

Ville Karasjoki

Väri elokuvakerronnan työkaluna

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

05.05.2017

Tekijä Otsikko	Ville Karasjoki Väri elokuvakerronnan työkaluna
Sivumäärä Aika	35 sivua 05.05.2017
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuvan ja leikkauksen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Kuva ja leikkaus
Ohjaaja(t)	Jouko Seppälä
<p>Tämä toiminnallinen opinnäytetyö käsittelee väriä elokuvaajan työkaluna. Sen teososan elokuvan <i>Mullasta nouse tästä</i> (18', 2017, .mp4) on ohjannut Juulia Kalavainen, kuvannut Ville Karasjoki ja äänisuunnitellut Jonne Lydén. Lyhytelokuva on luonnonvoimia ja mystisyyttä yhdistelevä kasvutarina.</p> <p>Kirjallinen osa pohjustaa väriteoriaa lyhyesti käsittelemällä värielokuvan historiaa. Värielokuvat ohittivat mustavalkoiset elokuvat niiden yltäessä teknillisesti, esteettisesti ja taloudellisesti samoihin tuloksiin värielokuvien kanssa.</p> <p>Opinnäytetyön teoriaosa syventää alkuun lukijan ymmärrystä värin fysikaalisesta luonteesta. Värin näkeminen on aina katsojalle uniikki ja samanaikaisesti fysikaalinen ja psyykinen kokemus. Väriteoriaan liittyvät termit, kuten sävy, vaaleus ja kylläisyys, valjastetaan elokuvaajan sanavarastoon.</p> <p>Lukijalle tärkeintä värin luovan käyttämisen kannalta on ymmärtää niiden symboliset merkitykset ja oletetut tulkinnat. Yleisimmät elokuvien värimallit esitellään havainnollistavien väriympyröiden avulla. Värinkäyttöön elokuvan kerronnallisena työkaluna perehdytään tutkimalla kolmea eri elokuvaa. Elokuvat valittiin niiden erilaisten ja vahvojen väripalettien vuoksi.</p> <p>Värin muodostumisen, sen tulkintatapojen ja erilaisten käyttötapojen hahmottaminen auttavat lukijaa jäsentämään väristä elokuvakerronnan työkalun. Kirjallisesta osasta opittuja tietoja pystyy hyödyntämään sekä pienemmissä että suuremmissa tuotannoissa.</p> <p>Teososan värimaailman suunnittelu tehtiin Roger Deakinsin intuitioajatuksen pohjalta. Opinnäytetyössä todetaan, että värien kanssa työskennellessä on hyvä luottaa tunteeseen ja intuition. Värien kanssa oikealta tuntuvat valinnat ovat yleensä toimivimmat.</p>	
Avainsanat	väri, elokuvakerronta, väriteoria, elokuvaus

Author Title	Ville Karasjoki Color as a cinematographic tool
Number of Pages Date	35 pages 05 May 2017
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Image and Editing
Instructor(s)	Jouko Seppälä
<p>This functional thesis explores the use of color as a cinematographic tool. The short film <i>Mullasta nouse tästä</i> (18', 2017, .mp4) being addressed in this thesis has been directed by Juulia Kalavainen, cinematographed by Ville Karasjoki and sound designed by Jonne Lydén. The short film is a coming-of-age story that intertwines the elements and mysticism.</p> <p>The written part of the thesis lays the groundwork of color theory by addressing the history of color film. The color film bypassed the black and white film when it was better technically, aesthetically and financially.</p> <p>The color theory expands on the physical nature of color. Seeing color is always a unique experience and at the same time physical and emotional. Vocabulary such as chroma, hue and value will be harnessed to the use of the reader.</p> <p>The most important aspect about using color as a cinematographic tool is to understand the symbolic meaning of different colors and the assumed interpretations for them. The most common color schemes are demonstrated with simple color wheels. To further embark on the journey to understanding color as a narrative tool this thesis analyses three movies. The movies analyzed were chosen because of their strong and vivid color palettes.</p> <p>Understanding where color comes from, its interpretations and the avenues to venture with it help the reader to structure color as a cinematographic tool. The information presented in this thesis can be used from small to large productions.</p> <p>The color palette of the short film in this functional thesis was designed with the intuitive idea from the cinematographer Roger Deakins. The research conducted in this thesis concludes it is always a good idea to trust in your gut feeling and intuition. Most of the time what feels best is the right choice.</p>	
Keywords	color, cinematography, color theory

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Väriteoria	2
2.1	Värielokuvan historia	3
2.2	Mitä väri on?	4
2.3	Värin sävy, vaaleus, kylläisyys ja muut määritelmät	5
2.4	Värien merkitykset	6
2.4.1	Punainen	6
2.4.2	Violetti ja purppura	7
2.4.3	Sininen	8
2.4.4	Vihreä	9
2.4.5	Keltainen	10
2.4.6	Oranssi	11
2.4.7	Musta ja valkoinen	12
3	Värin käyttö elokuvakerronnan työkaluna	13
3.1	Yleisiä elokuvissa käytettyjä värikombinaatioita ja värimalleja	13
3.2	Esimerkkielokuvia	16
3.2.1	La La Land	16
3.2.2	Sin City	19
3.2.3	Vertigo	23
4	Teososa – <i>Mullasta nouse tästä</i>	26
4.1	Esituotanto ja suunnittelu	26
4.2	Kuvausjakso	28
4.3	Jälkituotanto ja värimäärittely	30
4.4	Lopputulos	30
5	Johtopäätökset	31
	Lähteet	34

1 Johdanto

Valehtelin jos sanoisin, että värit ovat olleet minulle aina tärkeitä ja lähellä sydäntäni. Olen toki ihailut auringonlaskun lämmittävää kajoa, pysähtynyt valkoisen talven pakkaseen ja rentoutunut kesän vihertämällä nurmikolla. Maailma ympärillämme on täynnä miljoonia eri värejä, mutta suurimman osan ajasta emme kiinnitä niihin oikeastaan sen enempää huomiota – ne vain ovat. Kun puhutaan elokuvista, kaiken pitäisi olla harkittua, suunnitelmallista ja tukea elokuvan teesiä. Valitsin tämän opinnäytetyön aiheen siksi, että värit tuntuivat sellaiselta aiheelta, josta en vielä tiennyt oikeastaan mitään ja jota toisaalta pystyisin hyödyntämään käytännössä kaikissa tulevilla kuvauksilla. Ehdin tutustua aiheeseen pikaisesti toisella vuosikurssilla, jolloin luin luokkatoverini harjoitustyön, joka käsitteli elokuvan värimääritystä. Vasta vuotta myöhemmin teososaa suunnitellesani tajusin, että värit ja niiden rooli elokuvakerronnassa on juuri se aihe, josta haluan lisää tietoa. Jokainen kysymys johon sain vastauksen herätti uuden kysymyksen ja niin edelleen. Huomasin, että aikaisemmin tekemäni värivalinnat eivät oikeastaan pohjautuneet mihinkään, ja siksi ne tuntuivatkin hieman irrallisilta.

Tämä toiminnallinen opinnäytetyö sisältää sekä kirjallisen- että teososan. Kirjallista työtä varten käytän sekä elokuva-alan että kuvataiteen kirjallisuutta avaamaan värin merkityksiä eri konteksteissa. Lisäksi opinnäytetyössä on havainnollistavia kuvia värikkäistä eri elokuvista, sarjoista ja mainoksista. Pyrin selvittämään värien merkitykset sellaisenaan, mutta myös niiden erilaisten kombinaatioiden luomat konnotaatiot. Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on luoda tiivis ja helposti lähestyttävä kokonaisuus niille, joita kiinnostaa värin käyttäminen elokuvan kerrontaa tukevana elementtinä.

Aluksi avaan väriteoriaa käymällä läpi lyhyesti värielokuvan historian, jonka jälkeen perehdyn värin fysikaalisiin ominaisuuksiin. Jotta elokuvan väripaletteja voi ymmärtää, on sisäistettävä miksi ja miten värit edes muodostuvat. Oleellista on myös hahmottaa väristä puhuttaessa oikea termistö ja se, miten esimerkiksi kylläisyys ja sävy vaikuttavat siihen, miten koemme värejä. Termistön avaamisen jälkeen selvennän päävärien ja niiden kombinaatioiden eri merkitykset esimerkkikuvien avulla. Näiden lukujen tarkoituksena on avartaa kokonais käsitystä eri värien rooleista ja niiden käyttötarkoituksista. Värien yksi mielenkiintoisimmista ominaisuuksista on se, että suurimalla osalla niistä on aina emotionaalinen vastakohta. Esimerkiksi punainen on samanaikaisesti väkivallan ja

rakkauden väri, ja vihreä toisaalta pahuuden ja elämän. Värimaailmaa suunnitellaan on hyvä tiedostaa värin oletettu tulkinta, jotta sitä voi rikkoa esimerkiksi ironian keinoin.

Kun olen käsitellyt värit yksittäisinä elementteinä, siirryn käsittelemään, miten niitä voidaan elokuvakerronnassa yhdistää erilaisten väripalettien keinoin. Tunnetuin esimerkki on usein Hollywood-elokuvissa nähty kelta-sininen väripaletti, jonka tehokkuus pohjautuu sinisen ja oranssin vastavärisyyteen. Ne muodostavat toistensa läsnäolossa voimakkaan kontrastin, joka korostaa sekä keltaisen että sinisen värin vahvuutta ja olemusta.

Analysoin kolmen eri elokuvan väripaletit ja niiden merkitykset aiemman teoriaosan tietojen avulla. Tähän opinnäytetyöhön valitut elokuvat ovat *La La Land* (USA 2016), *Sin City* (USA 2005) sekä *Vertigo – Punainen kyynel* (USA 1958). Elokuvien väripaletit ovat uniikkeja, ja niissä jokaisessa on käytetty taidokkaasti, lavastusta, puvustusta, valaisua ja värimäärittelyä tukemaan kerrontaa ja elokuvan teesiä. Lopuksi käsitelen tämän opinnäytetyön teososaksi kuvatun elokuvan *Mullasta nouse tästä* (Suomi 2017) työnkulun.

Värien kanssa työskentely voi olla analyttistä, mutta useammin kuitenkin intuition varassa. Joku saattaa ”tuntua” hyvältä tai näyttää ”juuri oikealta”, ja intuition voi voittaa analyttisen suunnittelun. (Deakins, Bellantonin 2005, xxxi mukaan.)

Pohjasinkin teososan värisuunnittelun Deakinsin mukaisesti intuitiiviselle ajatukselle, että noituutta ja magiaa sisältävässä kasvutarinassa olisi symbolista käyttää yhtenä pääväreistä eteeristä ja mystistä purppuraa, jonka vierelle löytyi lämmin ja maanläheinen oranssi. Avaan teososaa käsitellessäni, miten koin intuitiivisen ajattelun pohjalta tehdyn suunnittelun toimivuuden.

