikan seinät ovat valkoiset eikä ohjaaja halunnut seinille paljoakaan kuvia tai muuta rekvisiittaa. Seinällä oli muutamia julisteita aasialaisista mielipidevangeista mutta emme halunneet kiinnittää liiaksi huomiota näihin vaan ainoastaan sen verran, että katsoja mahdollisesti tunnistaa kuvassa olevan henkilön (kuva 8).





Kuva 8. Taustan kuva ei vie liiaksi huomiota itse päähenkilöltä, mutta katsoja saattaa hyvinkin tunnistaa, ketä kuva esittää, jolloin tarina saa uusia merkityksiä.

Poliisin lähikuvissa, erityisesti tarinan tiivistyessä ja poliisin ahdistuksen kasvaessa, käytin hyvin kapeaa terävyysaluetta, jotta katsoja huomio on pienissä yksityiskohtissa kuten hikikarpaloissa otsalla (kuva 9) ja elokuvan alkupuolella taas käsissä jotka puristavat kuvitteellista pampua. Hypnotisoija yrittää istuttaa omien motiivien epäilyksen poliisin mieleen ja elokuvan loppua kohden huomio on enemmän ja enemmän hänen päänsisäisessä maailmassaan.



Kuva 9.

Takaumakohtauksessa (kuva 10) kapea terävyysalue korostaa takauman luonnetta ja poliisin näkökulmaa. Hän muisti lyhyitä välähdyksiä siitä mitä oli tapahtunut, jolloin oli tarpeen kiinnittää huomio näihin yksityiskohtiin. Lähikuvissa keskitin tarkennuksen vain siihen, mikä oli tärkeää; poliisin kommandopipoinen pää, käsien sitominen nippusiteillä, mellakoitsijan kasvot. Vasta viimeisessä kuvassa, jossa pidätetty mellakoitsija viedään pois, oli tarpeen näyttää enemmän ympäröivästä maailmasta josta muut mellakoitsijat olivat hävinneet. Kapealle terävyysalueelle oli myös käytännön syy; takauman oli tarkoitus kuvata mellakan aikaista pidätystä, mutta ohjaaja ei halunnut avustajia esittämään muita mellakoitsijoita, jolloin kahta päähahmoa ympäröivä maailma oli syytä häivyttää. Jälkikäsitellyssä liioittelin efektiä ja lisäsin kuviin pehmentävän filterin.



Kuva 10. Pitkän polttovälinobjektiivilla kuvattu kuva, jonka reunoille on lisätty jälkikäteen sumentava filtti.

Poliisin keskittyessä kuuntelemaan rauhoittavaa musiikkia ja valmistautuessa hypnoosiin näemme yksityiskohtia asioista vastaanotolla (kuva 11). Näissä vein kapean terävyysalueen äärimmilleen, vain muutamaan senttimetriin. Poliisin on keskittänyt huomionsa vain tiettyihin seikkoihin kuten levysoittimeen ja Buddha-patsaaseen ja ainoastaan nämä näkyvät terävinä. Lopulta hänen vajotessaan hypnoosiin käytin efektinä poliisin näkökulmakuvan sumentamista vähitellen, aivan kuin hänen oma katseensa muuttuisin epäterävämmäksi tajunnan sumentuessa. Tämä on hyvin usein käytetty efekti elokuvissa, mutta tunsin, että kliseisyydestään huolimatta se toimisi hyvin tässä tapauksessa. Samoin viimeinen kuva poliisista muuttuu kokonaisuudessaan epäteräväksi, kun hän nukahtaa. Näin saatiin aikaiseksi toimiva siirtymä poliisin hypnoosiunessa näkemiin näkyihin, jotka oli kuvattu 8mm:n filmille aivan toisenlaisessa ympäristössä.



Kuva 11. Terävyysalue on vain joitakin senttimetrejä

Vaikka terävyysalue on joissain kuvissa vain muutamien senttien syvyinen, se ei kuitenkaan mielestäni ole mennyt liiallisuusiin. Tausta ei ole usein kovinkaan kaukana tarkennetusta kohteesta jolloin se ei näydy liiallisen epäterävänä vaan siitä erottaa edelleen yksityiskohtia. Kapea syväterävyys tukee tarinaa ja loppupuolella äärimmäisen kapean terävyysalueen omaavat kuvat tuovat hyvää vaihtelua alun hyvinkin yksinkertaiseen ja perinteiseen kuvakerrontaan.

