



**TURUN
YLIOPISTO**

Eyes Wide Shut

Värimaailman vaikutukset elokuvassa

Elias Durac

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Tutkielman valmistumiskuukausi 2025

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma

Elias Durac

Tutkielman nimi: Eyes Wide Shut – Värimaailman vaikutukset elokuvassa

Sivumäärät: 68 sivua

Tämä tutkielma tarkastelee värin dramaturgista ja symbolista roolia Stanley Kubrickin elokuvassa *Eyes Wide Shut* (1999). Työn tavoitteena on selvittää, miten väri rakentaa elokuvassa merkityksiä, tunnetiloja ja siirtymiä sekä kerronnan tasolla, että katsojan kokemusmaailmassa. Tutkimuksen taustalla on oletus, että väri ei toimi pelkästään esteettisenä lisänä vaan aktiivisena kertovana elementtinä, joka vaikuttaa affektiivisesti ja symbolisesti.

Tutkimus yhdistää lähiluvun menetelmiä sekä visuaalista analyysiä, ja se pohjautuu kirjallisuuteen, joka käsittelee väriteoriaa (mm. Goethe, Kandinsky, Itten), elokuvan visuaalisuutta ja psykologista tulkintaa (mm. Jung, Zettel, Brinckmann). Analyysissä tarkastellaan erityisesti värin toistoa, siirtymiä ja kehityskaaria elokuvan kerronnassa. Lisäksi työssä vertaillaan *Eyes Wide Shutin* värinkäyttöä Krzysztof Kieślowskin *Three Colors* -trilogiaan.

Keskeisenä osana on tutkielmaan sisältyvä soveltava kokeilu, jossa tekijä laati väripaletit valituista kohtauksista, joiden avulla havainnollistetaan analyysin havaintoja. Tämän avulla osoitetaan, miten väri toimii kuvallisena rytmin, ennakoivan ja psykologisen kehityksen välineenä.

Tutkimus osoittaa, että väri on *Eyes Wide Shutissa* paitsi tunnelman luoja myös aktiivinen merkityksenantaja ja dramaturginen työkalu. Väri ei ainoastaan heijasta tunnetiloja, vaan se rakentaa niitä, ja ohjaa katsojan kokemusta affektiivisesti, symbolisesti ja alitajuisesti.

Avainsanat: väri, elokuvatutkimus, Stanley Kubrick, visuaalinen dramaturgia, symboliikka

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Eyes Wide Shut	5
2.1	Trillerin ja psykologisen draaman muodot	6
2.2	Eyes Wide Shut ja genre	7
3	Väriteoria ja värimaailma	13
3.1	Värin merkitys	13
3.2	Väriteorian historia	15
3.3	Värien semanttinen ja affektiivinen rooli	16
3.4	Additiivinen värijärjestelmä	17
3.5	Subtraktiivinen värijärjestelmä	18
3.6	Värijärjestelmien erot	19
4	Värien tutkiminen	20
4.1	Seitsemän värikontrastia	20
4.2	Psykologinen vaikutus väreissä	21
4.3	Vuorovaikutus väreissä	22
4.4	Valon ja pimeyden värioppi	24
4.5	Värit kokemuksina	25
5	Elokuvan muuttuvat värit ja symboliikka	27
5.1	Väri symbolina ja narratiivisena rakenteena	29
5.2	Eyes Wide Shut -elokuvan värien yhdistelmä	33
5.3	Värien tarina	34
5.4	Värien luoma psykologia ja emotionaalinen narratiivi	39
6	Lopuksi	55
	Aineisto	58
	Lähteet	59

1 Johdanto

Eyes Wide Shut on vuosien varrella herättänyt laajaa akateemista kiinnostusta, ja sitä on tarkasteltu useista eri näkökulmista, jotka ulottuvat psykoanalyysistä väriteoriaan, sukupuoliutkimukseen ja narratiivianalyysiin. Elokuvan visuaalisuutta on analysoitu erityisesti värien kautta. Värit, kuten punainen, sininen ja violetti, esiintyvät toistuvasti ja muuttavat merkitystään kontekstin mukaan – ne voivat kuvastaa halua, etäisyyttä, paljastumista tai psykologista siirtymää. Symboliset elementit, kuten maskit ja peilit, ovat nekin saaneet osakseen tulkintaa; niitä on pidetty metaforina identiteetin monikerroksisuudelle ja sosiaalisten roolien taakse kätkeytymiselle

Elokuvaa on myös tutkittu feministisestä näkökulmasta. Alice Harfordin hahmo on nähty keskeisenä toimijana, jonka kautta elokuva haastaa perinteisiä sukupuolirooleja ja tuo esiin naisen seksuaalisuuden suhteen patriarkaalisiin rakenteisiin (Brown, 2018). Filosofisessa kontekstissa Frederick Dolan on puolestaan tarkastellut elokuvaa Schopenhauerin seksuaaliteoriaa vasten, nähden sen tutkielmana halun metafyyysisestä dynamiikasta ja moraalisisista jännitteistä (Dolan, 2020).

Myös elokuvan narratiivista rakennetta on pidetty erityisen kiinnostavana. Symmetrisen rakenteensa ansiosta *Eyes Wide Shut* toimii paitsi tarinana, myös kuviona, jossa tapahtumat alkavat toistua käännekohdan jälkeen peilaten aiempia kohtauksia. Tämä visuaalinen ja rakenteellinen syklisyys tukee elokuvan keskeisiä teemoja kuten dualismia, unenomaisuutta ja rajaa fantasian ja todellisuuden välillä.

Kaikki nämä lähestymistavat osoittavat, että *Eyes Wide Shut* on edelleen monitulkintainen ja tutkimuksellisesti relevantti teos. Sen symboliikka, värit ja rakenteellinen kerroksellisuus tekevät siitä hedelmällisen kohteen media-analyysille, erityisesti väriteorian näkökulmasta.

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* on erityisen otollinen kohde väriteoreettiselle analyysille, sillä väri ei toimi siinä pelkästään esteettisenä lisänä, vaan osana elokuvan kerronnallista ja psykologista rakennetta. Kubrickin elokuvissa jokainen visuaalinen elementti on harkittu, ja *Eyes Wide Shutissa* värit rakentavat tiloja, tunteita ja siirtymiä tavalla, joka rinnastuu musiikkiin tai rytmiin. Värit eivät ainoastaan korosta tunnelmia, vaan ne muodostavat itsenäisen visuaalisen kielen, joka kantaa merkityksiä dialogin ulkopuolella. Tutkimalla

elokuvaa värien kautta voidaan näin tavoittaa niitä psykologisia, emotionaalisia ja symbolisia tasoja, joita ei muuten olisi helposti nähtävissä.

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* -elokuvan värimaailmaa ja sitä, kuinka värit toimivat tarinankerronnan ja merkitysten rakentamisen välineinä. Väreillä ei ole elokuvassa yksiselitteisiä, ennalta määrättyjä merkityksiä, jotka automaattisesti paljastaisivat symboliikan ytimen. Sen sijaan värejä voidaan lähestyä yleisten merkityskontekstien, visuaalisen estetiikan ja tunnetilojen kautta, jolloin ne voivat auttaa katsojaa ymmärtämään elokuvaa syvällisemmin.

Värien tulkinta ei ole suoraviivaista; se riippuu muun muassa sävyistä, kontrasteista ja siitä, missä yhteydessä värit esiintyvät. Kirkkaat, raskaat, haaleat tai lähes poissaolevat värit voivat kaikki kantaa merkitystä. On huomionarvoista, että värit voivat olla läsnä kohtauksissa, joissa niitä ei näennäisesti ole: esimerkiksi täysin valkoisessa huoneessa tai pimeässä ulkokohtauksessa. Musta ja valkoinen ovat nekin värejä, ja vaikka värielokuvia on tehty alusta asti ja läpi koko mykkäkauden – vanha elokuva silti mielletään mustavalkoiseksi. Joka tapauksessa tämä antaa lisä pohjaa niiden symboliselle käytölle myös värillisessä elokuvassa.

Kuten moni elokuvan visuaalisesta kielestä kiinnostunut tietää, Stanley Kubrick tunnetaan tinkimättömästä ja yksityiskohtiin paneutuvasta työskentelystään. Hän oli ohjaaja, joka suhtautui vakavasti jokaiseen kuvan osatekijään – mukaan lukien väriin. Hyvänä esimerkkinä toimii *The Shining* (1980), jossa ikoninen käytäväkohtaus – hissien ovista tulviva veri – vaati lukuisia ottoja, sillä Kubrick ei ollut tyytyväinen siihen, miltä veri näytti kamerassa. Hän tavoitteli täydellisyyttä, jota katsoja ei välttämättä edes tiedosta, mutta joka rakentaa elokuvan vaikuttavuutta syvemmällä, usein alitajuisella tasolla.

Tutkielmani alussa esittelen *Eyes Wide Shut* -elokuvan tarinan ja päähenkilöt. Erityisen kiinnostavaa on, että Tom Cruise ja Nicole Kidman – jotka näyttelivät elokuvassa avioparia – olivat myös tosielämässä tuolloin naimisissa. Tämä tuo elokuvaan kerroksen, jossa fiktion ja todellisuuden rajat hämärtyvät.

Päähenkilöiden välinen dynamiikka ja heidän sisäinen kehityksensä tulevat olemaan keskeisiä kohtia tutkielmani värien analyysisuudessa. Lisäksi tarkastelen elokuvan lajityyppiä ja sen sijoittumista psykologisen trillerin ja draaman välimaastoon. Monet katsojat ja kriitikot ovat luokitelleet elokuvan eri tavoin, ja tutkielmassa pyrinkin avaamaan sitä, miten *Eyes Wide Shut* hyödyntää ja rikkoo lajityyppikonventioita.

Yksi tutkielmani pääluvuista keskittyy väriteoriaan. Tavoitteenani on tarjota lukijalle työvälineitä ymmärtää, millä tavoin värejä on elokuvassa käytetty, mitä niillä mahdollisesti viestitään ja mitkä värit nousevat merkityksellisimmiksi. Käytän teoreettista viitekehystä, jossa käsitellään muun muassa värien semanttista ja affektiivista ulottuvuutta, värikontrasteja ja värien välistä vuorovaikutusta. Analyysiosiossa syvennyn valittuihin kohtauksiin ja sekvensseihin, joissa väri ei ole vain taustaelementti, vaan olennainen osa kohtauksen kerrontaa, rytmiä ja symboliikkaa. Pyrin valitsemaan kohtauksia, joiden värimaailma on visuaalisesti rikas ja joiden sisällöllinen taso tarjoaa mahdollisuuden monipuoliseen tulkintaan.

Eyes Wide Shut -elokuva sijoittuu joulun aikaan ja kimaltelee kauttaaltaan pastellisävyissään, mikä on Kubrickin elokuville poikkeuksellista, mutta ei suinkaan sattumanvaraista. Taustalla on tarkoin suunniteltu väripaletti, jonka tehtävänä on vaikuttaa katsojan tunteisiin – ei vain tietoisesti, vaan ennen kaikkea alitajuisella tasolla. Värit kuten punainen, sininen ja vaaleanpunainen eivät ainoastaan rakennu esteettisiksi elementeiksi, vaan ne kommunikoivat keskeisiä merkityksiä seksuaalisuuden, halun, pelon ja perhearvojen teemoista (Bellantoni 2005, s. 60–65; Zettl 2013, s. 66–69).

Eyes Wide Shut -elokuvassa värejä on aiemmin tutkittu paitsi tunnelman luojina myös affektiivisina ja symbolisina viesteinä. Esimerkiksi punaisen ja sinisen toistuva vuorottelu luo emotionaalista ristivetoa, joka heijastaa päähenkilön sisäistä hämmennystä ja moraalista epävakautta (Flisfeder 2012, s. 48–49). Pehmeät, jopa romanttiset sävyt yhdistyvät usein uhkaaviin tai hämmentäviin tilanteisiin, mikä luo katsojalle visuaalisesti ristiriitaisen kokemuksen. Tämä kontrasti toimii osana elokuvan psykologista rakennetta, jossa tuttu ja turvallinen muuttuu hiljalleen epäilyttäväksi ja arvoitukselliseksi. Kubrick hyödyntää väriä keinona tutkia fantasian ja todellisuuden rajapintoja, ohjata katsetta, herättää kehollista reaktiota ja rakentaa psykologista jännitettä ilman eksplisiittistä toimintaa – juuri kuten psykologiselle trillerille on ominaista.