2 Väriteoria

Väri on aina sidoksissa kulttuuriin ja yksilöön. Meille jokaiselle värien kokeminen on uniikkia, ja minun siniseni luultavasti eroaa sinun sinisestäsi, sillä jo yhden aminohapon ero geneettisessä koodissa vaikuttaa siihen, miten eri tavoin näemme värit. (Price 2006, 79.) Väriä on vaikea määritellä sen kokemuksen henkilökohtaisuuden vuoksi tarkkaan ja lopullisesti, mutta sen fysikaaliset ominaisuudet sentään pysyvät kulttuurista huolimatta aina samoina. Jotta voimme ymmärtää, miksi värielokuvat ovat tällä hetkellä elokuvateollisuuden normi mustavalkoisen sijaan, on syytä tarkkailla lyhyesti myös värielokuvan historiaa. Elokuvataiteessa väriteoriaa on pohdittu jo vuodesta 1935, mutta sen arvostus ja

teoreettisempi pohdinta on nostanut päätään vasta lähivuosikymmeninä digitalisoitumisen myötä (Arnheim 2006, 51).

2.1 Värielokuvan historia

Elokuvaaminen syntyi Lumiéren veljesten käsissä 1895, ja ensimmäinen elokuvanäytös kesti 20 minuuttia sisältäen kymmenen mustavalkoista lyhytelokuvaa. Minkä takia vasta 60 vuotta myöhemmin värielokuvat ohittivat mustavalkoisen elokuvan? Syyt voidaan oikeastaan jakaa kolmeen osaan: teknologiset, ekonomiset ja esteettiset (Bitoun 2015).

Painavin teknologinen syy oli se, että mustavalkoinen filmi oli huomattavasti laadukkaampaa ja halvempaa kuin värifilmi. Lisäksi mustavalkoinen elokuva ehti vakiinnuttaa asemansa niin sanottuna oikeana elokuvaamisen muotona valtayleisölle, ja värielokuvia pidettiin pitkälti rahastuksena. Värielokuvia olivat oikeastaan musikaalit sekä muut suuret speaktaakkelit. (Neale 2006, 15.) Lisäksi värifilmille kuvaaminen oli mustavalkofilmiin verrattuna hidasta ja työlästä, ja monet tuottajat eivät halunneetkaan ottaa värielokuvien tuomaa rahallista riskiä 1920 ja 30-luvuilla.

Värifilmitöidensä pioneeri Technicolor joutui taistelemaan osuudestaan filmiteollisuudessa ja tarjosi uutta värifilmiä ja kallista kameraansa kahdelle indietuottajalle: Disneylle ja Pioneer Filmsille. Valitut studiot olivat olleet teknologisia innovaattoreita ja ottivat Technicolorin uuden teknologian rohkeasti käyttöönsä. Walt Disney oli alusta kiinnostunut värin luovasta käytöstä, ja värille haettiin tarkoitusta ja symboleita. Väriä käytettiin ensimmäisiä kertoja tehostamaan ja tukemaan elokuvan kerrontaa. (Telotte 2006, 33.) Disneyn *Silly Symphonies: Flowers and Trees* (USA 1932) sekä *Three Little Pigs* (USA 1933) olivatkin suuria menestyksiä, sillä ne voittivat parhaan lyhytanimaation Oscarit ja toivat lähes neljännesmiljoonan tuotot, jotka nykypäivänä vastaisivat vajaata viittä miljoonaa dollaria. Animaatioissa värit hyväksyttiin helpommin, sillä se ei yrittänyt mukailla katsojien mielestä oikeaa maailmaa, toisin kuin mustavalkoinen elokuva. Nykyisin tilanne on lähes päinvastainen, sillä mustavalkoisuutta pidetään ”epänormaalina ja luonnottomana”, koska olemme niin tottuneet väriin elokuvassa.

Värifilmin hinta oli vuonna 1935 kaksinkertainen mustavalkoiseen verrattuna, ja se lisäsi elokuvan budjettia noin 30 prosenttia. Vuonna 1949 luku oli jo tippunut 10 prosenttiin. Taloudellinen riskikin siis heikkeni hintaeron pienentyttyä, ja värielokuvat tuottivat keskimäärin noin 25 prosenttia isommat tuotot kuin mustavalkoinen elokuva. 1950-luvulle

tultaessa jo noin puolet elokuvista oli värillisiä, ja 1960-luvulta eteenpäin värielokuvia on tehty enemmän kuin mustavalkoisia. (Neale 2006, 18–19.)

Väriä alettiin käyttää kerronnan työkaluna jo aikaisesta vaiheesta asti, ja sen taitavaa käyttöä osattiin kyllä arvostaa. Värielokuvien tekemistä rajoitti pitkään niiden kallis hinta ja toisaalta heikko laatu mustavalkoiseen filmiin verrattuna. Kun tekniset ja taloudelliset haasteet saatiin selätettyä, värielokuvan esteettiseen puoleen pystyttiin kiinnittämään enemmän huomiota, ja taidokkaiden elokuvantekijöiden käsissä värielokuva sai valtaileisönkin hyväksynnän.

2.2 Mitä väri on?

Väriä ja sen fyysistä olemusta on pohdittu tieteessä jo pitkään, sillä ensimmäiset ajatukset väristä kirjasi Isaac Newton jo vuonna 1672. Lyhyesti sanottuna värin kokeminen on sekä fyysinen että psykologinen reaktio silmään osuvista eri aallonpituisista valoheijastumista, jotka aivot tulkitsevat erilaisina värielämyksinä. Fyysinen kokemus johtuu siitä, että esineeseen osuvasta valosta osa absorboituu siihen ja osa kimpoaa tietynä aallonpituutena silmässä väriä tulkitseviin tappisoluihin. (Wikipedia 2017a.) Esimerkiksi punainen pallo heijastaa spektrin kaiken punaisen valon ja absorboi lähes kaikki muut värit. Se on siis teoriassa kaikkea muuta kuin punainen, vaikka me näkisimme sen punaisena. (Neale 2006, 4.) Psykologinen osa värin kokemisesta tulee fyysisen tulkinnan jälkeen, kun aivot saavat tiedon mitä aallonpituuksia näemme. Aiemmin oppimamme ja kokemamme pohjalta aivomme antavat väreille automaattisesti assosiaatiota ja tulkintaohjeita, joiden pohjalta muodostamme monimuotoisen kokonaiskuvan näkemästämme väristä. Väri on siis kohteen ja havaitsijan vuorovaikutuksessa syntyvä ilmiö, aivan kuten elokuvakin.

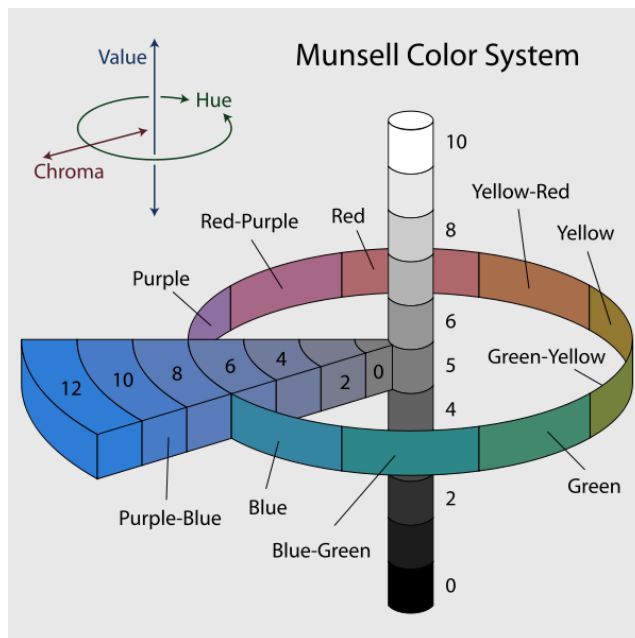
Värien visuaalisuutta on mahdoton rajata yksinomaan optisiin tai fysiologisiin ilmiöihin, sillä visuaalisiin kokemuksiimme on aina sekoittuneena kulttuurisia, sosiaalisia ja emotionaalisia ulottuvuuksia. Värikokemusten sanoiksi pukeminen on vaikea tehtävä; värit ovat jollain tavoin esiverbaalinen, tietoisuuden ohi suoraan psyyken sisimpään vaikuttava ilmiö. (Arnkil 2011, 15.)

Väri ei kuitenkaan ole elämän elinehto, ja noin 9 prosentilla väestöstä onkin jonkinnäköinen värisokeuden aste. Ilman värejä jäljelle jäävät kuitenkin muodot, liike, valot, varjot ja pintarakenteet, jotka ovat ympäristön tulkinnan kannalta tärkeämpiä. (Arnkil 2011, 18.)

Mustavalkoisessa elokuvassa juuri näiden elementtien käyttäminen kerronnassa nousee pintaan.

2.3 Värin sävy, vaaleus, kylläisyys ja muut määritelmät

Jos väriympyrää ajattelee kompassina, niin sävy on kompassineulan osoittama suunta (Arnkil 2011, 70). Sävyllä annetaan värin perusominaisuus: onko nähty väri sinistä, punaista, vihreää vai jotain muuta? Sävy on siis määrite, joka liitetään säteilevän valon eri aallonpituuksien yhdistelmiin. Sävyin suhde emotionaalisiin reaktioihin ihmisissä on vahvin verrattuna esimerkiksi kirkkauteen tai kylläisyyteen. (Arnkil 2011, 249).



Kuvio 1. Munsellin väriympyrämalli: sävy, kylläisyys, vaaleus (Wikipedia 2017d).

Vaaleus on pinnan havaittu heijastavuus, ja vaaleudesta puhuttaessa tarkoitamme sitä, kuinka vaalea tai tumma näkemämme väri on. Värin sävy voi olla sininen, mutta sen vaaleus määrittää, onko se vaalean- vai tummansininen. Näköaistin tulkinta siitä, mikä pinnan heijastuskyky on, riippuu aina valaistuksesta, ja siksi sitä on vaikea mitata mittalaitteilla. Käytännössä vaaleat värit erottuvat hyvin huonossakin valossa, kun taas tummat värit vaativat valoa, jotta niiden sävy erottuisi paremmin pimeässä. Muodon, tilan ja liikkeen hahmottamisen kannalta aivoillemme tärkeintä on nimenomaan informaatio tummuudesta ja vaaleudesta.

Kylläisyys tarkoittaa värin havaittua kromaattisuuden määrää, eli sitä kuinka paljon vä-
rissä on havaittavissa sävyjä suhteessa mustaan, valkoiseen tai harmaaseen (Arnkil
2011, 70). Mitä vähemmän kylläisyyttä väriässä on, sitä värittömämpi se on, ja päinvas-
toin. Muita vähemmän käytettyjä värin määritelmiä ovat esimerkiksi täyteläisyys, kirk-
kaus, densiteetti, valööri ja kulööri.

Pääväri määritellään sellaiseksi väriksi, jota ei voida sekoittaa muista väreistä ja josta
yhdessä muiden päävärien kanssa voidaan sekoittaa muut värit. Päävärejä ovat punai-
nen, sininen ja keltainen. (Arnkil 2011, 72.)