Elokuvan viimeisessä kuvassa (kuva 12) on hyvin kapea terävyysalue sekä tarinan kannalta että käytännön takia. Katsojan huomio on nimenomaan tarkoitus kiinnittää pelkästään tekstiin kirjan kannessa, jotta hän ymmärtäisi aiemmat tapahtumat ja hypnotisoijan mahdolliset motiivit. Kuva kuvattiin varsinaisen kuvausjakson jälkeen aivan toisessa paikassa, joten käytin teleobjektiveja aikaansaamaan taustaltaan epäterävän kuvan, jonka kuvakulma on hyvin kapea. Tarkoituksena oli että kuva näyttäisi uskottavasti siltä, että se on kuvattu samassa kuvauspaikassa ilman että tarvitsi lavastaa ja valaista isoa osaa paikasta uudelleen. Pitämällä taustan epäterävänä valaisun ja lavastuksen jatkuvuus ei ollut yhtä suuri ongelma kuin jos kuva olisi ollut syväterävä.



Kuva 12 . Tarkennus on kirjan tekstissä, terävyysalue on taas vain parin sentin syvyinen.

Jälkeenpäin ajateltuna olisin jättänyt laajan, todella syväterävän yleiskuvan kuvaamatta kokonaan, sillä se ei oikein istu elokuvan muuhun kuvamaailmaan. Se näyttää liiaksi ympäristöä, joka ei ole erityisen tärkeä tarinan kannalta, sillä iso osa tarinasta käsittelee päähenkilön päänsisäisiä traumoja ja ahdistuneisuutta. Olisi ollut parempi kuvata hieman tiiviimpi yleiskuva, jossa ovat vain poliisi ja hypnotisoija eikä isoa osaa vastaanotosta.

Vaikka kapean terävyysalueen käytön lähtökohta oli ennemminkin visuaalinen, huomasin käytännössä että se tuki tarinaa hyvin. Katsojan katse ei yleiskuvaa lukuun ottamatta pääse liiaksi harhailemaan yksityiskohdissa, joihin ei ole tarpeen kiinnittää liikaa huomiota.

## 6 Yhteenveto

Terävyysalueen käytössä on selkeästi eri trendejä eri aikakausilla ja eri tyyliuunnissa. Siinä missä nykyään kuvaajat tai ohjaajat valitsevat usein kapean terävyysalueen esteettisistä syistä, ennen samasta syystä käytettiin laajaa terävyysaluetta. Vaikka terävyysalueen käyttöön ei läheskään aina kiinnitetä huomiota, on mielenkiintoista kuinka iso vaikutus sillä voi olla siihen, miten katsoja kokee tilanteen ja elokuvan henkilöt.

Kuvaajalle terävyysalueella ja sen vaihtelulla on sekä draamallista, esteettistä että käytännön merkitystä. Kapean syväterävyyden käyttö on helpompi keino saada aikaiseksi hyvännäköistä kuvaa, mutta syväterävä kuva on kuvaajalle haastavampi työväline. Sekä valaisua että kompositiota joutuu pohtimaan tarkemmin ja sommittelu kuvan rakennuksen tehokeinona on suuremmassa osassa.

Mielestäni erityisesti kapean terävyysalueen käyttö ei saisi olla itsetarkoitus vaan sen tulisi korostaa tarinaa eikä ainakaan vieraannuttaa siitä. Parhaimmillaan taidokas terävyysalueen käyttö voi kertoa jotain olennaista tarinasta, sen henkilöistä ja ympäristöstä. *Citizen Kane*-elokuvassa laaja terävyysalue korosti huolellisesti rakennettua kohtausta mutta ei välttämättä toimi lainkaan jos kuvan sommittelulle ei uhrata aikaa ja huomiota. Laaja terävyysalue antaa katsojalle enemmän tilaisuuksia tulkita itse kuvaa mutta vaatii kuvausvaiheessa ja ennakkosuunnittelussa enemmän aikaa. Jos taas katsoja halutaan vetää mukaan elokuvan henkilöiden maailmaan ja pään sisälle, kapean terävyysalueen käyttö on oivallinen keino häivyttää kaikki ylimääräinen heidän ympäriltään ja antaa katsojan keskittyä olennaiseen; näyttelijän ilmeisiin, silmiin ja pieniin yksityiskohtiin kasvoilla, jotka voivat parhaimmillaan saada katsojan todella samaistumaan elokuvan hahmoon. Kapea terävyysalue on helppo saada aikaiseksi nykyaikana, mutta ei ole yhtä helppoa tehdä se niin, että se tukee tarinaa eikä ole vain visuaalinen elementti.