Väriteorian laatimiseksi käytän apuna useampaa taiteentekijää, joista muutamat ovat Johannes Itten, Wassily Kandinsky ja Josef Albers. Samalla esittelen hieman värien historiaa – miten ne ovat kehittyneet ymmärtämistä ja tulkitsemista varten ja miten niitä tutkitaan nykyään. Useilla tutkijoilla on ollut erilaisia termejä, joilla voi jaotella värit erilaisiin oppeihin. Näistä keskeisimmät ovat additiivinen ja subtraktiivinen värioppi: additiivinen värioppi perustuu valon sekoittamiseen (esim. näytöissä käytettävät RGB-värit), kun taas subtraktiivinen

värioppi perustuu pigmenttien sekoittumiseen (esim. painoväreissä käytettävä CMY-järjestelmä). Käyn nämä teoriat myöhemmin tutkielmassa syvällisemmin läpi.

Tämän historia- ja teoriaosuuden jälkeen siirryn itse elokuvan värien tarinaan. Poimin elokuvan pohjavärit ja tarkastelen, millä tavalla Kubrick on käyttänyt värejä teoksessa. Mitä nämä värit merkitsevät taiteellisesta ja symbolisesta näkökulmasta, ja miten ne ohjaavat katsojan tulkintaa?

Lopuksi tutkielmani keskeisin analyysi keskittyy elokuvan kuvallisen ilmaisun värimaailmaan. Olen valinnut useita kohtauksia, joista olen liittänyt kuvakaappaukset. Olen laatinut jokaisesta kohtauksesta myös oman väripaletin, jotka auttavat lukijaa ymmärtämään paremmin, mitkä päävärit esiintyvät kuvakaappauksissa ja miten niihin viitataan analyysissä. Laadin väripaletit siten, että jokaisesta liittämästäni kohtauksesta, koitin poimia vahvimmat värit, jotka tulevat esille. Analyysin ytimessä on ajatus siitä, että väri toimii *Eyes Wide Shut* -elokuvassa kuin kerronnallinen hahmo: se kehittyy, toistuu, muuttuu ja kommentoi tapahtumia.

Luvussa 7 analysoidaan elokuvan kohtauksia kuvien avulla, erityisesti värien esiintymistä suhteessa tilaan, katseeseen, peileihin, maskeihin ja moraalisiin siirtymiin. Kubrickin elokuva ei ainoastaan kuvaa tapahtumia, vaan rakentaa niiden tunnelman, merkityksen ja emotionaalisen syvyyden värien avulla. Värit tukevat unenomaisuutta ja jatkuvaa siirtymää – ovet, portit, käytävät ja valaistus ovat visuaalisia symboleita siirtymistä tajunnan ja moraalien tasoilla.

Tarkoituksena on osoittaa, että värit eivät *Eyes Wide Shut* -elokuvassa ole satunnaisia, vaan harkittuja, toistuvia ja monitulkintaisia rakennuspalikoita, jotka kantavat kerronnallista ja psykologista merkitystä. Tämä tutkielma pyrkii osoittamaan, kuinka väri voi toimia elokuvassa paitsi esteettisenä elementtinä, myös semioottisena, affektiivisena ja rakenteellisena osana elokuvallista kokemusta.

2 Eyes Wide Shut

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* on kuin eroottinen päiväuni menetetyistä mahdollisuuksista ja vältetyistä tilaisuuksista. Sen päähenkilö viettää kaksi yötä vaeltaen seksuaalisessa alamaailmassa, mutta kaikki jää esileikiksi – hän ei koskaan varsinaisesti harrasta seksiä, vaikka käy lähellä ja leikkii tulella. Miksi hän tekee näin? Yksi selitys on, että hänen vaimonsa on saanut hänet mustasukkaiseksi. Toinen mahdollisuus on, että vaimon kertoma tarina saa hänen muuten melko uneliaan mielikuvituksensa syttymään.

Elokuvalla on trillerin rakenne, ja mukana on viitteitä salaliitoista ja murhista. Se muistuttaa myös painajaista, jossa oudot hahmot tulevat ja menevät, jättäen päähenkilön ymmälleen elämänsä selittämättömistä yksityiskohdista.

Tom Cruise ja Nicole Kidman näyttävät tohtori Bill ja Alice Harfordia, varakasta manhattanilaista avioparia. Elokuvan pitkässä ja verkkaisessa alkukohtauksessa he osallistuvat seurapiirijuhliin, joissa pitkä unkarilainen, liioiteltu viettelijähahmo, yrittää houkutella Alicea ("*Oletko koskaan lukenut latinankielisen runoilijan Ovidiuksen teosta rakkauden taidosta?*"). Samaan aikaan Bill saa vietteleviä katseita kahdelta naiselta, mutta hänet keskeytetään ja kutsutaan yläkerran kylpyhuoneeseen, jossa juhlien isäntä, miljonääri Ziegler (Sydney Pollack), tarvitsee lääkärin apua yliannostaneelle prostituoidulle.

Juhlissa Bill törmää vanhaan opiskelukaveriinsa, joka nykyään työskentelee pianistina. Seuraavana iltana kotona Bill ja Alice polttavat marihuanaa (ilmeisesti erittäin vahvaa, sillä he vaikuttavat täysin pöllyssä olevilta), ja Alice kertoo fantasiastaan nuoresta laivaston upseerista, jonka hän näki edellisenä kesänä Cape Codissa. "*Hän ei poistunut mielestäni hetkeksikään. Ajattelin, että jos hän haluaisi minut vain yhdeksi yöksi, olisin valmis luopumaan kaikesta...*" Tämä johtaa riitaan, jonka päätteeksi Bill lähtee kotoa harhailemaan kaduilla. Hänen mielensä on täynnä mielikuvia Alicesta rakastelemassa upseerin kanssa, ja tästä alkaa hänen pitkä seikkailunsa.

Elokuvassa on kaksi hiljaista mutta toistuvaa tapausta: lähes kaikki, jotka tapaavat Billin – niin miehet kuin naiset – reagoivat häneen seksuaalisesti. Lisäksi hän esittelee itsensä jatkuvasti lääkärinä, kuin varmistaakseen itselleen, että hän on yhä olemassa ja tärkeä henkilö.

2.1 Trillerin ja psykologisen draaman muodot

Kubrickilla on aina ollut erilaisia tapoja luoda trilleri elokuvia. Ne yleensä aina sisältävät genren alalajeja, joka tekee nimenomaan hänen elokuvistaan ainutlaatuisia. Trilleri on monimuotoinen ja joustava genre, jonka keskeinen tavoite on herättää katsojassa voimakkaita tunteita, kuten jännitystä, ahdistusta ja odotuksen tunnetta. Sitä ei voida tiukasti määrittellä yksittäisten kertomuksellisten konventioiden kautta, vaan pikemminkin sitä voi ajatella kerronnallisena tilana tai affektiivisena strategiana, joka läpäisee useita eri genrejä mukaan lukien rikoselokuvat, psykologiset draamat, poliittiset trillerit ja jopa kauhuelokuvat (Gates, 2011, s. 1–3; Telotte, 1995, s. 5–7). Trillerin erityispiirre on sen kyky ylläpitää kerronnallista jännitettä ja synnyttää katsojassa kehollista reaktiota epävarmuuden, vaaran ja paljastusten kautta (Carroll, 1996, s. 77–78).

Trillerit rakentuvat sellaisille teemoille, kuin takaa-ajolle, mysteerille sekä väkivallan tai paljastumisen uhkalle. Genrelle tyypillistä on, että päähenkilö asetetaan tilanteeseen, jossa uhka kasvaa ja paine kasautuu. Hänen on toimittava nopeasti, paljastettava piilotettuja merkityksiä tai selviydyttävä vihamielisestä voimanlähteestä. Tämä voimanlähde voi olla yksittäinen antagonisti, korruptoitunut instituutio tai sisäinen psykologinen uhka (Schatz, 1981; Neale, 2000). Tarinankerronta nojaa usein viivästyksiin ja esteisiin, jotka estävät päähenkilöä pääsemästä ratkaisun tai totuuden äärelle. Tämän vuoksi trilleri hyödyntää rajoitettua tiedonsaantia ja näkökulman manipulaatiota, esimerkiksi epäluotettavan kertojan, harhaanjohtavien vihjeiden (red herrings) ja visuaalisen epäselvyyden keinoin (Telotte, 1995, s. 32–35).

Elokuvallisesti trilleri rakentaa jännitystä erilaisilla kerrontaa tukevilla tyylikeinoilla. Nopealla leikkauksella, hämärällä tai kontrastisella valaistuksella (chiaroscuro), klaustrofobisella rajauksella ja tunnelmallisella äänimaailmalla pyritään vaikuttamaan katsojan affektiiviseen kokemukseen. Nämä eivät ole vain visuaalisia koristeita, vaan olennaisia kerronnallisia elementtejä, jotka yhdistävät katsojan päähenkilön kokemiin epävarmuuden ja vaaran tiloihin (Gates, 2011, s. 24–26).

Teemallisesti trillerit käsittelevät usein identiteetin haurautta, normaalin ja poikkeavan rajapintaa sekä väkivallan mahdollisuutta näennäisen järjestäytyneessä yhteiskunnassa. Psykologisissa trillereissä sisäiset tilat – kuten pakkomielleet, paranoia tai seksuaalinen tukahduttaminen – ulkoistetaan kerronnan ja visuaalisten motiivien kautta. Näin trilleri voi

toimia paitsi viihteenä, myös tiedostamattoman ilmaisun tai yhteiskunnallisen kritiikin välineenä (Carroll, 1996; Mulvey, 1975).

Vaikka jotkut tutkijat, kuten Martin Rubin (1999), ovat pyrkineet määrittelemään trillerin genren tiettyjen kertomuksellisten mallien ja emotionaalisten vihjeiden kautta, toiset pitävät trilleriä pikemminkin vaihtuvana ja hybridisenä tilana. Esimerkiksi Steve Neale (2000) korostaa, että genret eivät ole kiinteitä rakenteita vaan "toistuvuuden ja variaation järjestelmiä", jotka jatkuvasti muuttuvat kulttuuristen ja teollisten kontekstien myötä. Rick Altman (1999) puolestaan ehdottaa, että genret tulisi ymmärtää joustavina prosesseina, jotka rakentuvat sekä teollisuuden että yleisön odotusten vuorovaikutuksessa. Tässä näkemyksessä trilleriä ei määritä tietty joukko troppeja, kuten *Eyes Wide Shut* -elokuvassa, vaan tietynlainen "herkkyys" – psykologisen intensiteetin, kerronnallisen epävarmuuden ja turvallisuuden tunteen murenemisen korostaminen.

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* -elokuvassa trilleri ei ilmene perinteisen väkivallan tai toiminnan kautta, vaan psykologisen epämukavuuden, hitaasti kasvavan ahdistuksen ja jatkuvan epäselvyyden avulla. Kubrick käyttää genreodotuksia hyväkseen yhdistämällä eroottisen jännitteen ja mysteerin, muodostaen hidastempoisen laskeutumisen varjoiseen maailmaan, joka on yhtä aikaa viettelevä ja uhkaava. Tämä jatkuva jännite sen välillä mitä nähdään ja mikä jää piiloon on keskeistä elokuvan suhteessa trilleriperinteeseen.

2.2 *Eyes Wide Shut* ja genre

Trillereitä on monenlaisia, ja ne voivat risteytyä muiden lajien, kuten tieteiselokuvan, kauhun tai draaman, kanssa. *Eyes Wide Shut* sijoittuu lajityyppien välimaastoon ja on yleisesti luokiteltu psykologiseksi draamaksi, mutta sen monitasoinen jänniterakenne ja eroottiset motiivit ovat saaneet monet kriitikot ja tutkijat määrittelemään sen myös "eroottiseksi trilleriksi". Esimerkiksi Paul Duncan (2012, s. 254) viittaa elokuvan eroottisuuteen, joka ei synny seksin eksplisiittisestä kuvauksesta, vaan vallan ja fantasian tutkimuksesta. Myös Nathan Abrams (2018, s. 235) kuvaa *Eyes Wide Shutin* yhdistävän eroottisen trillerin konventioita Kubrickin eksistentiaaliseen tyyliin.