2.4 Värien merkitykset

Värit helposti unohtuvat elokuvan ensimmäisillä katsontakerroilla, ja niitä onkin tutkittava
ja havainnoitava, jotta niitä oppisi arvostamaan kaikessa niiden monimuotoisuudessaan.
Värit kategorioidaan helposti kahteen: lämpimät ja kylmät, joista lämpimät ovat eteneviä
ja kohti tulevia ja kylmät perääntyviä ja rauhallisia. Lämpimille väreille annetaan yleensä
myös esimerkiksi jännityksen, aktiivisuuden ja romanssin määritteitä. Kylmät värit saavat
usein levon, helppouden ja eteerisyyden attribuutteja. (Kalmus 2006, 26.) Lisäksi käsit-
telen mustan ja valkoisen merkitykset, vaikka niitä ei perinteisessä väriteoriassa mielletä
väreiksi vaan akromaattisiksi sävyiksi (Wikipedia 2017a). Valkoiseen sekoitetut värit
mielletään nuoruudeksi, rentoudeksi ja iloisuudeksi, kun taas mustaan sekoitetut värit
viestivät voimaa, vakavuutta ja perustunteita. Värit saavat aina uusia merkityksiä ja
muuttuvat suhteessa toistensa läsnäoloon, eli niiden kontrastit, kirkkaus ja konteksti
muuttuvat ympärillä olevien värien mukaan. (Kalmus 2006, 29.) Arnkilin mukaan ihmisen
näköhavaintomekanismi on kehittynyt nimenomaan reagoimaan näihin rajakontrasteihin
ja tulkitsemaan niitä.

2.4.1 Punainen

Punainen on värinä yksi rohkeimmista ja romanttisimmista väreistä. Sen havaitsee en-
simmäisenä sen päällekkäyvä luonteen vuoksi, ja se onkin esimerkiksi varoitus- ja kiel-
tomerkeissä universaalisti käytetty väri. Paula Bellantoni toteaa kirjassaan *If it's purple
someone's going to die* että punainen aiheuttaa fyysisiä reaktiota, esimerkiksi sykkeen
nousemista, ärsyyntymistä ja jopa tappeluita, ja toisena ääripäänä rakkautta ja hem-
peyttä (Bellantoni 2005, 2).



Kuvio 2. Viettelevä Satine elokuvassa *Moulin Rouge* (2001).

Se, missä kontekstissa punainen on, voi vaikuttaa paljon siihen, miten sitä tulkitsemme. Miehen päällä punainen on sankarillinen ja voimakas, kun taas naisen päällä sama sävy voidaan tulkita seksikkääksi tai vietteleväksi (Bellantoni 2005, 14), esimerkiksi kuviossa 2. Mitä tummempi ja kylläisempi punainen on, sitä vahvempi ja särmikkäämpi se on. Vastakohtana haalean vaaleanpunainen on herkkä ja hempeä. Koemme punaisen psykologisesti erittäin voimakkaasti, ja se on suurien tunteiden väri.

“Jos punaisella ei ole elokuvakerronnan kannalta olennaista annettavaa kannattaa sen käyttäminen jättää mahdollisimman vähälle. Koska punainen vie katsojan huomion herkästi itseensä, oletetaan sillä olevan tarinan kannalta jokin tietty, tärkeäkin merkitys” (Tahvanainen 2015, 33)

2.4.2 Violetti ja purppura

Vaikka yleisesti punaisen ja sinisen kombinaatioina pidetään violettiä, purppuraa ja lilaa, niin näistä purppura ei käytännössä ole edes sähkömagneettisen spektrin mukaan ”oikea väri” vaan pikemminkin ihmisen aivojen luoma kombinaatio punaista ja sinistä. Violettiä pienemmällä aallonpituudella valo muuttuu ultraviolettisäteilyksi, joka on näkymätöntä. (Wikipedia 2017b.) Koska nämä värit elävät eräänlaisessa rajatilassa tieteellisin termein ei ole yllätys, että ne usein yhdistetään elokuvassa mystisyyteen, magiaan ja muutokseen (Bellantoni 2005, 190).

Purppura on myös kuninkaallisten ja kirkollisten väri, koska sitä on ollut harvinaista löytää luonnosta. Bellantoni pohjustaa kirjassaan, että jos jossain on purppuraa, joku luultavasti kuolee. Hän toisaalta tarkentaa, että purppura ei oikeastaan aina symboloi kuolemaa,

vaan pikemminkin muutosta. *Frozenissa* (2013) Elsalla on mystisiä jäävoimia, joita hän ei osaa hallita. Kruunajaiset menevät pieleen Elsan salaisten voimien tultua ilmi, ja hän joutuu pakenemaan ja jättämään vanhan elämänsä taakseen. Samalla hän heittää yltään purppuraisen viittansa ja vaihtaa taikoen asunsa kylmemmän siniseen. Bellantonin povaama purppuran aiheuttama muutos on elokuvassa erittäin visuaalinen purppuraisen viitan lentäessä tuulen mukana kauas Elsasta kuviossa 3.



Kuvio 3. Elsa päättää jättää edellisen elämänsä elokuvassa *Frozen* (2013).

Jos violettiä käytetään tilassa, niin sillä on sulkeva ja lähentävä vaikutus. Esineissä se aiheuttaa kokoa pienentävän aistimuksen (Wetzer 2000, 95).

2.4.3 Sininen

Siinä missä punainen aktivoi ja ärsyttää, sininen rauhoittaa ja passivoi. Se on hiljainen ja etäinen, mutta toisaalta luotettava ja lojaali. Se on väreistä kylmin ja anteeksiantamattomin, ja se vaikuttaa tunteisiin voimakkaasti. Symbolisesti se on älykkyyden ja introspektion väri. (Bellantoni 2005, 82.) Sinisestä tekee mielenkiintoisen sen, miten monella eri tavalla ihmiset sen kokevat verrattuna esimerkiksi punaisen yleisempään päällekkävään luonteeseen. Joillekuille se on passivoiva surun väri, kun taas toisille rauhan ja harmonian väri. Kirkkaana ja rohkeana se voi symboloida voimakkuutta, esimerkiksi kuninkaallisten vaatetuksessa (Bellantoni 2005, 86). Pienetkin sinisen vivahteet saattavat muuttaa sen luomaa tunnelmaa, joten varsinkin elokuvassa testikatseluiden pitäminen on tärkeää oikean sinisen löytämiseksi. Jos kohtauksessa on vääränsävyinen sininen,

se saattaa aiheuttaa väärää emotionaalista reaktiota: suru voidaan tulkita passiivisuudeksi ja älykkyyden masennukseksi. Bellantonin mukaan (2005, 82) sinisellä saattaa olla myös ajantajuun vaikuttava merkitys: oppilaat unohtivat helposti tunnilla ajankulun sinisessä ympäristössä. Tätä voi käyttää hyväksi elokuvakerronnassa, jos katsojan ajantajuja haluttaisiin hämätä jossain elokuvan vaiheessa.



Kuvio 4. Fazerin mainoksessa miehellä on sininen hetki (2017).

Fazerin mainoksessa *Tärkeintä on rakkaus* (2017, kuvio 4) käytetään vahvasti sinisen ja oranssin kombinaatiota. Mainoksessa vanha mies muistelee poisnukkunutta vaimoaan ja syö suklaata. Päähenkilö on surullinen, omien ajatustensa viemä ja passiivinen. Fazer onkin ottanut Fazerin Sininen -suklaalle sloganin ”sininen hetki” jo vuonna 1977. Mainoksen väripaletti on myös vaaleudeltaan ja kylläisyydeltään hillittyä, mikä tekee sinisestä enemmän viipyilevän muiston, jota oranssi omalla lämpimällä läsnäolollaan nostaa esille. Sinisen käyttö ei jää vain alkukohtaukseen, vaan sitä käytetään lähes jokaisessa mainoksen kuvassa. Mainoksen jälkeen katsojalle jää haikean surullinen olo, mutta silti toiveikkaan lämmin: sininen on melankolian ja suomalaisuuden väri.

2.4.4 Vihreä

Vihreä mielletään yleisesti luonnon ja elämän pääväriksi. Sitä on helppoa katsoa, se ei ärsytä, eikä se ole liian päällekkävyä. Esineessä oleva vihreä vaikuttaa sen kokoon pienentävästi ja painoa alentavasti, kun taas vihreä valo aiheuttaa pahoinvointia ja epämiellyttävyyttä (Wetzer 2000, 94). Vihreällä on vahvasti kaksijakoinen luonne, sillä se on luottamuksen ja toivon väri, mutta samanaikaisesti kateuden ja pahuuden väri. Oikeastaan

mitä tummempi vihreä, sitä luonnollisempi ja positiivisempi vaikutus sillä on, ja päinvastoin. Vihreän positiivisesta perusluonteesta johtuen onkin mielenkiintoista, että sillä on kaksi ääripäätä, ja sen takia sitä on mahdollista käyttää myös ironisissa konteksteissa. (Bellantoni 2005, 194.)



Kuvio 5. Vihreä on pahuuden ilmentymä elokuvassa *Ihmemaailma Oz* (1939).

2.4.5 Keltainen

Keltainen yhdistetään pakkomielleisyyteen, pelkoon, petokseen, aurinkoon, elämään ja rohkeuteen. Tummemmat keltaiset ovat likaisia ja vaarallisempia, kun taas vaaleammat keltaiset viattomia ja idyllisiä. (Bellantoni, 2005, 45.) Keltaisen tulkinta on myös riippuvainen maanosasta, sillä esimerkiksi Yhdysvalloissa se mielletään pelkuruuden ja pettuuruden väriksi, kun taas Aasiassa se on kunnian ja harmonian väri (Wikipedia 2017c).

Keltainen on visuaalisesti aggressiivinen ja voimakkaiden vastakohtien väri ja siksi erityyppinen yleinen varoitusväri myös luonnossa. Jos elokuvan kohtauksessa on keltaista, on varmaa, että juuri keltainen hyppää ensimmäisenä katsojan näkökenttään. Bellantoni toteaa myös, että keltaisen muistaa pisimpään, osittain sen takia että se on suurina an-

noksina uuvuttavaa silmille ja aivoille. Siksi keltaisen oikea annostelu kuvissa ja väripalettia suunniteltaessa on tärkeää. Keltaisella voidaan alleviivata pieniäkin asioita ja yksityiskohtia sen huomiokyvyn vuoksi. (Bellantoni, 2005, 42.)



Kuvio 6. Jack on murhanhimoinen elokuvassa *Hohto* (1980).

Elokuvassa *Hohto* (kuvio 6) käytetään hieman vihreään taivavaa keltaista, joka tekee siitä myrkyllisempää ja etäännyttävää. Kohtauksessa, jossa Jack jahtaa vaimoaan Wendyä, väripaletti on vahvasti pelkästään keltaisen eri sävyissä, mikä tekee kohtauksesta erittäin jännitteisen ja ahdistavan. Tämä johtuu siitä, että keltainen ei saa muista väreistä kontrastia itselleen.