Tutkittuani laajaa ja kapeaa terävyysaluetta tarkemmin olen enemmän tietoinen niiden vaikutuksista katsomiskokemukseen ja siihen, miten katsoja kokee tarinan ja sen henkilöt. Vaikka monet asiat olivatkin, ainakin alitajuisesti, tuttuja ennestään koen että aiheen tutkiminen syvemmin saa minut tulevaisuudessa miettimään asioita tarkemmin.

Ennen terävyysalue, etenkin kapea, oli minullekin enimmäkseen visuaalinen tehokeino, mutta enemmän kuvattuani ja tutkittuani aihetta olen vakuuttuneempi siitä, että haluan jatkossa käyttää tätä tietoa hyödykseni tarinan kertomisessa kuvauksen avulla. Monet aikaansaamani efektit ovat olleet täysin tahattomia, mutta välillä toimineet tarinan kerrontaa tukevinä elementteinä. Toivottavasti tulevaisuudessa pystyn pohtimaan kuvaa rakentaessani sitä, millainen vaikutus teknisillä valinnoillani on myös siihen, miten katsoja kokee kuvan ja sen henkilöt.

## Lähteet

Barsam, Richard & Monahan, Dave 2010. Looking at Movies. New York: W.W.Norton & Company, Inc.

Bazin, André 2005. What Is Cinema? Volume 1. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, David 2005. Figures Traced in Light. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2008. Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill Companies, Inc.

Brown, Blain 2002. Cinematography: Theory and Practise. Oxford: Focal Press.

Film Analysis Guide 2002 [www-artikkeli]  
*<http://classes.yale.edu/film-analysis/htmlfiles/cinematography.htm> (luettu 5.4.2011)*

Katz, Steven D. 1991. Film Directing Shot by Shot. Los Angeles: Michael Wiese Productions

Korvenoja, Pekka 2004. TV-kameratyön perusteet. Helsinki: Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadia.

Monaco, James 2009. How to Read film. New York: Oxford University Press

Pike, Caleb. Using Depth of Field for Storytelling [www-artikkeli]  
*<http://dslrvideoshooter.com/using-depth-of-field-for-storytelling> (luettu 4.4.2011)*

Probst, Christopher 2004. Unnatural Surroundings. American Cinematographer-lehti. [www-artikkeli]  
*<http://www.theasc.com/magazine/aug04/village/page1.html> (luettu 4.4.2011)*

P+S Technik. Pro35 adaptor.  
*<http://www.pstechnik.de/en/digitalfilm-pro35-1-2.php> (luettu 17.5.2011)*

Williams, Christopher 1980. Realism and the Cinema. Lontoo: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Haastattelu:

Herman, Mark. Ohjaaja. 24.4.2011. Materiaali opinnäytetyön tekijän hallussa.

Tutkitut elokuvat:

Brassed Off 1996. Ohjaus Mark Herman. Channel Four Films & Miramax.

Citizen Kane 1945. O: Orson Welles. Mercury Productions & RKO Radio Pictures

Hypnos 2009. Ohjaus Miikka Niskanen. Metropolia Ammattikorkeakoulu

Kuvalähteet:

Kuvio 1

[http://www.usa.canon.com/cusa/broadcast/standard\\_display/bctv\\_tools/bctv\\_range\\_calculator/bctv\\_range\\_depthfield](http://www.usa.canon.com/cusa/broadcast/standard_display/bctv_tools/bctv_range_calculator/bctv_range_depthfield) (luettu 13.5.2011)

Kuvio 2

<http://www.nicehouse.fi/verstas/valokuv/objektii.htm> (15.5.2011)

Kuvio 3

<http://magazine.creativecow.net/article/hdsirs-for-video-beyond-the-hype> (luettu 15.5.2011)

Kuvat 1, 2.1, 2.2 & 3 ruutukaappauksia elokuvasta Brassed Off (Mark Herman 1996)

Kuva 4

<http://dslrvideoshooter.com/using-depth-of-field-for-storytelling> (luettu 4.4.2011)

Kuva 5

<http://hitchcockandme.wordpress.com/2010/09/12/alfred-hitchcock-gets-psychological-in-spellbound/> (14.5.2011)

Kuva 6

<http://rackingfocus.wordpress.com/2009/11/24/the-10-best-dvd-audio-commentaries/> (luettu 14.5.2011)

Kuvat 8, 9, 10, 11 & 12 ruutukaappauksia lyhytelokuvasta Hypnos (Miikka Niskanen 2010)