Hyvä verrokkiteos on *Basic Instinct* (1992), joka edustaa klassisempaa eroottisen trillerin lajityyppiä, mutta toisin kuin Paul Verhoevenin elokuva, Kubrickin teos ei tarjoa perinteistä juonellista sulkeumaa tai selkeää moraalista asetelmaa. Julkaisustaan lähtien *Eyes Wide Shut*

on jättänyt monet katsojat hämmentyneiksi elokuvan merkityksestä ja lopputuloksesta. Tämä hämmennys voidaan nähdä osana elokuvan tarkoituksellista unenomaisuutta ja monitulkintaisuutta. Riippumatta siitä, esitetäänkö tietyt tapahtumat suoraan unina vai ainoastaan tavalla, joka tekee niiden todellisuusstatuksesta epäselvän, lopputuloksena on jatkuva rajan hämärtyminen todellisuuden ja kuvitelman välillä.

Tätä epämääräisyyttä voimistaa entisestään elokuvan rakenne trillerinä, joka rakentuu jännitteen, epävarmuuden ja tiedon viivyttämisen varaan. On myös merkittävää, että *Eyes Wide Shut* perustuu Arthur Schnitzlerin vuonna 1926 julkaistuun teokseen *Traumnovelle* (suom. *Uninovelli*), joka itsessään on syvästi psykoanalyysin inspiroima kertomus. Schnitzler, joka oli tietoinen Sigmund Freudin työstä ja jonka teoksia Freud itse piti esimerkillisinä tiedostamattoman kuvauksina, käsittelee novellissaan unien, halun ja sosiaalisen moraalin ristiriitoja unen logiikkaa mukaillen. Tähän kontekstiin sopii myös se, miten Kubrickin elokuvan yksi tarjoama selitys ahdistaville tapahtumille on Victor Zieglerin väite, että kaikki oli lavastettua ja tarkoitettu vain pelottamaan Bill hiljaiseksi. Tämä ei tarjoa tyydyttävää sulkeumaa. Pikemminkin se muistuttaa keskeytettyä psykoanalyttista tulkintaa, jossa tiedostamattoman kerroksia ei ole täysin käsitelty tai ymmärretty (Giovannelli, 2010, s. 356).

Kubrick on *Eyes Wide Shut* -elokuvan lisäksi tehnyt useita eri genren elokuvia. *The Shining* (1980) on selkeästi kauhuelokuva, *2001: A Space Odyssey* (1968) kulkee psykologisen jännityksen ja tieteiselokuvan välillä ja *Dr. Strangelove* (1964), jonka voi luokitella sotatrilleriksi, mutta loppujen lopuksi on pääasiassa musta komedia, jota arvostelijat myös ylistävät yksi kaikkien aikojen parhaimmiksi komedia elokuvaksi.

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* (1999) asettuu epätavallisen moniulotteiseen lajityyppien risteykseen. Vaikka sitä on usein kuvattu psykologiseksi draamaksi ja eroottiseksi trilleriksi, sen kerronnallinen rakenne ja tyyllilliset piirteet poikkeavat tyypillisistä genrekaavoista. Elokuvassa ei ole perinteistä rikosta tai selkeää antagonismia, mutta se rakentuu trillerin jännitteelle, joka syntyy epävarmuudesta, vihjeiden vähäisyydestä ja tapahtumien monitulkintaisuudesta. Tällainen lähestymistapa hämärtää rajaa realistisen kerronnan ja unenomaisen logiikan välillä.

Yksi esimerkki voisi olla David Lynchin *Mulholland Drive*, joka on usein rinnastettu *Eyes Wide Shut* -elokuvaan sen psykologisesti häiritsevän ja unenomaisen rakenteen vuoksi. Kuten Kubrickin elokuvassa, myös tässä kertomuksen eheys hajoaa, ja katsoja jää epävarmaksi siitä,

mikä on totta ja mikä harhaa. Elokuvan tunnelma rakentuu suggestiivisella äänisuunnittelulla ja visuaalisilla motiiveilla erityisesti sinisen laatikon ja punaisen samettiverhon kaltaisilla elementeillä, jotka viittaavat tuntemattomaan tai tiedostamattomaan.

Vielä toisena esimerkkinä voisi toimia Jonathan Glazerin *Under the Skin* -elokuva, joka hyödyntää trillerin ja scifin genrejä kerronnan kehikon luomiseen, mutta sen kerronta on viipyilevä, minimalistinen ja lähes sanaton. Päähenkilön hahmo jää psykologisesti etäiseksi, ja värien (etenkin mustan ja punaisen) hallittu käyttö toimii emotionaalisina signaaleina. Samoin kuin *Eyes Wide Shut* -elokuvassa, väri toimii keinona kuvata toiseutta ja sisäistä muutosta (Barker, 2017).

Kuten aikaisemmin käsittelin, katsojien kokema hämmennys *Eyes Wide Shut* -elokuvan aikana ei ole sattumanvaraista tai merkki epäonnistuneesta kerronnasta, vaan olennainen osa sen kokemuksellista rakennetta ja esteettistä tarkoitusta. Elokuva on rakennettu niin, että se johdattaa katsojan epävarmuuden, ristiriitaisuuksien ja hämärien vihjeiden maailmaan.

Tämä epävarmuus viittaa sekä elokuvan henkilöhahmojen *subjektiiviseen kokemukseen* että *katsojan kerronnalliseen kokemukseen*. Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* leikittelee jatkuvasti sillä, onko jokin tapahtuma konkreettisesti totta vai heijastumaa unesta, fantasiasta tai alitajunnasta – ei vain katsojan näkökulmasta, vaan myös päähenkilön, Bill Harfordin, näkökulmasta. Esimerkiksi Billin öiset vaellukset saattavat yhtä hyvin kuvata hänen psyykkistä tilansa kuin ulkoista todellisuutta. Samoin Alicen kertoma unikuvaus rakastelusta satojen miesten kanssa ravistelee todellisuuden ja kuvitelman rajaa.

Kubrickin käyttämä kerronta ei pyri selkeyteen vaan rakentaa tarinaa juuri hämärien rajatilojen kautta. Katsoja ei saa varmoja vastauksia, vaan joutuu elokuvan aikana ja sen jälkeenkin kyseenalaistamaan kaiken nähdyn: oliko orgiakohtaus todella totta, oliko Zieglerin selitys rehellinen, tai kuinka paljon Alicen kertomuksessa on unta ja kuinka paljon totuutta? Näin ollen lause korostaa *sekä diegeettistä epävarmuutta* (hahmojen sisäinen kokemus) että *kerronnallista epävarmuutta* (katsojan suhde esitettyyn todellisuuteen).

Kirjallisesti tämä tematiikka periytyy suoraan Arthur Schnitzlerin *Traumnovelle*-teoksesta (1926), jossa unet, toiveet ja pelot kietoutuvat osaksi päähenkilön kokemusta todellisuudesta. Kubrickin elokuva säilyttää tämän monitulkintaisuuden ja siirtää sen visuaalisesti muun muassa värien, valaistuksen ja hitaan, epälineaarisen rytmin kautta.

Kubrick rikkoo trillerigenren perinteisiä konventioita myös hidastamalla tapahtumia ja välttelemällä kliimaksia. Hyvä esimerkki Kubrickin tavasta hidastaa tapahtumia löytyy kohtauksesta, jossa Bill Harford vierailee ensimmäisen kerran Domino-nimisen seksityöläisen luona. Kohtaus ei etene perinteisen trillerin logiikalla, jossa tilanteen pitäisi nopeasti kärjistyä, vaan tapahtumat etenevät verkkaisesti, lähes hypnoottisesti. Katsoja seuraa hiljaisia vuorovaikutuksia, pehmeää valaistusta ja Billin epäröintiä, kuin jonkin alitajuisen rajan ylitystä. Seksin mahdollisuus on ilmassa, mutta mitään ei oikeastaan tapahdu. Juuri tämä odotuksen venyttäminen luo intensiivisen psykologisen jännitteen ilman tarvetta kliimaksille tai juonelliselle ratkaisulle.

Kubrick ei kiirehdi kohti huipentumia vaan viipyy hetkissä, jotka muissa elokuvissa leikattaisiin lyhyiksi. Tällainen hitaus korostaa päähenkilön sisäistä ristiriitaa ja tuo esiin elokuvan teemat halusta, syyllisyydestä ja vieraantumisesta. Se muistuttaa katsojaa siitä, että jännite ei synny tapahtumista itsestään, vaan niiden merkitysten hitaasta rakentumisesta visuaalisen ja emotionaalisen kudelman kautta.

Juonellinen eteneminen perustuu enemmän emotionaaliseen jännitteeseen kuin tapahtumiin. *Eyes Wide Shut* rakentaa uhkan tuntua ilman väkivaltaa, ahdistusta ilman pakokauhua ja seksuaalista latausta ilman eksplisiittistä kuvastoa. Tällainen lähestymistapa muistuttaa antitrilleriä, jossa katsoja odottaa tapahtumia, joita ei koskaan täysin tapahdu.

Kubrickin tyyli korostaa tilaa, väriä ja toistoa: miljööt ovat tarkasti sommiteltuja ja tunnelmaltaan ylikorostettuja. Tämä yhdistyy voimakkaaseen äänisuunnitteluun ja raskaaseen musiikkiin (Shostakovitš, Ligeti, lisensoidut klassiset sävellykset), jotka vahvistavat hypnoottista, painostavaa tunnelmaa.

Kubrickin filmografia tunnetaan genrekokeiluista, joissa hän harvoin tyytyy lajityypin sisäiseen logiikkaan. *The Shining* (1980) on nimellisesti kauhuelokuva, mutta se sisältää myös perhedraaman ja psykologisen trillerin piirteitä. *2001: A Space Odyssey* (1968) yhdistää scifiä, myyttistä kerrontaa ja filosofista meditaatiota. Myyttinen kerronta viittaa arkkityyppisiin rakenteisiin ja suuriin ihmiskunnan kertomuksiin, joissa esiintyvät teemat kuten luominen, tuho, uudelleensyntyminen ja evoluutio. Elokuvassa tämä ilmenee mm. "monoliitin" kaltaisissa symboleissa ja kohtauksissa, jotka kuvaavat ihmiskunnan kehityksen käännekohtia lähes uskonnollisella painoarvolla. Filosofinen meditaatio puolestaan näkyy elokuvan pitkissä, sanattomissa jaksoissa, joissa aika menettää merkityksensä ja katsoja pakotetaan pohtimaan

eksistentiaalisia kysymyksiä kuten tietoisuus, elämän tarkoitus ja yksilön paikka kosmoksessa. *Dr. Strangelove* (1964) on samalla poliittinen trilleri, sotaelokuva ja musta komedia, joka pureutuu ydinsodan logiikkaan farssin keinoin.

Sama monitasoisuus on läsnä *Eyes Wide Shutissa*, joka käyttää eroottisen trillerin viitekehystä vain osittain: kuten Paul Duncan (2012, s. 254) on todennut, "elokuvan eroottisuus ei perustu seksin esittämiseen, vaan sen ympärillä olevan valtasuhteen ja fantasian tutkimiseen." Tässä yhteydessä värit eivät ole vain esteettisiä valintoja, vaan ne osallistuvat aktiivisesti tämän vallan ja fantasian kentän rakentamiseen. Esimerkiksi punaisen sävyt toistuvat kohtauksissa, joissa hahmot altistuvat eroottiselle vallalle, paljastumiselle tai kontrollille. Punainen ei tällöin viittaa pelkästään intohimoon, vaan myös haavoittuvuuteen ja alistumiseen.

Samoin sininen väri usein liitetty viileyteen, etäisyyteen tai psyykkiseen irrallisuuteen, joka toimii toistuvana taustana niissä tilanteissa, joissa Bill on tarkkailijan roolissa tai kokee emotionaalista etäännyttämistä. Näiden värien vuorottelu, mutta myös niiden yhdistyminen (esimerkiksi violetin sävyn kautta) heijastaa sitä psykologista jännitettä, jonka varaan elokuvan eroottinen maisema rakentuu. Värit siis paitsi kehystävät tiloja ja tilanteita, myös koodaavat ne osaksi kertomusta valtasuhteista, joita ei välttämättä ilmaista dialogin kautta. Tämä tekee väristä olennaisen osan elokuvan sensuaalista, mutta samalla epämurkavaa ilmapiiriä, jossa katsojan kokema jännite syntyy enemmän tuntemattomasta ja rivien välistä kuin varsinaisista teoista.