2.4.6 Oranssi



Kuvio 7. Oranssi aulatila elokuvassa *The Grand Budapest Hotel* (2014) huokuu vieraanvaraisuutta.

Siinä missä keltainen on ärsyttävä ja kihelmöivä, oranssi on optimistinen ja lämmin. Oranssi syntyy yhdistämällä keltaista ja punaista, ja tällöin se absorboi itseensä molempien värien positiivisia ominaisuuksia. Keltaiselta peritään pirteys, kiltteys ja toivo – punaiselta rakkaus, lämpö ja vauhti. Moni asia luonnossa on oranssia, joten suhtaudumme siihen positiivisesti. Oranssia pidetäänkin universaalisti vähiten dramaattisena, ja helposti lähestyttävänä. (Bellantoni 2005, 112.)

Wetzerin (2000, 92) mukaan myös oranssilla on ajankulkua hämärtävä vaikutus, ja suurina pintoina se aiheuttaa ahdistusta keltaisen tavoin. Oranssi voi ilmentää kahta asiaa samanaikaisesti, esimerkiksi viettelevän naispäähenkilön oranssit hiukset kielivät vaarasta ja toisaalta lämmöstä.

2.4.7 Musta ja valkoinen

Musta ja valkoinen eivät tieteellisin termein ole värejä vaan neutraaleja, vaikka maallikkotermein ne väreiksi mielletäänkin (Bellantoni 2005, 128). Musta ja valkoinen ovat monella tapaa toistensa symboliset ääripäät ja vastakohtat, mutta tukevat hyvin toisiaan sellaisinaan. Sekä mustalla että valkoisella värillä on symbolisesti vahva ja arvostettu asema lähes jokaisessa kulttuurissa. Olemme tottuneet mustavalkoisuuteen kirjallisuudessa, elokuvissa ja valokuvissa. Nykyään suurin osa elokuvista ja sarjoista on värillisiä, ja siksi mustavalkoisuus ikään kuin asettaa katsojalle uuden perspektiivin ja lukuohjeen. Miksi tässä ei olekaan väriä? Mitä se symboloi?

Musta pinta imee itseensä kaiken mahdollisen tulevan valon, eikä heijasta siitä mitään. Tämä tarkoittaa sitä, että musta on valon puute (Murmson, 2017). Musta mielletään pimeytenä, loputtomuutena ja kuolemana. Se on ehdoton ja ankara, mutta yksiselitteinen ja tyylikkään selkeä. Musta luo kontrastia muiden värien rinnalla, ja tekee niistä entistä kirkaampia ja voimakkaampia.

Valkoinen on tyhjyyden ja puhtauden väri. Se on neitseellinen ja viaton, ja pehmentää kontrastillaan muita värejä ja tekee niistä puhtaampia. Valkoinen on uuden alun ja antautumisen merkki. (Smith 2013.) Sinisen ohella myös valkoinen symboloi mielenrauhaa ja seesteisyyttä. Siinä missä musta imee itseensä kaiken valon, niin valkoinen heijastaa sen kaiken pois. Valkoiset tilat ovat avartavia, toisin kuin mustat miljööt.

Mustavalkoisuudella voidaan elokuvissa ja sarjoissa erotella esimerkiksi aikatasoja, kuten *Breaking Badin* (2008–2013) spinoff-sarjassa *Better Call Saul* (2015–, kuvio 8). Sen jokaisen tuotantokauden avausjaksossa nähdään lyhyt mustavalkoinen kohtaus tulevaisuudesta, jossa sarjan päähenkilö Jimmy on joutunut muuttamaan Omahaan *Breaking Badin* dramaattisen lopun jälkeen. Mustavalkoisuus auttaa katsojaa jäsentämään tapahtumia sarjan aikajanelle, mutta samalla symboloi Jimmyn elämän tyhjyyttä ja merkityksettömyyttä. Mielenkiintoista onkin, mitä väreille tapahtuu, kun sarjan tapahtumat etenevät tähän *Breaking Badin* jälkeiseen aikaan. Jatkaako sarja kokonaan mustavalkoisena vai alkaako se käyttää vastavuoroisesti vain takaumissa mustavalkoisuutta?



Kuvio 8. Jimmyn uusi masentava identiteetti sarjassa *Better Call Saul* (2015).

3 Värin käyttö elokuvakerronnan työkaluna

3.1 Yleisiä elokuvissa käytettyjä värikombinaatioita ja värimalleja

Elokuvan väripaletit hyödyntävät vahvasti väriteoriasta opittuja skeemoja. Tällä hetkellä suurin osa kassamagneeteista nojaa vahvasti niin sanottuun Hollywood-ilmeeseen, joka käytännössä tarkoittaa oranssin ja sinisen muodostamaa kontrastista väripalettia. Miksi juuri nämä värit ovat valikoituneet eniten käytetyiksi? Ensinnäkin ne ovat toistensa vastavärejä ja siksi muodostavat toisiaan korostavan kontrastin välilleen. Toiseksi elokuvan

keskiössä on yleensä ihminen, ja ihmisen ihonväri sijoittuu lämpimän oranssin alueelle, ja taivas sinisen sävyihin. Oranssi ja sininen ovat muutenkin yleisiä luonnosta löytyviä värejä, mikä tekee väreistä tuttuja ja turvallisia katsojalle. Sinistä ja oranssia värimaailmaa jopa halveksutaan ehkä juuri sen helppouden takia ja siksi, että se on lähes jokaisessa lähivuosina julkaistussa kassamagneettielokuvassa. Muita elokuvissa käytettäviä vastaväripareja ovat punainen-vihreä ja keltainen-lila (kuvio 9.). Nämä eivät ole saaneet kohdalleen samanlaista halveksuntaa, sillä niiden käyttäminen lavastuksessa ja puvustuksessa on huomattavasti haastavampaa.



Kuvio 9. Vastaväri-, lähiväri- ja kolmijakoinen malli.

Toinen ylläolevan kuvion värimalleista on niin sanottu lähivärimalli. Tässä paletissa käytetään kahta tai kolmea eri sävyä, jotka ovat vierekkäin väriympyrällä. Hyvänä esimerkkinä lähivärimallin taidokkaasta käytöstä on ohjaaja Wes Anderson, joka pohjaa usein elokuviensa visuaalisen ilmeen tiettyjen sävyjen ympärille (kuvio 7). Lähekkäin toisiaan olevat värit myös luovat harmoniaa ja rauhaa, ja joissain tapauksissa unenomaisuutta. Katsojaa voidaan ohjata tietynlaiseen turvallisuudentunteeseen, ja myöhemmin vetää matto alta hajottamalla lähivärien muodostama harmonia. Tätä väripalettiä voi oikeastaan käyttää minkä värin yhteydessä tahansa, ja sävyvalinnalla pystytään alleviivamaan tunnelmaa. Esimerkiksi täysin sininen toimisto saattaa kieliä päähenkilön masennuksesta, kun taas keltainen kylpyhuone suorastaan huutaa vaaraa.

Viimeinen väripaletti ylläolevassa kuviossa 9 on kolmijakoinen malli, ja se käyttää kolmea väriä, jotka ovat väriympyrälle asetetun kolmion jokaisessa kärjessä. Kyseistä värimallia pidetään yleisesti parhaiten toimivana, sillä se tarjoaa vahvoja kontrasteja, mutta kuitenkin variaatiota väripalettiin. Yhtä väreistä voidaan käyttää esimerkiksi lavastuksessa, kun taas kahta muuta väriä voidaan käyttää puvustuksessa ja valaisussa. Kolmen värin kanssa taiteilu mahdollistaa niiden suhteilla leikkimisen. Jos kohtauksen päävärit

ovat sininen ja keltainen, niin missä suhteessa siihen tuodaan punaista? Jos vain päähenkilön paita on punainen, niin se luo välittömästi vahvaa kontrastia ja alleviivaa katsojalle kyseisen värin.



Kuvio 10. Jakovastaväri-, tetradinen ja nelijakoinen malli.

Jakovastavärimalli on lähellä kolmijakoista sekä vastaväripalettia. Se ottaa pohjaksi yhden värin, ja peilaa sen vastavärin vierellä olevat värit. Väripaletti sopii erinomaisesti tilanteisiin, jossa suorien vastavärien luomat kontrastit ovat liian voimakkaita tai alleviivavia. Yleensä hallitseva vastaväri on suurin visuaalinen elementti. Kahden jäljelle jäävän peilaavan värin tehtävinä onkin tukea pääväriä ja luoda harmoniaa keskenään.

Tetradinen värimalli käyttää suorakulmion päissä olevia neljää väriä. Yleensä tällaisessa väripaletissa yksi väreistä on niin sanottu pääväri, joita muut kolme väriä tukevat. Vierakkäin suorakulmiolla olevat värit luovat rauhallista harmoniaa, mutta toisaalta vastakkain olevat värit taas kontrastia. Koska värit eivät ole suoranaisesti vastavärejä, niin kaikkein voimakkaimmat assosiaatiot jäävät taka-alalle. Vaarana on toisaalta, että värien sekakäyttö näyttyy katsojalle epävarmuutena ja sekavuutena, jos värien määrasuhteet ovat mielivaltaisia. Tärkeää onkin, että jokaiselle värille on edelleen tarkoitus ja merkitys. Jäljelle jäävä nelijakoinen malli on variaatio tetradisesta, ja ottaa väriympyrällä neliön muodon. Tällöin väriympyrästä nousee kaksi vastaväriparia, joiden keskinäiset kontrastit ovat voimakkaita. Sen jokaisen värin välissä on yhtä paljon tyhjää, jolloin värien suhteelliset kontrastit pysyvät yhtä vahvoina. Aivan kuten tetradisen väripaletin käyttämisessä, on nelijakoisella mallilla samat haasteet suhteiden ja tasapainon säilyttämisessä. (Lackey 2017; Cima 2015.)

Vaikka ylläolevissa esimerkkikuvissa esiintyvätkin vahvat päävärit, kaikkia edellä mainittuja paletteja voi käyttää myös muovaamalla esimerkiksi vaaleutta tai kylläisyyttä. Vaaleanpunainen ja vaaleanvihreä muodostavat aivan erilaisen tunnelman kuin kylläisen kirkas punainen ja vihreä. Tärkeintä värimallin valinnassa on, että värivalinnat tukevat kerrontaa ja ovat tarkkaan harkittuja elementtejä. Elokuvan värimaailmat muodostuvatkin yksittäisten värien tarkoitusten ja symbolien tietämisestä sekä niiden kombinaatioista toisiinsa nähden. Elokuvat harvoin noudattavat orjallisesti alusta loppuun samojen värien käyttämistä, vaan taidokkaat ammattilaiset kietovat värit osaksi tunteita ja tapahtumia. Elokuvan värisuunnittelua tuleekin kohdella tärkeänä rakennuselementtinä, joka vahvistaa kokonaisvaltaista kerrontaa, ja joka elää elokuvan draamankaaren mukaisesti.