Eyes Wide Shut ei siis ole niinkään lajityyppinsä edustaja kuin sen dekonstruktio. Se pelaa odotuksilla, joita liitämme trilleriin ja erotiikkaan, mutta purkaa ne psykologiseksi tutkielmaksi avioliitosta, identiteetistä ja unien vaikutuksesta todellisuuteen. Kubrickin teoksessa genre ei ole rajoitus vaan väline, jonka avulla hän ohjaa katsojan tunnetilaa ja kyseenalaistaa visuaalisen representaation merkityksen.

Eyes Wide Shutissa tämä ilmenee erityisesti siinä, miten hän käyttää psykologisen trillerin ja eroottisen draaman elementtejä luodakseen jatkuvaa epämurkavuuden ja epävarmuuden tunnetta (Kolker, 2006, s. 301). Esimerkiksi kohtaus, jossa päähenkilö Bill Harford saapuu naamioituneena salaperäiseen rituaalilaisuuteen, ei noudata perinteisen trillerin kliimaksikaavaa, vaan venyttää aikaa ja syventää mysteeriä, kuten olisi kyseessä alitajunnan matka, ei loogisesti etenevä tapahtumasarja.

Kubrickin ohjauksessa visuaaliset elementit, kuten valaistus, sommittelu ja värit – nousevat keskeiseen asemaan. Rituaalikohtauksessa punainen valo ja kultaiset yksityiskohtat eivät pelkästään korosta juhlallisuuden tuntua, vaan koodaavat tilan seksuaalisesti latautuneeksi, uhkaavaksi ja valvotuksi. Näin värit osallistuvat aktiivisesti katsojan emotionaalisen kokemuksen muovaamiseen (Brown, 2011, s. 59–62). Genren tarjoama viitekehys ei rajoita tätä, vaan toimii alustana, jonka avulla Kubrick voi manipuloida odotuksia. Katsoja valmistautuu paljastukseen tai toimintaan, mutta sen sijaan saa epäselvän, unen logiikalla etenevän kuvasarjan, joka herättää kysymyksiä enemmän kuin vastauksia.

Tällainen lähestymistapa ilmentää Kubrickin laajempaa estetiikkaa, jossa genreä käytetään rakenteena, mutta sen rajat ylitetään systemaattisesti. *Eyes Wide Shut* ei tarjoa genreuskollista ratkaisua, vaan käyttää sen sääntöjä luodakseen katsojalle emotionaalisesti ja filosofisesti haastavan katselukokemuksen (Falsetto, 2001, s. 212).

3 Väriteoria ja värimaailma

Värit eivät ole pelkästään fyysisiä aallonpituuksia, vaan ennen kaikkea psykologisia ja kulttuurisesti ladattuja kokemuksia. Ihmissilmä havaitsee valon eri aallonpituuksia verkkokalvon tappisolujen avulla, mutta varsinainen värin kokemus syntyy aivoissa – se on hermostollinen ja kognitiivinen prosessi. Värien merkitys ei siis rajoitu visuaaliseen aistimukseen, vaan ne voivat herättää tunteita, muistoja ja assosiaatioita, vaikuttaa mielialaan ja ohjata huomiota.

Värit toimivat viestinnän välineenä ja symbolisina merkkeinä, jotka saavat erilaisia tulkintoja tilanteesta, kulttuurista ja kontekstista riippuen (Birren, 1978; Zelanski & Fisher, 2010). Elokuvassa värien psykologinen vaikutus korostuu, koska ne yhdistyvät liikkeeseen, rytmiin ja äänimaailmaan, jolloin ne voivat toimia sekä tunnelman luojina että kerronnan kantajina. Tämän vuoksi väreillä on keskeinen rooli myös Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* -elokuvassa, jossa ne muovaavat katsojan emotionaalista kokemusta ja rakentavat monitulkintaista visuaalista maailmaa. Toki tämän perusteella väreillä on merkitystä kaikissa elokuvissa, mutta *Eyes Wide Shut* -elokuvassa se luo tietynlaisen erityismerkityksen varsinkin, kun samat värit vaihtavat merkityksensä elokuvan aikana.

3.1 Värien merkitys

Väri on keskeinen osa visuaalista kerrontaa, koska se toimii sekä esteettisenä että semanttisesti latautuneena elementtinä. Elokuvan kuvalliseen ilmaisuun sisältyvät värit eivät ole vain taustakoristeita, vaan ne osallistuvat aktiivisesti merkitysten tuottamiseen, tunnetilojen rakentamiseen ja katsojan kokemuksen ohjaamiseen. Väri voi herättää emotionaalisia reaktioita välittömästi, jopa ennen kuin katsoja hahmottaa kuvan sisällön tai dialogin merkityksen.

Elokuvan kielessä väri toimii usein kuin musiikki: se voi vahvistaa tunnelmaa, luoda kontrasteja, rakentaa rytmiä ja tuoda esiin alitajuisia tai symbolisia tasoja. Väri kykenee ilmaisemaan aikaa, paikkaa, muistia ja mielentilaa, kuten esimerkiksi kylmät värit (sininen, harmaa, vihreä) voivat viitata vieraantumiseen tai suruun, kun taas lämpimät värit (punainen, oranssi, keltainen) voivat korostaa intohimoa, vaarallisuutta tai läheisyyttä.

Väri on tapa ohjata katsetta ja luoda visuaalista hierarkiaa paitsi yksittäisessä otoksessa, myös kohtauksissa ja koko elokuvan tasolla. Tietyt sävyt voivat erottua taustasta ja kiinnittää huomion tiettyihin elementteihin tai hahmoihin. Tämä ei ole pelkästään esteettinen ratkaisu, vaan visuaalinen strategia, jolla rakennetaan merkityksiä ja emotionaalista rytmiä. *Eyes Wide Shut* -elokuvassa Stanley Kubrick käyttää toistuvasti punaisia sävyjä herättämään katsojassa hälyttävää tai eroottista jännitettä, erityisesti maskijuhlakohtauksessa, jossa lämmin, kultainen valo yhdistyy punaiseen ja luo visuaalisen keskuksen rituaalitalan ympärille. Värin rooli ei rajoitu sommitteluun, vaan se toimii symbolisena ja affektiivisena kertojana: se osoittaa, mikä on olennaista, ja samalla virittää katsojan tunnetilaa.

Värien psykologisen vaikutuksen ja katseenohjauksen näkökulmasta voidaan viitata myös teoreettiseen taustaan. Kuten Herbert Zettl (2014, s. 57–62) toteaa, värin funktio liikkuvassa kuvassa ei ole vain kuvallinen, vaan se toimii myös draamallisesti ohjaavana ja symbolisesti assosioivana elementtinä. Värien hierarkia kuvaruudulla ohjaa katsojan havaintoa ja merkityksen muodostusta, usein alitajuisella tasolla.

Useissa tunnetuissa elokuvissa väri ei toimi ainoastaan esteettisenä elementtinä, vaan muodostuu toistuvaksi rakenteeksi, joka yhdistää kohtauksia, teemoja ja tunnesävyjä. Esimerkiksi Wong Kar-wain *In the Mood for Love* (2000) käyttää punaista ja vihreää paitsi luodakseen visuaalista harmoniaa myös rakentaakseen emotionaalista etäisyyttä ja tukahdutettua halua hahmojen välillä. Pedro Almodóvarin *Talk to Her* (2002) hyödyntää lämpimiä ja kylmiä sävyjä vuoropuhelussa intiimiyden ja vieraantumisen välillä. Näissä elokuvissa väri toimii kuin kerronnallinen kieli, joka kommunikoi sellaista, mitä hahmot eivät sano ääneen – se auttaa katsojaa virittäytymään elokuvan emotionaaliseen logiikkaan.

Samoin Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* ja Krzysztof Kieślowskin *Three Colors* -trilogia osoittavat, kuinka väri voi saada lähes narratiivisen roolin: punainen, sininen ja valkoinen eivät pelkästään toistu visuaalisina teemoina, vaan ne kantavat symbolista ja emotionaalista painoa koko teoksen läpi. Tällaiset ratkaisut eivät välttämättä vaadi tietoa ohjaajan aikomuksista. Värien merkityksiä voidaan analysoida elokuvan sisäisestä logiikasta ja toistuvuudesta käsin. Värien käyttö ei siis ole pelkästään ohjaajan esteettinen valinta, vaan katsottavissa osana elokuvan rakentamaa visuaalista dramaturgiaa.

Lopulta väri toimii elokuvassa sekä rationaalisen rakenteellisenä elementtinä että affektiivisena väylänä alitajuntaan. Se ei ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan myös rakentaa sitä uudelleen tarjoamalla katsojalle tavan tuntea, tulkita ja muistaa.

3.2 Väriteorian historia

Väriteorian kehitys on kulkenut vuosisatojen ajan tieteen, taiteen ja filosofian risteyskohdissa. Erityisesti Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe ja Johannes Itten ovat olleet keskeisiä hahmoja sen muotoutumisessa nykyiseen muotoonsa.

Isaac Newton esitteli vuonna 1704 julkaistussa teoksessaan *Opticks* kokeellisen väriteorian perustan. Newton osoitti prisman avulla, että valkoinen valo hajoaa spektriiksi, eli se koostuu monista väreistä, joita ei voida enää hajottaa edelleen. Hän rakensi väriympyrän, joka pohjautui spektrin seitsemään väriin: punainen, oranssi, keltainen, vihreä, sininen, indigo ja violetti. Lisäksi hän yhdisti nämä värit musiikin sävelasteikkoon, mikä viittaa varhaiseen ajatukseen värin ja tunteen yhteydestä (Newton 1704, s. 114–117).

Johann Wolfgang von Goethe haastoi Newtonin mekaanisen ja fysikaalisen väriteorian teoksessaan *Zur Farbenlehre* (1810). Goethelle väri oli ennen kaikkea kokemuksellinen, affektiivinen ja subjektiivinen ilmiö, joka syntyy valon ja pimeyden vuorovaikutuksesta havaitsijan silmässä. Hänen mukaansa väri ei ole pelkkä ulkoinen optinen ilmiö, vaan se liittyy myös tunteisiin ja symboliikkaan. Goethe esitteli järjestelmän vastavärien ja emotionaalisten värireaktioiden kautta (Goethe 1810, s. 63–71).

Hänen ajattelunsa vaikutti myöhemmin syvästi mm. Kandinskyyn, Itteniin ja moderniin taideteoriaan. Toisin kuin Isaac Newtonin spektriin perustuva fysikaalinen lähestymistapa, Goethe korosti väriä havaintokokemuksena, jossa subjekti, valo ja varjo muodostavat erottamattoman kokonaisuuden. Väri ei ole pelkästään luonnonlaki, vaan elävä ja affektiivinen kokemus (Goethe 1810, s. 62–66).

Johannes Itten, Bauhaus-koulun opettaja, yhdisti Newtonin järjestelmällisyyden ja Goethen kokemuksellisen lähestymistavan moderniin taideopetukseen. Hänen teoksensa *The Art of Color* (1961) esittelee värien psykologisia vaikutuksia, seitsemän väri-kontrastia, ja korostaa värin intuitiivista kokemista. Ittenin mukaan värit voivat toimia "sielullisina ärsykkeinä", joilla on voimakas emotionaalinen ulottuvuus, ja niiden hallitseminen on välttämätöntä visuaalisen harmonian luomisessa (Itten 1961, s. 11–18, 35–44).

Taidepedagogi Johannes Itten korosti, että väri ei ole vain tekninen elementti vaan psykofyysinen kokemus. Hän kirjoittaa teoksessaan *The Art of Color* (1961), että värit voivat "liikuttaa sielua kuin musiikki", ja että värit kantavat mukanaan affektiivisia ominaisuuksia, jotka voivat vaihdella yksilöllisesti (s. 11–13). Josef Albers puolestaan osoitti, että värien keskinäinen vuorovaikutus on jatkuvasti muuttuvaa ja kontekstista riippuvaista: "väri on suhteellinen, ei absoluuttinen" (Albers 1963, s. 5–8).

Josef Albers syvensi väriteorian havaintoon perustuvaa lähestymistapaa teoksessaan *Interaction of Color* (1963). Albers osoitti, että värien merkitys on suhteellista ja kontekstisidonnaista: värit muuttavat toisiaan riippuen siitä, missä ympäristössä ja muiden värien rinnalla ne nähdään. Hän kirjoittaa: "Väri ei ole koskaan nähtävissä yksinään – se vaikuttaa ja muuttuu ympäristönsä mukaan" (Albers 1963, s. 5–7, 26–31).

3.3 Värien semanttinen ja affektiivinen rooli

Väri ei ole ainoastaan esteettinen tai visuaalinen valinta, vaan sillä on keskeinen semanttinen ja affektiivinen rooli visuaalisessa kerronnassa. Audiovisuaalisessa teoksessa väri toimii yhdessä äänen, musiikin ja rytmien kanssa kokonaisvaltaisena kokemuksellisenä elementtinä: se voi synkronoida tai kontrastoida äänimaiseman kanssa, tehostaa tunnesävyjä tai johdattaa katsojan huomiota dramaturgisesti merkittäviin hetkiin. Esimerkiksi tietyn värin toistuminen tietyn musiikkiteeman tai äänimaiseman yhteydessä voi luoda assosiativisia ketjuja, jotka syventävät elokuvan emotionaalista ja kerronnallista rakennetta (Bordwell & Thompson, 2013; Chion, 1994).

Se toimii merkityksellisyyden välineenä, joka voi ilmaista emotionaalisia tiloja, arvoja ja symbolisia merkityksiä ilman sanallista viestintää (Kress & van Leeuwen 2002, s. 354). Värit voivat rakentaa tarinallista dynamiikkaa tai heijastaa hahmojen sisäisiä maailmoja – esimerkiksi punainen *Eyes Wide Shut* -elokuvassa hallitsee orgiakohtausten valaistusta ja ympäristöä, luoden samanaikaisesti sekä eroottisen latauksen että uhkaavan tunnelman. Tämä syvänpunainen valo resonoi halun, vallan ja vaaran teemoja. Vastaavasti sininen voi edustaa surua, eristäytyneisyyttä tai rauhaa (Birren 1988, s. 45–49).

Semanttisesti väri toimii eräänlaisena visuaalisena kieliopinana: se voi kertoa, alleviivata ja muokata kerronnallista painotusta. Kressin ja van Leeuwenin (2002) mukaan värit muodostavat visuaalisessa mediassa "semiottisen resurssin", jolla on sääntöjä, muuntuvia

merkityksiä ja kulttuurisidonnaisuuksia (s. 348–355). Esimerkiksi valkoinen voi edustaa puhtautta länsimaissa mutta kuolemaa Japanissa.

Affektiivisesti värit vaikuttavat suoraan katsojan emotionaaliseen ja jopa fysiologiseen reaktioon. Zettl (1999) huomauttaa, että värit voivat "laukaista biologisia vasteita", kuten kiihtynyttä sykettä tai hermoston aktivaatiota, mikä tekee niistä tehokkaita tunnelmanrakentajia elokuvassa (s. 134–135). Värit myös ohjaavat katsetta ja rakentavat visuaalista hierarkiaa.

Lisäksi David Batchelor (2000) on korostanut, että väri on usein ollut länsimaisessa kulttuurihistoriassa alistettu ilmiö, joka koetaan vaarallisen affektiivisena ja irrationaalisena. Batchelor kutsuu tätä ilmiötä "kromofobiaksi", eli värin peloksi. Väri edustaa kaikkea, mitä rationaalinen järjestys pyrkii hallitsemaan (s. 22–24).

3.4 Additiivinen värijärjestelmä

Additiivinen värijärjestelmä (RGB-järjestelmä) perustuu valon käyttäytymiseen ja siihen, miten eri aallonpituudet yhdistyvät silmässämme muodostaen värillisen kokemuksen. Tämä värijärjestelmä toimii erityisesti digitaalisessa mediassa, kuten esimerkiksi elokuvaprojektoreissa, televisioissa, tietokonenäytöissä ja älylaitteissa, joissa kuvat tuotetaan valoa lisäämällä.

RGB tulee sanoista Red (punainen), Green (vihreä) ja Blue (sininen), jotka ovat additiivisen järjestelmän kolme pääväriä. Kun nämä kolme väriä yhdistetään täydellä voimakkuudella, tuloksena on valkoinen valo. Kun taas kaikki kolme puuttuvat (eli ei valoa lähetetä), tuloksena on musta (Zettl 1999, s. 131–132).

Additiivinen värijärjestelmä on perusta visuaaliselle teknologialle, joka toimii valon avulla. Jokainen pikseli elokuvakuvassa tai näytöllä koostuu kolmesta valonlähteestä (RGB), ja niiden intensiteettiä säätämällä voidaan tuottaa miljoonia eri värejä (Birren 1988, s. 82–83).

Elokuvan esteettisessä ja semioottisessa analyysissä additiivinen värioppi on erityisen merkityksellinen, koska se määrittää miten värit näkyvät yleisölle. Elokuvavaloilla ja jälkituotannolla (värimäärittely, grading) voidaan säätää kunkin RGB-komponentin intensiteettiä, jolloin saavutetaan haluttu tunnelma, symboliikka tai psykologinen vaikutus (Zettl 1999, s. 133–135). Lisäksi on tärkeää huomata, että RGB-värit eivät ole vain tekninen rakenteellinen tekijä, vaan niillä on myös tunneperäinen ja symbolinen rooli.

3.5 Subtraktiivinen värijärjestelmä

Subtraktiivinen värijärjestelmä perustuu valon vähentämiseen eli siihen, miten pigmentit ja materiaalit absorboivat ja heijastavat valoa. Toisin kuin additiivinen värioppi (RGB), jossa värit syntyvät lisäämällä valoa, subtraktiivisessa järjestelmässä väri syntyy vähentämällä valon spektrin osia heijastuspinnalta.

Subtraktiivisen värijärjestelmän päävärit ovat syaani (cyan), magenta, keltainen (yellow). Nämä muodostavat CMY-järjestelmän, jota käytetään esimerkiksi painotuotteissa, maalaustaiteessa, valokuvauksessa ja painoväreissä (Birren, 1988, s. 69-70).

Kun nämä kolme väriä yhdistetään täydellisesti, lopputuloksena on musta (tai erittäin tumma ruskea), koska kaikki valon aallonpituudet imeytyvät. Kuitenkin painotekniikassa käytetään usein erillistä mustaa väriä, jolloin järjestelmä laajenee muotoon CMYK, jossa K tarkoittaa mustaa ("Key") (Zettl 1999, s. 132).

Subtraktiivinen värijärjestelmä on keskeinen erityisesti visuaalisen suunnittelun, kuvataiteen ja graafisen tuotannon kannalta, sillä se määrittää, miten värit toistuvat materiaaleissa kuten paperilla, kankaalla tai maalipinnoilla. Esimerkiksi maalauksessa käytetyt pigmentit noudattavat subtraktiivista logiikkaa: sininen pigmentti imee oranssin aallonpituudet ja heijastaa sinisen – näin syntyy havaittu väri.

Johannes Ittenin opetuksissa Bauhaus-koulussa subtraktiivinen väriteoria sai keskeisen aseman. Itten opetti opiskelijoitaan ymmärrykseen värien sekoittamisesta ja kontrasteista, ja hänen värikontrastien teoriansa, kuten lämmin-kylmä, kirkas–tumma ja vastavärit perustuvat nimenomaan pigmenttien visuaaliseen käyttäytymiseen (Itten 1961, s. 45–59).

Värit painotuotteissa eivät koskaan näytä täysin samalta kuin digitaalisessa esityksessä, koska valoa absorboiva pinta käyttäytyy eri tavoin kuin valoa säteilevä näyttö. Tämä tekee subtraktiivisen väriopin ymmärtämisestä erityisen tärkeää kaikessa visuaalisessa tuotannossa, jossa lopputulos ei esiinny näytöllä, vaan fyysisessä tilassa.

3.6 Värijärjestelmien erot

Additiivinen ja subtraktiivinen värijärjestelmä eroavat toisistaan perustavanlaatuisesti: niiden värit muodostuvat vastakkaisista prosesseista – valon lisäämisestä (additiivinen) ja valon vähentämisestä (subtraktiivinen).

Additiivinen värijärjestelmä (RGB) perustuu siihen, että valoa lisätään mustalle taustalle. Kun punainen, vihreä ja sininen valo yhdistetään täydellä voimakkuudella, lopputulos on valkoinen. Tämä järjestelmä toimii valoa säteilevissä laitteissa, kuten esimerkiksi tietokone, puhelinnäyttö, televisio, elokuvaprojektoreissa ja LED-valaistuksessa (Kress & Van Leeuwen, 2002, s. 350; Zettl, 1999, s. 132–133).

Subtraktiivinen värijärjestelmä (CMY/CMYK) puolestaan toimii valkoisella taustalla, josta pigmentit imevät (absorboivat) osan valosta. Kun syaani, magenta ja keltainen pigmentti yhdistetään, tuloksena on musta tai hyvin tumma sävy.

Teknisesti tarkasteltuna additiivinen värijärjestelmä toimii emissiiivisissä järjestelmissä, jotka tuottavat itse valoa, kun taas subtraktiivinen toimii reflektiivisissä järjestelmissä, joissa värit heijastuvat valonlähteen kautta. Tämän vuoksi sama väri voi näyttää erilaiselta ruudulla ja paperilla. Se on ilmiö, joka tunnetaan mediatuotannossa värien "epävastaavuutena" (Zettl 1999, s. 132).

Näiden järjestelmien tunteminen on olennainen osa visuaalista viestintää, elokuvatuotantoa ja graafista suunnittelua, sillä ne vaikuttavat siihen, miten väri koetaan eri käyttöympäristöissä, ja miten väriä voidaan hallita tuotannollisesti ja esteettisesti.

4 Värien tutkiminen

4.1 Seitsemän värikontrastia

Johannes Ittenin (1888–1967) väriteoria on yksi 1900-luvun merkittävimmistä visuaalisen ilmaisun järjestelmistä, jossa yhdistyvät systemaattinen värien luokittelu ja subjektiivinen kokemus väreistä. Itten kehitti Bauhausin opetuksessa laajasti käytetyn väriympyrän, joka rakentuu kolmen perusvärin avulla eli punaisen, keltaisen ja sinisen sekä niiden johdannaisten ympärille (Itten 1961, s. 13–15). Väriympyrän avulla voidaan analysoida värien välisiä suhteita, kuten harmonioita ja kontrasteja.

Keskeinen osa Ittenin teoriaa on hänen määrittelemänsä seitsemän värikontrastia, joista erityisesti lämmin-kylmä-kontrasti ja vaalea–tumma-kontrasti ovat hyödyllisiä elokuvallisen värianalyysin näkökulmasta. Itten esittää, että lämpimät värit kuten punainen, oranssi ja keltainen koetaan usein aktiivisina, ekspansiivisina ja tunteisiin vetoavina, kun taas kylmät värit kuten sininen ja vihreä vaikuttavat vetäytyneiltä, etäisiltä ja rauhoittavilta (Itten 1961, s. 36–42). Vaaleat sävyt tuovat esiin keveyttä ja eteerisyyttä, kun taas tummat sävyt viittaavat painavuuteen, intensiteettiin ja uhkaan.

Stanley Kubrickin elokuvassa *Eyes Wide Shut* Ittenin kontrastiteoria toteutuu selkeästi visuaalisessa dramaturgiassa. Esimerkiksi elokuvan ikoninen punaisen ja sinisen värin toisto rakentaa emotionaalista rytmiä: punainen esiintyy kohtauksissa, joissa seksuaalisuus, houkutus ja vaara korostuvat (esim. orgiakohtauksessa tai makuuhuoneessa), kun taas sininen luo vieraantumisen, öisyyden ja psykologisen sisäänpäinkääntymisen tunnelmaa (esim. kohtauksissa, joissa Bill vaeltaa yksin kaupungilla) (Zettl 1999, s. 139–140).

Itten korosti myös subjektiivisen väritajun merkitystä: hänen mukaansa jokaisella ihmisellä on sisäinen väripersonallisuus, joka heijastuu niin väreihin kohdistuvassa mieltymyksessä kuin tavassa käyttää värejä. Väri voi olla persoonallisuuden tai tunnetilan ilmentymä, ei vain visuaalinen valinta (Itten 1961, s. 82–85). Tämä näkökulma avaa kiinnostavan lukutavan *Eyes Wide Shut* -elokuvan hahmoihin: erityisesti Alice (Nicole Kidman) esiintyy usein lämpimän valaistuksen ja punertavien sävyjen keskellä, kun taas Bill (Tom Cruise) liikkuu kylmissä, sinisävyisissä tiloissa. Näin värit ilmentävät henkilöihahmojen välistä emotionaalista eroa ja sisäistä ristiriitaa.