3.2 Esimerkkielokuvia

Käsittelen seuraavissa alaluvuissa kolmea elokuvaa: *La La Land* (2016), *Sin City* (2005) ja *Vertigo - Punainen kyynel* (1958). Elokuvat on valittu edustamaan värikkäyttä elokuvissa eri vuosikymmeniltä, sekä niiden vahvojen ja muistettavien väripaletteiden vuoksi. *La La Land* käyttää taidokkaasti väriharmoniaansa luomaan maagista ja eteeristä tunnelmaa, ja värivalinnat elävät elokuvan hahmojen tarinankaarien mukana. *Sin Cityn* tehostemainen mustavalkoisuus väriyksityiskohtineen ohjaa katsojan huomiota elokuvan emotionaalisiin ja tärkeisiin yksityiskohtiin. Hitchcock käyttää vahvoja vastavärejä taidokkaasti *Vertigossa* alleviivaamaan hahmojen tunnetiloja ja motiiveja ja luomaan vahvoja tunteita herättäviä kontrasteja. Kaikkia näitä elokuvia yhdistää eheä ja kerrontaa tukeva väripaletti, jota hyödynnetään niin lavastuksessa, puvustuksessa kuin valaisussa.

3.2.1 La La Land

La La Land on Damien Chazellen ohjaama ja Linus Sandgrenin FSF kuvaama elokuva, joka julkaistiin loppuvuodesta 2016. Elokuva on kerännyt lukemattomia palkintoja, muun muassa Oscarit parhaasta kuvauksesta ja lavastuksesta. Chazellea kiinnosti erityisesti se, miten väriä, lavastusta ja puvustusta voisi käyttää luodakseen Hollywoodin kulta-ajan elokuvan taian, mutta silti toteutettuna modernilla tavalla. *La La Land* onkin musikaalielokuva, joka on ottanut vahvasti vaikutteita vanhoista värillä ilottelevista musikaaliklassikoista, esimerkkeinä *Singin' in the Rain* (1952), *Les parapluies de Cherbourg* (1964), *West Side Story* (1961) ja *Grease* (1978).

Musikaalielokuva eroaa genrenä paljon “tavallisen elokuvan” draamakerronnasta, sillä kuka tahansa voi puhjeta lauluun ja todellisuuden rajoja voidaan musiikin avulla taivuttaa. Tämän takia katsoja on saatava mukaan maailmaan aivan alusta asti, jotta yhtäkkiä set musikaalihetket eivät tuntuisi niin korneilta ja päälle liimatuilta.

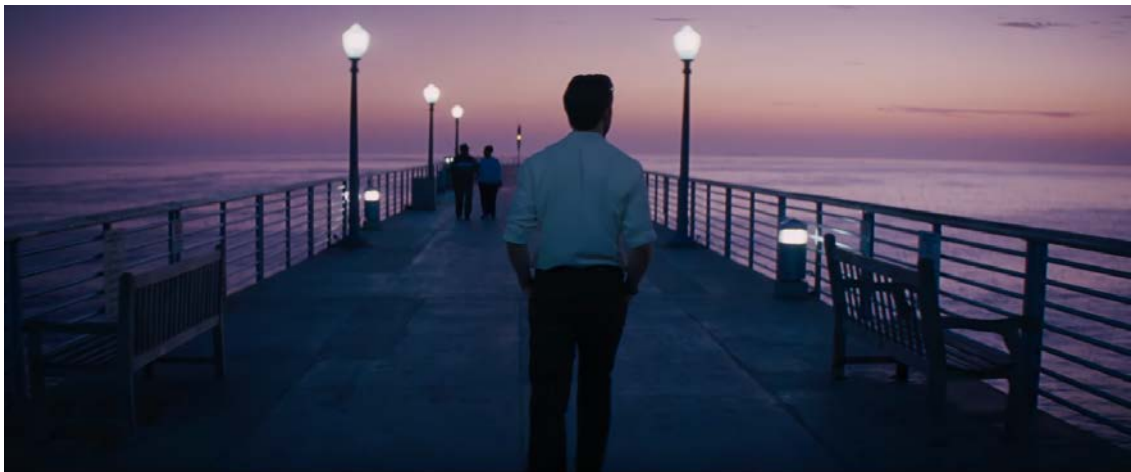


Kuvio 11. Väriiloistoa elokuvan *La La Land* avauskohtauksesta (2016).

Chazelle ja Sandgren ratkaisivat tämän ongelman siten, että katsojalle annetaan luokuhje heti ensimmäisessä kohtauksessa tykittämällä päävärejä ruudun täydeltä kaikessa sen väriiloistossa ja kirkkaudessaan (kuvio 11). Värit ovat yksinkertaisia ja kontrastisia harmaan autotien ja sinertävän taivaan kanssa ja helpottavat katsojaa samalla seuraamaan massiivisen avausnumeron tanssikoreografiaa. Puvustuksessa ei ole haettu realismia, vaan mahdollisimman silmiinpistävää ja pirteää ilmettä. Tiellä olevat autotkin ovat epätavallisen värikkäitä. Katsojalle tehdään selväksi heti alusta, että tässä elokuvassa kaikki on mahdollista.

Elokuvan perusväite on, että unelmia on oltava ja niistä on pidettävä kiinni, mutta toisaalta niiden saavuttamiseksi jostain on luovuttava. Toisin sanoen yksi elokuvan teemoista on aikuistuminen ja sen tuomat uhraukset. Tämä ilmenee symbolisesti elokuvan värin käytössä siten, että alun kirkkaat ja rohkeat värit tummenevat ja pelkistyvät elokuvan aikana. Elokuvan alkupuolella käytetään paljon voimakkaita kontrastisia päävärejä: keltaista, punaista ja sinistä eli käytössä on siis kolmivärimalli, kun taas loppupuolella siirrytään paljon hillitympään rinnakkaisvärimalliin. *La La Landin* väripaletti on räiskyvä, ilotteleva, huomiota herättävä, mutta samanaikaisesti hillitty, laskelmoitu ja harmoninen.

Alun värit ovat lähes sarjakuvamaisen korostettuja (kuvio 11), ja ne ovat merkittävä osa haaveilevien ihmisten maailmaa. Sininen on tässä elokuvassa luovuuden, haaveilun ja toivon väri, mikä on poikkeama sinisen normaalista passiivisemmasta tulkinnasta. Esimerkiksi Mian (Emma Stone) mekko on sininen hänen lähtiessään silmäätekevien juhliin, ja Sebastian (Ryan Gosling) laittaa päällensä sinisen puvun esiintyessään paikallisessa ravintolassa. Punainen taas on enemmän hahmoja todellisuuteen ankkuroiva väri, jota käytetään, kun hahmojen on kohdattava totuuksia omista unelmistaan. Esimerkiksi Mian päällä on casting-tapahtumassa punainen takki, jonka hän riisuu vihaisesti epäonnistuttuaan jälleen kerran, ja Sebastianin päällä on pelkkää punaista hänen soittaessaan vastahakoisesti cover-musaa allasbileissä. Mia joutuu pohtimaan, onko hänestä näyttelijäksi ja Sebastian kohtaa totuuden siitä, että ehkä hänestä ei tule tunnettua jazz-pianistia. Värejä käytetäänkin paljon kuvaamaan päähenkilöiden sisäistä monologia.



Kuvio 12. Unenomainen auringonlasku elokuvassa *La La Land* (2016).

Punainen ja sininen kohtaavat sekoittuessaan purppuraksi, joka on yksi elokuvan kanta- väreistä. Se symboloi tässä elokuvassa rakkautta, maagisuutta ja mahdollisuuksia. Sen pehmeät sävyt iltahämärässä vievät hahmot tajunnan ja todellisuuden rajamaille, ja elokuvan tunteellisesti ladatuimmat kohtaukset tapahtuvatkin purppuran vallitessa. Purppura on muutoksen ja kuoleman väri (Bellantoni 2005, 190), ja se ilmenee melkein liiankin voimakkaasti välittömästi sen jälkeen, kun Mia ja Sebastian alkavat seurustella; Mian mekko on purppuraa, roskikset ovat purppuraa, auto on purppuran sävyttämä ja asunnon ovi on purppuraa. Elokuvan ensimmäisessä käänteessä annetaan heti ymmärtää, että tämä suhde on tuomittu epäonnistumaan. Ennen ensimmäistä riitaa ja käännettä Mian ja Sebastianin suhteessa yhteinen asunto kylpeekin myrkyllisen vihreässä valossa,

joka kohtauksen aikana ilmeneekin katsojalle Mian kateutena Sebastianin onnistumisia kohtaan.



Kuvio 13. Mian epäonnistunut yhden naisen show elokuvassa *La La Land* (2016).

Elokuvan loppupuolella elokuvan väripaletti on aikuistunut ja siirtynyt rinnakkaisvärimaliin. Puvustus, lavastus ja valaisu ovat kylmää ja tummanpuhuvaa (kuvio 13). Mian tarinan alin kohta on, kun hänen yhden naisen show'nsa floppaa totaalaisesti ja paikalle saapuu vain kourallinen ihmisiä. Alun väri-ilottelu ja toiveikkaan valoisa maailma on vaihtunut täysin vastakohtaiseen kuvastoon. Lopussa Mia ja Sebastian toteavat yhdessä, että heidän on molempien parempi jatkaa eri teitä, jotta he voivat saavuttaa unelmaansa, ilman että toinen joutuu tekemään liian suurta kompromissia saavuttaakseen unelmaansa.

Chazelle ja Sandgren saavuttivat mielestäni elokuvassa sen taianomaisuuden, mitä vanhat Hollywood-klassikot katsojassa juuri herättävätkin. Se on maaginen, mutta samanaikaisesti realismiin tukeutuva elokuva, joka käyttää värejä sen kaikessa loistossaan ja skaalassaan kertoakseen juuri sen tarinan ja herättämään ne tunteet, mitkä Chazelle on halunnut.

3.2.2 Sin City

Sin City (2005) on Frank Millerin sarjakuviin pohjautuva neo-noir rikoselokuva, jonka Miller itse käsikirjoitti, ohjasi ja tuotti. Elokuvan on kuvannut Robert Rodriguez. Elokuva ot-

taa erittäin vahvasti sekä kerronnallisia että visuaalisia vaikutteita alkuperäisestä sarjakuvasta, sillä se jakautuu kolmeen tarinaan, on mustavalkoinen kuten painettu lehti, ja sen dialogi on lyhyttä, mutta ytimekästä.

Sin City ei ole mielenkiintoinen pelkästään sen vallitsevan mustavalkoisuutensa takia, vaan siksi, että se käyttää tehokkaasti päävärejä, punaista, keltaista ja sinistä, korostamaan tiettyjä emotionaalisesti merkittäviä yksityiskohtia elokuvan aikana. Lisäksi mustavalkoisuus auttaa katsojaa irtaantumaan elokuvan ylitseampuvasta väkivallasta, ja keskittymään paremmin tarinan hahmoihin ja heidän tunnetiloihinsa.