Kubrickin visuaalinen maailma jakaa Ittenin näkemyksen värin emotionaalisesta voimasta ja kontrastien rakenteellisesta roolista. Hän ei käytä värejä sattumanvaraisesti, vaan rakentaa niiden kautta symboliikkaa, tunnetta ja katsojan kokemusta. Tällä tavoin Kubrickin teos on konkreettinen esimerkki Ittenin väriteorian elokuvallisesta sovelluksesta.

4.2 Psykologinen vaikutus väreissä

Wassily Kandinsky (1866–1944) oli yksi abstraktin taiteen uranuurtajista, jonka väriteoria korostaa värin psykologista, emotionaalista ja spirituaalista ulottuvuutta. Kandinskyn mukaan väri ei ole vain silmän havainto, vaan myös sielun ärsyke. "Väri vaikuttaa sieluun kuin musiikin sävel korvaan" (Kandinsky 1911, s. 25).

Tässä yhteydessä *sielu* tarkoittaa Kandinskyn ajattelussa ihmisen sisäistä kokemusta, herkkyyttä ja tunne-elämää. Ei uskonnollisessa tai teologisessa merkityksessä, vaan pikemminkin psykologisessa ja esteettisessä. Kun Kandinsky sanoo, että "väri vaikuttaa sieluun kuin musiikin sävel korvaan", hän viittaa siihen, että värit voivat herättää ihmisessä välittömiä, ei-kielellisiä tunteita ja affekteja – aivan kuten musiikki voi liikuttaa meitä ilman sanoja.

Toisin sanoen sielu tässä merkitsee ihmisen emotionaalista ja intuitiivista vastaanottokykyä, johon väri voi suoraan vedota. Se on se osa meistä, joka reagoi väriin *tuntemalla* sen merkityksen, ei analysoimalla sitä. Kandinskyllä väri oli siis keino vaikuttaa suoraan ihmisen henkiseen tilaan ja luoda sisäisiä resonansseja taiteen kautta. Hänen väriteoriansa pohjautuu ajatukseen, että värit voivat välittää sisäisiä tunnetiloja suoraan, ilman kielellistä tulkintaa tai realistista viittaussuhdetta.

Kandinsky yhdisti värit tunteisiin ja liikkeeseen: esimerkiksi sininen edustaa hänen mukaansa "taivaallista hiljaisuutta ja henkisyttä", kun taas keltainen on "läpitunkeva ja levoton" väri, joka "hypähtää katsojaa kohti" (Kandinsky 1911, s. 56–59). Nämä värit eivät toimi pelkkinä visuaalisina elementteinä, vaan herättävät kokemuksia ja kehollisia tunteita.

Kandinsky tunnettiin myös taipumuksestaan synestesiaan, eli aistikokemusten risteämiseen: hän saattoi "kuulla värit" tai "nähdä ääniä". Tämän vuoksi hän ajatteli väriä moniaistisena kommunikaationa, jossa väri toimii kuten soitin orkesterissa. Jokaisella sävyllä on oma "ääni" ja emotionaalinen intensiteetti (Kandinsky 1911, s. 60–62). Tämä näkökulma tarjoaa

arvokkaan viitekehyksen elokuvaväriin analyysiin, jossa väri vaikuttaa katsojan tunnetilaan rinnakkain äänen ja kuvan kanssa.

Stanley Kubrickin visuaalinen tyyli jakaa Kandinskyn näkemyksen värin emotionaalisesta voimasta ja lähes musiikillisesta rytmistä. Elokuvassa *Eyes Wide Shut* Kubrick käyttää väriä affektiivisena välineenä, joka vaikuttaa alitajuntaan: punainen huoneiden hehku luo eroottisen jännitteen ja vaaran tunteen, siniset kadut kutsuvat vieraantumiseen ja haurauteen. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Bill saapuu salaseuran kartanoon, punaiset sävyt erityisesti kynttilänvalon ja seinäverhojen lämpimän hehku ympäröivät hänet kokonaan. Tällöin väri ei pelkästään korosta tilan sensuellia ja uhkaavaa latausta, vaan myös synnyttää katsojassa tunneperäistä epämukavuutta ja vetovoimaa yhtä aikaa.

Vastaavasti myöhemmässä kohtauksessa, jossa Bill harhailee öisillä kaduilla Alicea koskevat epäilykset mielessään, sininen katuvalaistus luo kylmän, etäisen tunnelman, joka kuvastaa hänen sisäistä epävarmuuttaan ja eksyneisyyttään. Näiden värien rytmitys on kuin sävelkulku, joka ei tarvitse sanallista selitystä – värit itsessään "puhuvat" katsojalle (Zettl 2014, s. 95–97).

Kandinskyn tavoin Kubrick hyödyntää väriä abstraktiona: vaikka *Eyes Wide Shut* sijoittuu tunnistettavaan arkitodellisuuteen, esimerkiksi New Yorkin katuihin, asuntoihin ja juhlatiloihin, sen värimaailma irrottautuu visuaalisesta naturalismista ja muodostaa omaa sisäistä logiikkaansa. Realismi elokuvassa ei siten tarkoita pelkästään dokumentaarista tarkkuutta, vaan voi viitata siihen, miten tuttu maailma rakentuu tunnistettavaksi katsojalle. Naturalismilla puolestaan viitataan visuaaliseen tyyliin, jossa valaistus, värit ja lavastus pyrkivät jäljittelemään valon ja materiaalien luonnollisia ominaisuuksia mahdollisimman uskollisesti. *Eyes Wide Shut* hylkää tämän lähtökohdan: väri ei vain jäljittele todellisuutta, vaan se rakentaa sitä. Kandinskyn näkökulmasta katsottuna Kubrickin värit eivät ole vain esteettisiä valintoja, vaan sielullisia merkkejä, jotka liikuttavat katsojaa kuin sävellyksen harmoniat (Kandinsky 1911, s. 25).

4.3 Vuorovaikutus väreissä

Josef Albers (1888–1976), Bauhausin ja myöhemmin Yale-yliopiston opettaja, tunnetaan erityisesti teoksestaan *Interaction of Color* (1963), jossa hän pureutuu väriin ei objektiivisena totuutena, vaan suhteellisena ilmiönä. Albersin keskeinen väite on, että värit eivät esiinny

koskaan erillään, vaan ne muuttavat toistensa vaikutelmaa sen mukaan, missä kontekstissa ja rinnakkaisuudessa ne esiintyvät: “Väri on jatkuvasti harhaanjohtavaa.” (Albers 1963, s. 1).

Albers osoitti systemaattisten harjoitusten avulla, että sama väri voi näyttää täysin erilaiselta eri taustoilla – se voi vaikuttaa vaaleammalta, kylmemmältä tai jopa eri sävyiseltä riippuen viereisestä väristä. Tämä ilmiö tunnetaan väri-illusiona, ja se on perustavanlaatuinen ymmärtääksemme visuaalisen kulttuurin ja elokuvan väritekniikoita. Väri ei siis ole pelkkä ominaisuus, vaan kokemuksellinen suhde, joka rakentuu havaitsijan ja ympäristön vuorovaikutuksessa (Albers 1963, s. 5–7, 33–35).

Stanley Kubrick hyödyntää Albersin teorian kaltaista ajattelua. Hän rakentaa kohtauksia, joissa väriä ei käytetä yksittäisenä elementtinä, vaan osana ympäristön rakenteellista ja emotionaalista kokonaisuutta. Esimerkiksi punainen väri, joka esiintyy elokuvan keskeisissä intiimeissä ja uhkaavissa kohtauksissa, saa eri tunnelatauksen riippuen valaistuksesta, tilasta ja ympäröivistä sävyistä.

Kylmä sininen, joka dominoi Billin yövaelluksia New Yorkin kaduilla, luo aluksi tunnelman eristyneisyydestä ja vieraantumisesta. Mutta kun sinistä yhdistetään sisätiloihin ja pehmeisiin valaistuksiin (esim. kohtauksessa Alice'n kanssa), se muuttuu rauhoittavammaksi ja jopa turvalliseksi. Tämä osoittaa, että väri ei ole Kubrickille staattinen symboli, vaan dynaaminen tunne-elementti, joka toimii kuten Albersin väri: suhteessa, siirtymässä, illusiona.

Kubrick käyttää myös väriä narratiivisen rytmin rakentamiseen: tietyt värit toistuvat elokuvassa eri yhteyksissä, jolloin ne alkavat kerrostua merkitykseltään. Esimerkiksi punainen alkaa ensin viitata intohimoon, mutta saa myöhemmin uhkan ja kontrollin sävyjä. Tämä vastaa Albersin ajatusta siitä, että väri voi muuttua katsojan silmissä muistin ja toiston kautta – se ei ole vain optinen ilmiö, vaan myös kulttuurisesti rakentuva merkitys (Albers 1963, s. 67–69).

Albersin teorian mukaan väriä ei voida ymmärtää ilman sen suhdetta ympäristöön ja havainnoijaan – ja juuri tätä Kubrick dramatisoi: *Eyes Wide Shut* on elokuva, jossa väri ei ole pelkkä tausta, vaan aktiivinen merkityksenantaja, joka muuttuu sitä mukaa kun katsoja liikkuu sen läpi. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Bill saapuu salaperäiseen kartanoon ja osallistuu naamioituun rituaaliin, väri toimii tunnelman ja vallan dynamiikan kerronnallisena välineenä. Tilan syvänpunainen valaistus yhdistettynä kultaisiin yksityiskohtiin luo sakraalin ja uhkaavan tunnelman, joka erottaa tämän tilan muusta elokuvan maailmasta – se on kuin astumista toiseen

todellisuuteen. Punaisen värin jatkuva toistuminen Billin matkalla (esimerkiksi prostituoidun huoneessa tai Zieglerin juhlatilassa) ei ainoastaan yhdistä kohtauksia visuaalisesti, vaan myös viestii vallasta, seksuaalisuudesta ja vaarasta, tehden väristä itsestään osan tarinankerrontaa (Nelmes 2011; Castle 2000).

4.4 Valon ja pimeyden värioppi

Goethen mukaan värit syntyvät valon ja pimeyden vuorovaikutuksesta: valo pyrkii esiin, pimeys vetäytyy, ja värit muodostuvat siinä rajapinnassa, missä ne kohtaavat (s. 67). Tämä luo väriin dynaamisen jännitteen, joka ei ole vain optinen, vaan myös symbolinen. Goethen ajattelussa valo yhdistetään usein tietoisuuteen, hyvyyteen ja aktiivisuuteen, kun taas pimeys edustaa passiivisuutta, sisäisyyttä ja mysteeriä – näin väri saa moraalisen resonanssin (s. 90–92).

Eriyisen tärkeä osa Goethen väriteoriaa on vastaväriparien käyttö: värit eivät ilmene yksin, vaan muodostavat jännitteisiä pareja, kuten sininen–oranssi tai punainen–vihreä. Nämä vastaparit eivät ole ainoastaan esteettisiä, vaan ne luovat emotionaalista tasapainoa tai konfliktia. Esimerkiksi sininen viittaa Goethelle "etäisyyteen, suruun ja hiljaisuuteen", kun taas oranssi edustaa "innostusta ja elinvoimaa". (Goethe 1810, s. 74–76).

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* heijastaa Goethen väriteorian periaatteita monin tavoin. Elokuvan visuaalisessa maailmassa on jatkuvasti läsnä valon ja varjon välinen jännite, sekä vastakkaisten värien dramaturginen käyttö. Punainen ja sininen eivät ainoastaan korvaa toisiaan, vaan käyvät vuoropuhelua: punainen on kutsuva, aistillinen ja vaarallinen; sininen on kylmä, suojaava ja etäinen. Tällainen väritasapaino toimii kuin Goethen kuvaama moraalinen kartta, jossa värit johdattavat katsojaa kohti hahmojen sisäistä kehitystä ja psykologista syvenemistä.

Goethen väriymmärrys ei pyri objektiivisuuteen, vaan subjektiiviseen kokemukseen, jossa väri liittyy merkitykseen, arvoihin ja tunteisiin. Kubrick käyttää tätä logiikkaa visuaalisessa rytmissään: hän ei vain näytä väriä, vaan puhuttelee sen kautta katsojan alitajuntaa. Elokuvan värimaailma ei ole vain tyyliä – se on kokemuksellinen, jopa moraalinen rakennelma, joka muistuttaa Goethen väriopista.