Elokuvan ensimmäinen, ja eniten käytetty, korostusväri on punainen, joka symboloi elokuvassa voimaa, kuolemaa ja rakkautta. Avauskohtauksessa on nainen, joka on pukeutunut punaiseen mekkoon ja huulipunaan. Mustavalkoisuuden ympäröimänä punaista on mahdotonta huomata, ja se kiinnittää katsojan huomion välittömästi kyseiseen väriin. Katsojalle annetaan lukuohje punaiselle heti elokuvan alussa, sillä kohtauksen lopussa nainen salamurhataan, ja elokuvan varsinainen tarina alkaa.



Kuvio 14. Punainen luo vahvaa ja sensuellia kontrastia elokuvassa *Sin City* (2005).

Marvin tarinassa, jossa salaperäinen kultahiuksinen prostituoitu Goldie löytyy murhattuna hänen viereltään punaiselta sydämenmuotoiselta sängyltä (kuvio 14), punainen on linkitettyä hyvin symbolisesti suoraan Marvinin rakkautena Goldieta kohtaan. Marvin lähtee kostoretkelle, jossa vihollisten veri roiskuu voimakkaan ja kirkkaan punaisena. Punainen

veri Marvin kasvoilla symboloi voimaantumista muiden kuolemalla. Löydettyään ja tapettuaan Goldien murhan takana olleet Marv saa kuolemantuomion. Sähkötuoliin lyyhistyneenä Marvin silmässä pilkottaa sama punainen sänky, jossa hän makasi Goldien kanssa – Marv on päässyt Goldien luo.

Sin Cityn toinen pääväreistä, keltainen, symboloi vaaraa ja pahuutta. Hartiganin tarinan antagonistin Rourke (kuvio 15) on epämuodostunut Hartiganin aiemman käsittelyn jälkeen. Rourke on kauttaaltaan keltainen, joka aiheuttaa hahmon toismaailmallisuuden: tämä henkilö ei ole enää ihminen vaan painajaismainen symboli. Pelkästään yhdellä värillä luodaan välittömästi ja tehokkaasti protagonistin–antagonistin-asetelma, joka ratkeaa tarinan lopussa Hartiganin tappaessa Rourken, jonka keltainen veri valuu pitkin lattiaa. Katsojalle keltainen veri aiemman punaisen sijaan ikään kuin antaa hyväksynnän tappamiselle, koska Rourke ei edes vuoda normaalin väristä verta. Keltaista käytetään myös muissa tarinoissa; Goldien jumalaisen keltaiset hiukset, baarin lämpimät keltaiset varjot sekä Dwightin tarinan antagonistin Manuten kultaisessa silmässä.



Kuvio 15. Keltainen on antagonistin väri elokuvassa *Sin City* (2005).

Sininen on elokuvassa informaation väri, joka ilmenee eniten Dwightin tarinassa. Sininen ei ole mustavalkoisuudesta samalla tavalla päällekyvä kuin elokuvassa esiintyvät punainen ja keltainen, ja se on niihin verrattuna rauhallinen ja harmoninen, ellei jopa kaunis. Dwight tappaa sinistä autoa ajavan Jackie Boyn, ja hänet ilmiantaa mafiapomo Manutelle sinisilmäinen tyttö, Becky. Becky välittää Manutelle informaatiota naiivisti oman

etunsa nimissä. Kultasilmäinen antagonisti Manute haluaa ajaa vanhan kaupungin kehityksessä vuosia taaksepäin. Manutesta ei tehdä raakamaista antagonistia näyttämällä raakuuksia, vaan antamalla dialogin ja värien kertoa mitä kaikkea hän on tehnyt.

Dwight on matkalla hävittämään Jackie Boyn ruumista (kuvio 16.), kun sinisessä poliisi-valojen vilkkeessä ruumis alkaakin puhua, ja katsoja saa informaatiota Dwightin mielen-terveyden tilasta. Puhuva ruumis käy dialogia ja avaa Dwightin tarinan taustoja humoris-tisesti katsojalle, ilman että se tuntuisi huonosti rakennetulta ekspositiolta. Tämä kohtaus lataa panokset viimeiseen kohtaukseen, jossa Dwight kohtaa Manuten mafiajengin. Am-muskelta selviävä Becky kohtaa elokuvan alussa salamurhatun naisen tappajan, joka tarjoaa tälle hississä tupakkaa. Becky jää katsomaan miestä sinisin silmin. Kohtauksen ainut väri on sininen, joten elokuvan alkukohtauksen punaiseen mekkoon verraten lopun voisi tulkita siten, että Becky selviää kohtaamisesta miehen kanssa.



Kuvio 16. Todellisuuden rajoja rikotaan sinisellä elokuvassa *Sin City* (2005).

Näiden kolmen värien lisäksi elokuvassa käytetään erittäin pienissä määrin vihreää, joka elokuvan kontekstissaan on kateuden ja inhon väri. Lisäksi saturaatiota säätelemällä muutamia värejä nostetaan taustoissa näkyviin, esimerkiksi haalean oranssia ja pu-naista. Baariin mentäessä pieni sininen kajo kuvassa muuttuukin oranssimmaksi. Baari on ”turvallisempi” ja lämpimämpi hahmoillemme kuin muuten niin ankara ja kolkko Basin City. Värien kombinaatiota esiintyy erittäin harvoin, esimerkkinä alun mysteerinaisen vih-

reät silmät ja punainen mekko, ja Dwightin ajaessa sateessa väriään vaihtavat poliisiva-
lot (kuvio 16). *Sin City* ottaa taitavasti kiinni noir-elokuvien tyypillisestä kerronnasta, ja
lisää siihen vahvalla värikerronnallaan täysin uusia ulottuvuuksia.

3.2.3 Vertigo

Vertigo (1958) on Alfred Hitchcockin yksi tunnetuimmista elokuvista. Väriä on käytetty
korostamaan hahmojen asemaa toisiinsa nähden sekä kertomaan näiden motiiveista.
Päähenkilö Scottie tajuaa kärsivänsä korkean paikan kammoa jahdatessaan rikollista
San Franciscon katoilla. Scottie katsoo alas, kun hänen työparinsa tippuu kuolemaansa.
Turman jälkeen Scottie päättää lopettaa poliisityöt, mutta vanha tuttava Gavin Elster pyy-
tää Scottieta seuraamaan hänen vaimoan Madeleinea, joka on käyttäytynyt oudosti.
Scottie suostuu Gavinin pyyntöön vastahakoisesti.

Hitchcock käyttää väriä tarkoituksenmukaisesti, ja jokainen väri on harkittu ja suun-
niteltu. Väriin tehtävänä on vahvistaa, toimia kontrapunktina ja selkeyttää elokuvan
narratiivisia elementtejä. (Price 2006, 131.)

Vertigon päävärit ovat vastavärit punainen ja vihreä. Vihreä on alussa Gavinin vaimon
Madeleineen, kun taas punainen on Scottien väri. Vihreää käytetään pakkomielleisyyden,
kateuden ja elämän värinä. Punainen on elokuvassa rakkauden ja varoituksen symboli.
Punaista ja vihreää tukevat sininen ja keltainen, joten *Vertigon* väripaletti on nelijakoinen.
Keltaista näemme Scottien ex-tyttöystävän Midgen päällä. Midge on tarinassa pitkälti
sivuhahmona, mutta yrittää pysyä Scottien moraalisena kompassina ja auttaa häntä vai-
keissa tilanteissa. Sinistä käytetään unenomaisissa kohtauksissa, ja toisaalta asetta-
maan syyllisyyttä hahmoille.

Lavastus pohjautuu vahvasti yhden päävärin taakse, ja sitä tukevat sen vastavärit ja har-
moniset sivuvärit. Esimerkiksi Midgen asunto on pitkälti keltainen, ja vain Scottien kos-
kettamat asiat ja esineet ovat punaisia (kuvio 17). Väri on erittäin suuressa roolissa Scot-
tien nähdessä ensimmäistä kertaa Madeleineen, joka istuu kirkkaan ja railakan punaisen
ravintolan keskellä vihreään mekkoon kietoutuneena. Lavastuksen ja puvustuksen vä-
reillä erotellaan syvyyttä, ja toisaalta toiminnan ja blokkauksen suuntia: katsojan on hel-
pompia erottaa Midgen asunnossa keltaisella taustalla liikkuva punapukuinen Scottie, ja
katsojan huomio kiinnittyy ravintolassa välittömästi Madeleineen. Kellekään muulle ei ole
annettu värejä ravintolakohtauksessa, joten silmä kiinnittää välittömästi huomion sille an-
netulle väriärsykkeelle.



Kuvio 17. Scottie pohtii huimausta Midgen keltaisessa asunnossa, *Vertigo* (1958).

Scottie alkaa varjostamaan Madeleinea, ja joutuu lopulta pelastamaan tämän yritettyä hukuttaa San Franciscon lahteen. Elokuvan alun ajan Madeleine on pukeutunut vihreään ja Scottie punaiseen. Itsemurhayrityksen jälkeen Scottie tajuaa olevansa rakastunut Madeleineen. Scottie pukeutuukin yhtäkkiä Madeleinen vihreään, kun taas Madeleine pukeutuu Scottien punaiseen. Yksi tulkintamalli tälle väri vaihdokselle on, että Madeleine ei olekaan ehkä se henkilö, miksi häntä luulimme. Scottie taas on ajautunut syvään päätyyn pakkomielleessään Madeleinea kohtaan, ja siksi pukeutuu punaisen sijaan pakkomielleiseen vihreään. Midge turhautuu Scottien rakastuessa Madeleineen, ja yrittää varastaa huomiota pukeutumalla itsekin punaiseen miellyttääkseen Scottieta. Midgen aikaisempi rauhallisen harmoninen luonne jyrähtää hetkellisesti punaisen paidan takaa. Ennen Madeleinen dramaattista itsemurhaa kirkon tornista hänet on riisuttu väreistä lähes kokonaan.

Scottie on Madeleinen itsemurhaan liittyneen oikeudenkäynnin jälkeen pois tolaltaan, ja näkee joka puolella merkkejä Madeleimestä. Madeleinen vihreä auto, mekko ja kukat sekoittavat Scottien ajatukset, kunnes hän törmää Madeleinelta näyttävään naiseen, Judyyn. Judy on pukeutunut ensikohtaamisessaan Scottien kanssa vihreään, aivan kuten Madeleinekin. Scottie alkaa pakkomielleisesti muovaamaan Judysta Madeleinea. Katsojalle paljastetaan Gavinin palkanneen Judyn näyttämään oikeaa Madeleinea Gavinin murhatessa oikean vaimonsa, käyttäen suunnitelmassa hyväkseen Scottien korkean paikan kammoa.

Scottien pakkomielteisyydelle ei tule loppua, ennen kuin Judy näyttää identtiseltä edesmenneen Madeleinein kanssa. Judy astuu huoneeseen vihreän valon ympäröimänä, ja hänen muutoksensa Madeleineksi on lopullinen (kuvio 18). Scottie tajuaa Gavinin juonen nähdessään Judyn kaulassa Madeleinein punaisen kaulakorun, ja vie Judyn Madeleinein murhapaikalle yön sinisessä valossa. Sininen on syyllisyyden ja katumuksen väri, joka ilmenee kohtauksessa Judyn katumuksena murhaan osallistumisesta ja petoksesta Scottieta kohtaan. Judy kuitenkin tippuu pelästyessään torniin saapunutta nunnaa, luultavasti epäiltyään häntä Gaviniksi. Scottie jää seisomaan kellotornin reunalle katsoessaan jo toiseen kertaan kuollutta Madeleinea.



Kuvio 18. Judyn sivuprofiili hotellin mystisen vihreässä valossa, *Vertigo* (1958).

Vaikka elokuvan väripaletti on varsin alkukantainen vahvojen pääväriensä myötä, niin Hitchcockin tapa käyttää niitä nostaa elokuvan merkittäväksi esimerkiksi värin luovasta käytöstä. Väriä käytetään efektiivisesti, mutta harkitusti nostamaan hahmoja ja helpottamaan kohtauksen seuraamista. Välillä väri ottaa askeleen taka-alalle, jotta käännekohtien emootiot eivät jää värien jalkoihin. Hyvänä esimerkkinä tästä on kellotornikohtaukset, jotka ovat pitkälti tummanpuhuvia ja värittömiä. Väri ei missään vaiheessa tunnu irralliselta, vaan sille on aina hyvä ja perusteltu merkitys ja tavoite. Hitchcockin *Vertigo* on tehty 1950-luvulla, jolloin vielä vajaa puolet elokuvista oli mustavalkoisia. Hitchcock näytti esimerkillään, miten eri tavoin väriä voi käyttää elokuvakerronnan luovana työkaluna.

4 Teososa – *Mullasta nouse tästä*

Tämän opinnäytetyön teososana on lyhytelokuva *Mullasta nouse tästä* (2017). Elokuvan ohjaaja Juulia Kalavainen luetti minulla keväällä 2016 elokuvan ensimmäisen käsikirjoitusversion ja kysyi, kiinnostaisiko minua kuvata kyseinen elokuva, ja vastasinkin pyyntöön myöntävästi. Elokuva on luonnonvoimia, seksuaalisuutta ja itsensä hyväksymistä yhdistelevä kasvutarina.



Kuvio 19. Tyttöjen rituaaliamuletteja salaisessa puutarhassa.

4.1 Esituotanto ja suunnittelu

Elokuvan ensimmäisestä käsikirjoitusversiosta löytyi hienoja kuplivia kohtauksia, ajatuksia ja teemoja, jotka kuitenkin selkeästi vielä tarvitsivat hiomista ja uusia näkökulmia. Ohjaajana Kalavainen piti minut alusta asti vahvasti mukana käsikirjoituksen suunnittelussa ja kysyi rohkeasti mielipiteitäni tiettyihin käsikirjoitusmuutoksiin ja käsiteltäviin teemoihin, vaikka kuvaajana roolini ei tietenkään ollut ratkoa ja antaa valmiita ohjeita, millainen elokuvan käsikirjoituksen pitäisi olla. Koska kuitenkin olin tiiviisti mukana käsikirjoituksen suunnittelussa, huomasin kiintyneeni hahmoihin, tarinaan ja sen kerrontaan aivan eri tavalla kuin aiemmissa projekteissa. Käsikirjoituksessa tuntui olevan myös minun ideoitani, ja meillä olikin hyvä dialogi koko esituotannon ajan Kalavaisen kanssa. Pystyimme pallottelemaan ajatuksia, ottamaan taukoa tarvittaessa ja palaamaan tiettyjen kohtausten suunnitteluun uusista näkökulmista. Kalavainen selkeästi luotti myös minun näkemykseeni elokuvan visuaalisesta ilmeestä.

Olin hahmotellut jo aiemmin opinnäytetyön aiheitani, ja elokuvaa suunniteltaessa aihe lokahti kohdalleen ajatuksissani. Luin muutamia artikkeleita ja tekstejä värin psykologisista merkityksistä ja sen symbolismista, mutta halusin lähteä suunnittelemaan elokuvan värimaailmaa intuitiivisesti ja tunteen pohjalta. Artikkeleista löytämäni punainen lanka osoittautuikin lilaksi, magian väriksi. Tämän värin ympärille lähdimme rakentamaan elokuvan väripalettia, ja hahmotelimme Juulian kanssa työryhmälle jaettavan värikartan, jota muut päävastuulliset voisivat hyödyntää omassa työssään (kuvio 20).



Kuvio 20. Noitatyttö (työnimi), värimoodboard työryhmälle.

Liilan ja purppuran lisäksi väripalettiin mahtui luonnon lämpimiä pastellin sävyjä: oranssia, roosaa ja ruskeaa. Samanaikaisesti pyrimme välttämään kirkkaita ja huomiota herättäviä värejä, esimerkiksi kirkkaankeltaista ja -sinistä. Tietynlainen harmoninen väripaletti näyttikin toimivan ja pitävän huomion hahmojen tunnetiloissa eikä heidän tai ympäristön väreissä. Pidin tärkeänä, että henkilöahmot erottuisivat taustoista mutta samanaikaisesti olisivat harmonisesti osana luontoa. Liilan ja oranssin käyttö Tarun ja Annen vaatteissa osoittautui sopivan pehmeäksi kontrastiksi, joka loi hahmoille sopivaa särmää rikkomatta luonnon värien kanssa syntyvää harmoniaa. Alkuvaiheessa syntyi ajatus, että Tarun hiukset voisivat olla lilat. Myöhemmin Anne voisi pukeutua liilaan, sillä liila toimi

myös henkilöä tarinassa eteenpäin työntävänä muutoksen värinä. Menneisyyden kohtauksissa Taru on aktiivisempi osapuoli, kun taas nykyhetken kohtauksissa Anne on aktiivisempi hahmo. Tarun hiusten väri olisi myös selkeä ajan etenemisen merkki katsojalle.

Kuvaukset oli sijoitettava kahdelle aikajaksolle, jotta noin viiden vuoden aikahyppy saataisiin näyttämään uskottavalta. Ensimmäinen kuvausjakso olisi ruskan aikaan ja toinen alkutalvesta ennen lumen satamista. Kuvauksiin valmistautuessani pidimme muutamia palaveriteita valaisijan, lavastajan ja puvustajan kanssa heidän värivalinnoistaan, ja pääsimme mielestäni samalle aaltopituudelle elokuvan väripaletista. Tärkeää olikin, että kun puhuimme elokuvan visuaalisesta ilmeestä, niin paikalla olivat aina kaikki päävastuulliset.



Kuvio 21. Annen ja Tarun taikarituuali.

4.2 Kuvausjakso

Kuvausjakso oli kaksiosainen: ensimmäinen kolmepäiväinen ja toinen kaksi viikkoa myöhemmin kaksipäiväinen sekä lisäksi yksi kuvituspäivä. Ensimmäisessä kuvausjaksossa kuvattiin menneisyyden kohtaukset, joissa Anne ja Taru tutustuvat ja ystävystyvät. Kohtaukset kuvattiin Vantaalla Tuomelan koululla ja Helsingissä vanhalla navetan rauniolla Laajasalossa. Kuvausten alkaessa minulla oli melko varma olo siitä, mitä lähdimme tekemään, mutta ensimmäisen päivän alkukankeus aiheutti pientä jännitystä omaan tekemiseen. Se kuitenkin laukesi nopeasti, sillä ympärillä oli osaava ja motivoitunut työryhmä, joka puhalsi hankalimmilla hetkillä hyvin yhteen hiileen. Tuomelan koulu oli valittu sen

vaaleankeltaisen värin vuoksi, ja pienellä lavastamisella siitä saatiin toimiva lokaatio. Kuvauspaikoilla syksyn ruska oli kauniisti esillä, aivan kuten olimme suunnitelleet ja toivoneet. Elokuvan taikarituaalien keskiössä oleva sipulikin valikoitui pitkälti sen lilan värin takia.

Toinen kuvausjakso oli kaksi viikkoa myöhemmin, joten ehdimme hyvin purkaa ensimmäisen kuvausjakson materiaalin ja tapahtumat Juulian kanssa. Kohtaukset sijoituivat samaiselle Laajasalon navetan rauniolle sekä lähiöalueelle, jossa Tarun kadonneen sisikon muistotilaisuus järjestettiin. Yllätykseksemme ensilumi tuli jo marraskuun lopussa, ja jouduimme tarkentamaan suunnitelmiamme värien osalta. Nyt taustat olisivat vaaleita, joten varmistimme, ettei puvustus jäisi liian värittömäksi lisäämällä värikkäämpiä kaulahuiveja, hanskoja ja muita pieniä elementtejä. Tämä toimi yllättävän hyvin, ja lopulta lumi osoittautui hyväksi ja selventäväksi elementiksi elokuvan aikahyppäyksiä ajatellen. Elokuvan nykyhetken kohtauksien kuvaaminen oli jollain tavalla rennompaa, ja hyvien suunnitelmiamme vuoksi pystyimme myös joustamaan ja tiivistämään kuvia ja kohtauksia lennosta. Loppukuvan etsiminen vaati muutaman lisäkuvauspäivän, mutta lopulta loppukuva löytyikin jo setissä kuvatusta kohtauksesta.



Kuvio 22. Anne ja Taru ovat palanneet aikuisempina vanhaan puutarhaan.

Elokuva kuvattiin Sony A7sii -kameralla ja Zeissin Compact Prime –linsseillä. Melkein jokaisessa kuvassa käytimme linssin edessä Promist ¼- tai ½-suodinta pehmentämään kuvan kontrasteja. Tallentaessa käytimme Slog3-väriprofiilia mahdollisimman suuren dynaamisen alueen ja värimäärittelyn joustavuuden vuoksi.

4.3 Jälkituotanto ja värimäärittely

Kuvausjakson jälkeen halusin ottaa hieman etäisyyttä materiaaliin ennen värimäärittelyä, ja perehtyä tarkemmin väriteoriaan ja -oppiin. Huomasin, että pitkälti intuitiivisesti tehdyt päätökset ja väriparit olivat väriteorian mukaisia ja tukivat toisiaan hyvin. Olin tyytyväinen kuvauksista saatuun materiaaliin, ja mielestäni toteutus vastasi pitkälti suunnitelmiimme. Olimme Juulian kanssa keskustelleet värimäärittelystä jo ennen kuvausjaksoa ja todenneet, että mahdollisimman luonnollinen värimäärittely toimisi tässä elokuvassa parhaiten. Kokeilimme erilaisia vaihtoehtoja hillitymmillä värimäärittelyesiasetuksilla ja toteimme, että käyttäisimme yhdistelmää esiasetuksen ja käsin värimäärittelyn väliltä parhaan lopputuloksen takaamiseksi. Värimäärittelyn neljännen version jälkeen pidimme ensimmäisen kuva- ja äänikatselun työryhmälle, ja oli hienoa nähdä miten kaikki osat alueet loksattelivat viimeinkin paikoilleen eheäksi kokonaisuudeksi. Lopullinen versio vaati vielä neljä värimäärittelykierrosta, ja päädyimme riisumaan vielä efektiivisimmät värimäärittelyratkaisut pois luonnollisuuden nimissä.