4.5 Värit kokemuksina

Värit kantavat mukanaan paitsi visuaalista informaatiota, myös syvällisiä psykologisia ja kulttuurisia merkityksiä. Ne vaikuttavat tunteisiin, käyttäytymiseen ja merkityksen rakentumiseen niin taiteessa, muotoilussa kuin elokuvassa. Värien tulkinta ei kuitenkaan ole universaalista, vaan ne ovat monimerkityksisiä symboleita, jotka saavat erilaisia merkityksiä psykologisista arkkityypeistä, kulttuurisista normeista ja kontekstuaalisesta käytöstä.

Sveitsiläinen psykiatri Carl Jung liitti värit arkkityyppeihin ja kollektiiviseen alitajuntaan. Hänen mukaansa tietyt värit liittyvät perustaviin inhimillisiin kokemuksiin ja sisäisiin sieluntiloihin. Jungin mukaan esimerkiksi sininen edustaa sisäistä maailmaa, henkisyyttä ja intuitiota, kun taas punainen on elämänvoiman, intohimon ja aggression väri (Jung 1964, s. 94-95). Värit eivät ole siis pelkkiä havaittavia ominaisuuksia, vaan ne resonoivat alitajuisesti, herättäen arkkityyppeistä reaktioita.

Jungin teorian mukaan väri voi toimia porttina itseymmärrykseen, ja hänen oppilaitaan kannustettiin käyttämään värejä esimerkiksi unien tulkinnassa, mandaloiden piirtämisessä ja psykoanalyysin työkaluna. Mandala eli sanskritinkielinen sana, joka tarkoittaa "ympyrää", oli Jungille symboli psyyken kokonaisuudesta ja sisäisestä järjestyksestä. Hän näki mandalan piirtämisen tapana hahmottaa ja eheyttää sisäistä maailmaa, jossa väreillä oli keskeinen rooli tunnetilojen ja psykologisten prosessien ilmaisussa (Jung 1973, s. 196-198). Tätä ajatusta voi soveltaa myös elokuvan katsojakokemukseen, jossa väri toimii emotionaalisen avaimena eli eräänlaisena visuaalisena mandalana, joka ohjaa katsojan tunnetilaa ilman sanallista selitystä.

Psykologian ja visuaalisen viestinnän tutkimuksissa on osoitettu, että tietyt värit voivat laukaista välittömiä tunnetiloja ja käyttäytymismalleja. Väriin liittyvä reaktio ei kuitenkaan ole universaali, vaan se on vahvasti kontekstisidonnainen: sama väri voi eri kulttuuri- ja kertomusyhteyksissä herättää täysin vastakkaisia merkityksiä tai tuntemuksia (Hemphill 1996; Elliot & Maier 2012). Näin ollen värien tulkinta visuaalisessa kerronnassa ei perustu yksinomaan biologiseen vasteeseen, vaan myös kulttuurisiin koodeihin ja visuaaliseen ympäristöön. Esimerkiksi punainen on yksi vahvimmin reaktioita herättävistä väreistä: se liitetään intohimoon, seksuaalisuuteen, mutta myös vaaraan ja aggressioon (Birren 1988, s. 32–35). Sininen puolestaan viestii usein rauhasta, luottamuksesta ja turvallisuudesta – tämä selittää sen laajan käytön brändiväreissä ja teknologiayritysten identiteetissä (Zettl 1999, s. 136–137).

Värit voivat myös vaikuttaa fyysisiin reaktioihin: esimerkiksi punaisen on havaittu nostavan sykettä ja verenpainetta, kun taas sininen voi alentaa stressitasoja (Birren 1988, s. 38). Tällaiset vaikutukset ovat erityisen tärkeitä elokuvassa ja visuaalisessa tarinankerronnassa, jossa väreillä voidaan rakentaa emotionaalisia rytmejä ja ohjata katsojan tunnetilaa lähes huomaamattomasti.

Värien merkitykset eivät kuitenkaan ole universaaleja. Ne vaihtelevat kulttuurien välillä huomattavasti. Esimerkiksi valkoinen merkitsee länsimaissa yleisesti puhtautta, viattomuutta ja pyhyyttä – erityisesti hää- ja sairaalaympäristöissä – kun taas monissa Itä-Aasian kulttuureissa valkoinen liitetään kuolemaan, suruun ja henkimaailmaan (Kress & van Leeuwen 2002, s. 355–356). Vastaavasti keltainen, joka lännessä mielletään usein iloiseksi ja energiseksi, voi Kiinassa viitata keisarilliseen arvovaltaan tai skandaaliin.

Elokuvantekijän on oltava tietoinen näistä eroista etenkin globaalissa tuotantoympäristössä. Väri ei siis koskaan kommunikoi tyhjiössä – sen merkitys rakentuu katsojan kulttuuristen ja henkilökohtaisten odotusten kautta.

Mainonnassa ja muotoilussa värit toimivat strategisina välineinä kuluttajan tunteiden ja valintojen ohjaamisessa. Värit voivat esimerkiksi lisätä ruokahalua (punainen ja oranssi), vahvistaa luottamusta (sininen) tai luoda eksklusiivisuuden tunnetta (musta ja kulta) (Zettl 1999, s. 133–134). Elokuvassa näitä samoja periaatteita sovelletaan kerronnallisesti: värit eivät vain kuvaa ympäristöä, vaan muokkaavat sitä emotionaalisesti ja symbolisesti.

Stanley Kubrickin elokuvissa värit ovat selkeästi affektiivisiä ja kulttuurisesti koodattuja. Esimerkiksi *Eyes Wide Shut* hyödyntää punaista väriä seksuaalisuuden, vallan ja uhkan merkitsijänä, samalla kun sininen toimii vieraantumisen ja introspektion välineenä. Tällainen värien käyttö nojaa vahvasti psykologiseen ja kulttuuriseen lukutapaan, jossa väri ohjaa merkityksiä paitsi kuvassa, myös katsojan sisäisessä maailmassa.

5 Elokuvan muuttuvat värit ja symboliikka

Väri ei ole elokuvassa vain visuaalinen koriste, vaan draamallinen elementti, joka osallistuu kerrontaan, rakentaa tunnelmaa ja ohjaa katsojan havainnointia. Elokuvaväri toimii kuin musiikki: se voi kertoa, vihjata, johdattaa ja varoittaa – usein tiedostamatta. Elokuvan väriä voidaan tarkastella dramaturgisena työkaluna, jolla on sekä tarinallinen että psykologinen funktio.

Yksi väreihin liittyvä keskeinen dramaturginen tekniikka on *foreshadowing*, eli tapahtumien tai teemojen ennakointi visuaalisin vihjein. Väri voi toimia tässä keskeisessä roolissa: esimerkiksi toistuva punainen yksityiskohta saattaa ennakoida myöhempää väkivallan tai vaaran kohtausta. Zettl (1999) huomauttaa, että väri voi olla "tarinan hiljainen johdattaja", joka asettaa odotuksia tai luo jännitettä ennen varsinaista toimintaa (s. 139).

Vastaavia ennakkoinnin funktioita voi kuitenkin olla myös muilla elokuvallisilla keinoilla. Esimerkiksi äänisuunnittelu voi vihjata tulevaan dissonoivilla äänillä tai toistuvalla musiikkimotiivilla, joka sitoo kohtauksia toisiinsa. Kuvakulmat ja sommittelu voivat niin ikään rakentaa alitajuntaista odotusta – vaikkapa outo perspektiivi tai varjotilojen korostaminen voi ennakoida uhkaa. Myös leikkausrytmin hidastaminen tai toisto voivat toimia draamallisen jännitteen rakentamisen välineinä (Bordwell & Thompson 2017, s. 214–217).

Väri voi myös rakentaa tunnetilaa ja ilmapiiriä, kuten psykologisessa trillerissä tai kauhuelokuvassa. Kylmät sävyt, tummat kontrastit ja matala valaistus voivat lisätä epävarmuutta ja ahdistusta. Lämpimät värit taas voivat joko luoda turvallisuutta tai väärän turvallisuuden tunteen – "visuaalinen ansa", jonka takaa paljastuu konflikti.

Lisäksi värit voivat kuvastaa hahmojen sisäistä muutosta tai psykologista tilaa. Elokuvan aikana tapahtuvat muutokset väriskaalassa voivat kertoa hahmon kehityksestä: kun värimaailma muuttuu, myös henkilö muuttuu. Näin väri toimii symbolisena narratiivina, rinnakkaisena kielenä.

Värien käyttö vaihtelee elokuvan genren mukaan. Esimerkiksi trillereissä ja psykologisissa draamoissa käytetään usein tummia, kylläisiä sävyjä, jotka luovat intensiteettiä ja syvyyttä. Kauhuelokuvissa korostuvat usein jyrkät kontrastit (punainen–musta, vihreä–harmaa), jotka tukevat pelon ja uhkan tematiikkaa.

Psykologiset elokuvat hyödyntävät värejä erityisesti alitajunnan ja mielen sisäisten liikkeiden ilmaisemisessa. Väri saattaa irrottautua realismista ja muuttua tilan, muistin tai fantasian merkiksi – kuten nähdään usein Stanley Kubrickin teoksissa. Zettl (1999) kuvailee väriä tällaisissa elokuvissa "emotionaaliseksi topografiaksi", joka luo maiseman psyykkiselle kokemukselle (s. 140–141).

Stanley Kubrick (1928–1999) tunnetaan teknisesti tarkasta, visuaalisesti symmetrisestä ja affektiivisesti ladatusta kuvakerronnasta. Väri on hänelle olennainen väline, ei vain esteettinen valinta. Kubrickin elokuvissa toistuu symbolinen värien dramaturgia, erityisesti punaisen, sinisen ja keltaisen käyttö.

Esimerkiksi *The Shining* (1980) hyödyntää kirkkaan punaista varoittavana, jopa painajaismaisena motiivina – hissistä tulviva veri tai hotellin seinäpaneelit eivät ole vain lavastuksellisia elementtejä, vaan uhkaavan energian visuaalisia ilmentymiä.

Eyes Wide Shut (1999) jatkaa tätä väriestetiikkaa hienovaraisemmin, mutta yhtä määrätietoisesti. Elokuvan väriympäristö rakentuu pitkälti kolmen päävärin varaan: punainen, joka esiintyy esimerkiksi orgiakohtauksessa, sininen, joka tulee esille Billin vaelluksissa öisin ja yksinäisissä kohtauksissa ja keltainen, joka välillä ilmestyy esimerkiksi erikoisvalaistuksena joulun yhteydessä.

Eyes Wide Shut -elokuvassa väri esiintyy toistuvana ja rytmittettynä elementtinä, joka ohjaa katsojan emotionaalista reaktiota. Visuaalinen symmetria ja värien rytmillinen käyttö luovat kuvallisen järjestyksen tunnetta, joka samalla voi korostaa hahmojen sisäistä ristiriitaa tai ympäristön outoutta.

Väri ei toimi elokuvassa irrallisena elementtinä, vaan liittyy kiinteästi tilalliseen kokonaisuuteen, eli niin kutsuttuun *mise-en-scèneen* eli termiin, jolla tarkoitetaan kaikkea, mitä kuvassa nähdään: lavastus, valaistus, väri, sommittelu ja näyttelijän liike.

Kubrick rakentaa *Eyes Wide Shut* -elokuvassa jokaisen kohtauksen tarkasti rytmitettyksi kokonaisuudeksi, jossa värit, valaistus ja arkkitehtuuri tekevät siitä tietynlaisen. Esimerkiksi orgiakohtauksen punainen valaistus, kullattu sisustus ja mustat viitat muodostavat eräänlaisen visuaalisen rituaalin, joka ohjaa katsojan kokemuksen salaperäisyyden ja vaaran tunteisiin – ilman, että mitään sanotaan.

5.1 Väri symbolina ja narratiivisena rakenteena

Erityisesti Stanley Kubrickin kaltaiset auteur-ohjaajat hyödyntävät värejä tarkasti ohjaten niiden avulla katsojan tunnetilaa, moraalista tulkintaa ja tarinan rytmitystä. Väri voi kertoa siitä, mitä henkilöhahmo ei ilmaise sanoin eli se voi paljastaa alitajuisen pelon, halun tai syyllisyyden.