Kuvio 23. Anne hengähtää koulun mopotusbileissä.

4.4 Lopputulos

Lähdimme tavoittelemaan eteeristä ja hieman epätyypillistä kerrontaa opiskelijaelokuvalle omaavaa teosta, ja mielestäni onnistuimme siinä hyvin. Alun intuitiivinen väripaletti pysyi hyvin kasassa loppuun asti, ja suunnitelmallisuus alussa auttoi myös lopun värimäärittelyä, kun suurin osa väreistä oli läsnä jo puvustuksessa tai lavastuksessa. Oppi-

misprosessina elokuvan teko oli äärettömän tärkeä; opin hallitsemaan suurempia kokonaisuuksia, luottamaan omaan intuitiooni paremmin ja prosessoimaan kuvaustilanteen stressiä suunnitelmallisuuden avulla. Muutamat kuvaustilanteissa Juulian kanssa tehdyt päätökset tulivat jälkituotannossa kummittelemaan, ja ne olivat tärkeitä oppimisen paikkoja meille molemmille. Esimerkiksi pohdimme, kuinka monella kuvalla tietyn kohtauksen olisi voinut kuvata, mitä kuvia jäimme kaipaamaan ja miten blokkausta olisi voitu parantaa. Väiratkaisuihin olemme olleet pitkälti tyytyväisiä.

Kokonaisuutena *Mullasta nouse tästä* on mielestäni pohdiskeleva ja kaunis elokuva, ja pystymme onnellisena ja ylpeänä seisomaan Juulian kanssa lopputuloksen takana. Noitaytön värimaailman suunnittelu osoitti minulle, kuinka tärkeä eheän ja dynaamisen värimaailman luominen on elokuvan visuaalisen ilmeen ja kerronnan kannalta.

5 Johtopäätökset

Vaikka värielokuvat ovat olleet jo pidemmän aikaa vallitseva elokuvakerronnan muoto, elämme silti merkittäviä hetkiä värielokuvan kannalta. Nykyisin taloudellisesti merkittävää eroa mustavalkoisen ja värillisen elokuvan välillä ei ole, joten päätös toteutustavasta on täysin taiteellinen. Lisäksi digitaalinen värimäärittely ja tietokoneella luodut ympäristöt ovat avanneet täysin uusia mahdollisuuksia jälkitöihin, kun lähes kaikkea voidaan muokata ja tehdä uudelleen. Tärkeää eheän ja uskottavan värimaailman luomiseksi on värien tuominen mukaan jo konkreettisesti kuvaustilanteessa puvustuksen, lavastuksen ja vaikkapa valaisun avulla.

Ihmiselle värikokemus on aina uniikki ja kulttuurisidonnainen. Värikokemus syntyy aivoissa fyysisestä ja psyykkisestä reaktiosta. Annamme näkemillemme väreille jatkuvasti uusia tulkintaohjeita ja konteksteja. Siksi jokaisen ihmisen värikokemus on uniikki. Tämä opinnäytetyö käsitteleeekin värejä elokuvakerronnassa pitkälti länsimaisen elokuvakerronnan osalta. Se, miten värejä käytetään esimerkiksi itämaisessä elokuvateollisuudessa, saattaa erota yksityiskohdiltaan paljon.

Jokaisen elokuvan komposition, leikkauksen ja repliikin on oltava tietoinen ja päämäärällinen valinta, joka tukee elokuvan kokonaisuutta. Yhtä arvokkaaseen rooliin nousee väripalettien ja niiden symbolien rakentaminen. Jokaista värielokuvaa luodessa on hyvä

ajatella väri ehkä pikemminkin hahmojen mielentiloja ja motiiveja vahvistavana elementtinä kuin pelkästään efektiivisenä itseisarvona. Jos kohtauksen emotionaaliseen lataukseen ei yksinkertaisesti sovi kirkkaankeltainen, ei sitä pitäisi siis käyttää vain siksi, että kuva nyt kaipaisi keltaista. Väriharmoniolla taiteilu vaatii ohjaajalta tai kuvaajalta myös rytmittäjää. Jos elokuvan värimaailma pysyy loppuun asti muuttumattomana, se ei kykene luomaan dynaamisia muutoksia värien luomissa tunnetiloissa, jolloin katsoja saattaa tylsistyä tai hengästyä värien monotonisuuteen. Hyvä esimerkki dynaamisesta väripaletista on aiemmin mainitsemani mustavalkoisuus sarjassa *Better Call Saul*, jossa jokaisen tuotantokauden alussa on lyhyt mustavalkoinen ennakointi tai englanniksi flash-forward. Mustavalkoinen maailma luo automaattisesti kontrastin ajan ja paikan suhteen sarjan muuhun värimaailmaan verrattuna. Mustavalkoisuus myös muuttaa katsojan koko perspektiiviä ja tulkintaa elokuvaan tai sarjaan (Brown, Street & Watkins 2013, 117). Toinen esimerkki dynaamisesta väripaletista on elokuvasta *La La Land*, jossa alun unelmien täyttämä väri-ilottelu aikuistuu ja tummenee menettäen värikylläisyyttään. Värien dynaaminen muutos tukee myös päähenkilöiden emotionaalista kaarta. Jos koko elokuva olisi alusta loppuun täynnä kirkkaita päävärejä, ne menettäisivät tehoaan ja alkaisivat pidemmän päälle ärsyttää kilpaillessaan katsojan huomiosta.

Mikään määrä sääntöjä tai teorioita ei tee kenestäkään koloristia, ellei ole valmis kokeilemaan niitä käytännössä ja löytämään uutta (Arnkil, 2011, 94).

Kuten Arnkil toteaa, niin vasta kokeilemalla, epäonnistumalla ja tekemällä voi hahmottaa eri värien käyttötarkoitukset ja hioutua niiden taidokkaaksi käyttäjäksi. Toki väriteorian lukeminen auttaa ymmärtämään symboliikkaa värien takana, ja niiden ominaisarvoja, mutta vasta itse soveltamalla voi oivaltaa täysin uusia konnotaatioita. *Mullasta nouse tästä* opetti minulle, miten tärkeitä pienet värilliset yksityiskohdat ovat hahmojen persoonien kannalta. Tarun purppuransävyttämät hiukset menneisyyden kohtauksissa antavat särmää ja kertovat hahmosta paljon heti ensisilmäyksellä. Elokuvan värisuunnittelu onnistui mielestäni hyvin Roger Deakinsin intuitioajatusten pohjalta, ja tulevaisuudessa ymmärrän jo paremmin erilaisten väriskeemojen tarjoamia mahdollisuuksia. Valittuja ”päävärejä” olisi elokuvassa voinut käyttää ehkä vielä tehokkaammin. Esimerkiksi muistotilaisuus tuntuu jäävän hieman värittömäksi, kun sitä olisi voinut vielä tehostaa käyttämällä purppuran ja oranssin vahvempaa kontrastia yksityiskohdissa. Huomasin myös, miten tärkeää värien tulkinnanvaraisuuden vuoksi oli etsiä yhdessä Juulian kanssa juuri ne värit mistä olimme samaa mieltä, ja laittaa ne jakoon kuvatiedostona. Tällöin eri pää-

vastuullisten puhuessa tietyistä väreistä puhuimme aina samasta väristä emmekä esimerkiksi "lämpimän punaisesta", joka käytännössä kattaa kaiken tummanpunaisesta oranssiin.

Tästä eteenpäin tulen varmasti kiinnittämään huomiota elokuvissa käytettyjen värien symboleihin ja niiden väripalettien dynaamisuuksiin. Taitava elokuvaaja ei vain heittele värejä kankaalle mielivaltaisesti, vaan luottaa tarkasti suunniteltuun ja harmoniseen kokonaisuuteen ja antaa sattuman hoitaa hienot yksityiskohdat. Kun olen syventynyt väreihin ja värioppiin, olen huomannut arvostavani väriä myös entistä suurempana osana elokuvan kokonaisuutta. Aikaisemmin en saattanut kiinnittää siihen lainkaan huomiota. Kun ajatellaan, miten metodisesti alan huippukuvaajat ja ohjaajat suunnittelevat värikarttojaan, olisi harmillista, että se jäisi suurimmalta osalta huomaamatta.

Lähteet

Arnheim, Rudolf 2006. Remarks on Color Film. Angela, Dalle & Price, Brian 2006. Color the Film Reader. New York: Routledge, 51.

Arnkil, Harald 2011. Värit havaintojen maailmassa. Helsinki: Otava.

Bitoun, Rachel 2015. A History of Colour: The Difficult Transition from Black and White Cinematography. The Artifice <https://the-artifice.com/history-of-colour-film/> (luettu 04.2017).

Bellantoni, Patti 2005. If it's purple, someone's going to die. Amsterdam: Focal Press publications.

Brown, Simon & Street, Sarah & Watkins, Liz. Color and the Moving Image 2013. New York: Routledge. 117, 121.

Cima, Rosie 2015. Why Every Movie Looks Sort of Orange and Blue. Priceconomics <<https://priceconomics.com/why-every-movie-looks-sort-of-orange-and-blue/>> (luettu 04.2017)

Kalmus, Natalie 2006. Color Consciousness. Angela, Dalle & Price, Brian 2006. Color the Film Reader. New York: Routledge, 26, 29.

Lackey, Richard 2015. 5 Common Film Color Schemes – Learning Cinematic Color Design. Cinema5d <<https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/>> (luettu 04.2017).

Murmson, Serm. Why Do We Not List Black and White as Colors in Physics? SeattlePi <http://education.seattlepi.com/not-list-black-white-colors-physics-3426.html> (luettu 04.2017).

Neale, Steve 2006. Technicolor. Angela, Dalle & Price, Brian 2006. Color the Film Reader. New York: Routledge, 4, 15, 18-19.

Price, Brian 2006. Color, the Formless and Cinematic Eros. Angela, Dalle & Price, Brian 2006. Color the Film Reader. New York: Routledge, 79.

Smith, Kate 2013. All about the color white. Sensational Color http://www.sensationalcolor.com/color-meaning/color-meaning-symbolism-psychology/all-about-the-color-white-4369#.WQhly_I94-U (luettu 04.2017).

Telotte, J.P. 2006. Minor Hazards: Disney and the Color Adventure. Angela, Dalle & Price, Brian 2006. Color the Film Reader. New York: Routledge, 33.

Wetzer Hannele 2000. Värivaaka. Helsinki: Kustannusyhtiö Tammi.

Wikipedia 2017a. Color <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Color&ol-did=775139407> (luettu 04.2017).

Wikipedia 2017b. Purppura <https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Violetti&ol-did=16277067> (luettu 04.2017).

Wikipedia 2017c. Yellow <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Yellow&oldid=778367628> (luettu 04.2017)

Wikipedia 2017d. Munsell color system https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Munsell_color_system&oldid=772715421 (luettu 04.2017)