Eyes Wide Shut -elokuvassa värit toimivat paitsi esteettisenä valintana, myös psykologisen tilan kuvastajina. Kolme hallitsevaa väriä punainen, sininen ja keltainen luovat emotionaalisen akselin, jonka varassa päähenkilön sisäinen maailma rakentuu ja kehittyy. Punainen toistuu tilanteissa, joissa korostuvat seksuaalisuus, valta ja uhka. Esimerkiksi Zieglerin ylelliset sisätilat ja salaisen rituaalin kohtaus kylpevät punaisessa valossa, joka viittaa sekä eroottiseen vetovoimaan että vaaralliseen kontrolliin.

Sininen puolestaan liittyy vieraantumiseen ja sisäiseen epävarmuuteen - erityisesti kohtauksissa, joissa Bill vaeltaa yksin kaupungin öisessä tilassa, kylmän ja sinertävän valaistuksen ympäröimänä. Keltainen on läsnä kodikkaissa, mutta epäilyttävän lämpimissä ympäristöissä, ja se toimii tunnelmallisena välivärinä, joka paljastaa arjen keinotekoisuuden ja petollisuuden.

Kubrick käyttää väriä myös sukupuolittuneiden valtasuhteiden ilmaisemiseen. Billin hahmo nähdään usein sinisissä ja viileissä tiloissa, jotka ilmentävät hänen ulkopuolisuuttaan, passiivisuuttaan ja emotionaalista lamaanustaan. Alice, hänen vaimonsa, sijoittuu sen sijaan lämpimiin ja punertaviin ympäristöihin, joissa hänet esitetään seksuaalisesti aktiivisena ja henkisesti heräävänä hahmona. Punainen ei ole yksiselitteisesti viettelyn väri – se toimii myös älyllisen ja emotionaalisen hallinnan symbolina. Väri siis paitsi erottaa sukupuolia toisistaan, myös kyseenalaistaa valtasuhteet heidän välillään.

Eyes Wide Shut -elokuvassa värit käyvät läpi kehityskaaren, aivan kuten henkilöhahmotkin. Alussa punainen symboloi pelkkää kiusausta ja intohimoa esimerkiksi kohtauksessa, jossa Alice tanssii univormupukuisen unkarilaisen miehen kanssa juhlassa, lämmin punertava valaistus luo eroottisesti latautuneen tunnelman. Myöhemmin punainen saa tummempia ja uhkaavampia sävyjä, kuten salaseuran rituaalikohtauksessa, jossa värikylläinen punainen yhdistyy kontrolliin, vallan ja vaaran merkityksiin.

Vastaavasti sininen väri esiintyy aluksi viileänä ja etäännyttävänä, kuten kohtauksessa, jossa Bill vaeltaa yksin yöllisillä kaduilla sinisen kylmän keinovalon alla. Elokuvan loppua kohden sininen saa rauhallisempia ja pohdiskelevampia sävyjä, jotka tukevat päähenkilön sisäistä muutosta ja kääntymistä kohti itsetutkiskelua.

Tämä narratiivinen värirytmii rakentaa tarinan sisäistä logiikkaa ja ohjaa katsojan tunnetilaa hienovaraisesti. Väri ei pysy muuttumattomana merkinä, vaan toimii kuin alateksti – kerroksena, joka syvenee toiston ja kontekstin muutoksen kautta. Kubrick ei siis käytä väriä vain kuvallisen harmonian rakentamiseen, vaan käyttää sitä dramaturgisesti ohjatakseen katsojan kokemusta tarinan sisäisistä ristiriidoista ja jännitteistä (Bordwell & Thompson 2010, s. 122–124).

Tätä värinkäytön dynamiikkaa voi vertailla Krzysztof Kieślowskin *Three Colors* -trilogiaan, joka muodostuu kolmesta symbolisesti ja visuaalisesti toisiinsa liittyvästä elokuvasta: Sininen (1993), Valkoinen (1994) ja Punainen (1994). Kieślowski rakentaa jokaisen elokuvan nimivärin ympärille teeman, joka pohjautuu Ranskan vallankumouksen periaatteisiin: vapaus, tasa-arvo ja veljeys. Elokuviissa värit eivät ole vain teemallisia viitteitä, vaan ne määrittävät visuaalisen ja emotionaalisen rakenteen. Sininen käsittelee vapautta surun ja emotionaalisen eristäytymisen kautta. Kylmä sininen valaisu, lasin ja veden visuaaliset metaforat luovat tunnetta lohduttomasta vapaudesta, joka ei ole vapautumista vaan tyhjyyttä. Valkoinen käyttää väriä ironisesti: valkoinen on tasa-arvon väri, mutta elokuvassa se viittaa myös vallan palauttamiseen, häpeään ja kylmyyteen. Punainen, trilogian päätösosa, käsittelee inhimillistä yhteyttä ja moraalista vastuuta. Punainen symboloi rakkautta, veljeyttä ja empatiaa, mutta myös paljastumista ja haavoittuvuutta.

Symboliikka, jossa punainen yhdistetään rakkauteen, veljeyteen ja empatiaan, mutta myös paljastumiseen ja haavoittuvuuteen, perustuu useisiin rinnakkaisiin lähteisiin: sekä Ranskan vallankumouksen periaatteiden väritulkintaan että Kieślowskin omaan poeettiseen ja visuaaliseen kerrontaan.

Punainen edustaa Ranskan lipun kolmannesta periaatteesta *fraternité* (veljeys), ja Kieślowski kehittää tästä teemasta koko *Punainen*-elokuvan emotionaalisen ytimen. Elokuviassa keskiössä on hahmojen välinen moraalinen ja eettinen yhteys, joka ei kuitenkaan ole vailla kipua: hahmot joutuvat paljastamaan itsensä toisille ja ottamaan vastuun teoistaan. Tämä tuo punaisen värin yhteyteen haavoittuvuuden ja paljastumisen. Kriitikko Annette Insdorf (2003, s. 154) kirjoittaa,

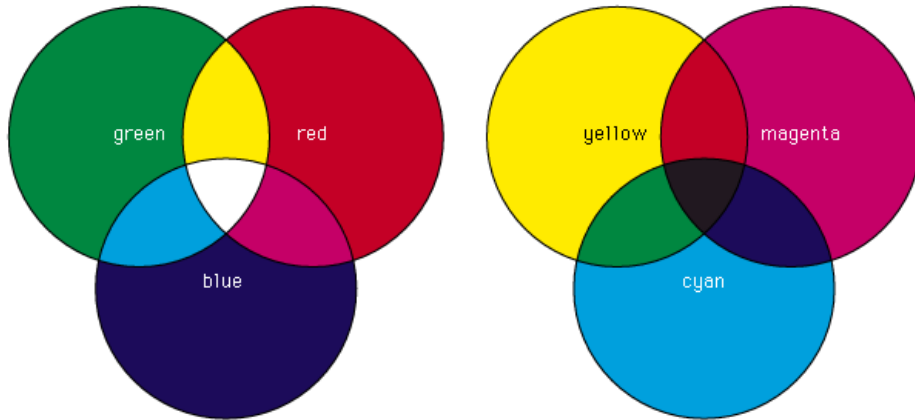
että Kieślowskin värit eivät ole vain esteettisiä valintoja, vaan "emotionaalisia rakenteita, jotka kutsuvat katsojaa sisään elokuvan moraaliseen avaruuteen".

Lisäksi *Punainen* -elokuvan visuaalinen maailma on kyllästetty punaisen eri sävyillä – kadut, asusteet, lavastus ja valaistus, jotka luovat paitsi esteettisen kokonaisuuden, myös symbolisen tunneavaruuden, jossa rakkaus ja empatia eivät ole helppoja, vaan edellyttävät eettistä herkkyyttä ja alttiutta loukkaantumiselle.

Sekä Kubrick että Kieślowski käyttävät värejä kerronnan ytimessä, eivätkä vain visuaalisena estetiikkana. Molemmille väri on kieli, joka toimii tunteiden ilmaisun, moraalisen koordinaatiston ja symbolisen rakenteen välineenä. Väri ei ole vain kuvan täyte, vaan se välittää merkityksiä samalla tavoin kuin sanat: se voi kantaa muistoja, kuvata traumaattisia kokemuksia tai viitata toivoon. Esimerkiksi *Eyes Wide Shut* -elokuvassa punainen ei ole pelkästään väri, vaan psykologinen ja narratiivinen merkki viettelyksestä, vaarasta tai vallasta. Vastaavasti Kieślowskin *Kolme väriä: Sininen* käyttää sinistä symboloimaan emotionaalista eristäytymistä ja vapautta surun kautta. Näissä elokuvissa väri ei pelkästään kuvaa todellisuutta – se rakentaa sitä (Kress & van Leeuwen 2002, s. 343–344; Insdorf 2003, s. 18–23).



Kuva 1. Lämpimät ja kylmät värit. Kuva: Scrappy Applique



©1994 Encyclopaedia Britannica, Inc.

Kuva 2. Värien yhdistelmät. Kuva: Encyclopedia Britannica

5.2 Eyes Wide Shut -elokuvan värien yhdistelmä

Eyes Wide Shut -elokuvassa värimaailma on huolellisesti suunniteltu ja moniulotteinen. Jo ensisilmäyksellä huomaa vahvan punaisen ja sinisen käytön, mutta näiden värien syvempi merkitys vaatii tarkempaa analyysia. Näiden värien lisäksi elokuvan aikana esiintyy vahvasti vihreä ja valkoinen väri, jotka ovat välillä ainoastaan esillä tai sekoitettuna muiden värien kanssa, kuten esimerkiksi monessa paikassa ilmestynvä joulukuusi. Nämä kuvastavat additiivista värijärjestelmää, joka tarkoittaa sitä, että kaikki värit riippuvat valosta. Me näemme värejä, koska vain tietyt valon aallonpituudet vaikuttavat silmiimme. Esimerkiksi se, mitä kutsumme "punaiseksi", on vain tietyn aallonpituusalueen aiheuttama aistimus, kun taas "violetti" syntyy toisesta aallonpituusalueesta (Misek, 2010, s. 23).

Violetti värisävy esiintyy myös jossain kohtauksissa elokuvassa. Se on tietysti punaisen ja sinisen yhdistys, jolloin nämä tunteet muodostavat uuden merkityksen tai näiden tunteiden yhdistymistä tai jopa kuormitusta. Kun kaikki näkyvän valon aallonpituudet osuvat silmiimme suunnilleen yhtä paljon, näemme valkoista valoa. Vaikka valkoinen valo koostuu seitsemästä näkyvästä aallonpituudesta, se voidaan luoda myös vain punaisen, vihreän ja sinisen yhdistelmällä. Nämä kolme väriä kattavat niin laajan alueen aallonpituuksia, että yhdessä ne pystyvät luomaan lähes kaikki muutkin värit.

Kun punainen, vihreä ja sininen valo yhdistyvät yhtä voimakkaasti, syntyy valkoinen valo. Jos taas niiden intensiteettiä vaihdellaan, saadaan aikaan eri värejä. Koska nämä värit syntyvät valon lisäämisestä toiseen valoon, tätä kutsutaan additiiviseksi värisekoitukseksi. Punainen, vihreä ja sininen ovat additiiviset päävärit, joista voidaan yhdistellä kaikki muut värit (Misek, 2010, s. 23-24).

Kubrickilla oli selkeästi näiden päävärien leikittely keskenään, ja hänen tekniikastansa on myös mainittu, että hän sai saturoidut värit elokuvasta pitäen filmiä kauemmin vedessä, kuin normaalisti. Elokuvassa *Eyes Wide Shut* Stanley Kubrick käyttää punaista väriä viittaamaan vaaraan tai tuntemattomaan. Punainen ovi Domino-prostituoidun asunnossa, punaiset seinät portaikossa, joka johtaa Sonata Caféhen, punainen biljardipöytä sekä punainen matto Somertonin kartanossa, jossa Bill joutuu kuulusteltavaksi – kaikki nämä näyttävät olevan eräänlaisia varoituksia. Punaisella on myös yhteys erotiikkaan ja haluun. Kun Bill seisoo pukuvuokraamon ovella, juuri hänen olkapäänsä takana loistaa kirkkaanpunainen "EROS"-

kyltti. Voisi sanoa, että laajemmassa merkityksessä punainen voidaan kuitenkin nähdä myös yhteytenä ihmisten väliseen yhteisyyteen – ikään kuin yhteinen "veri", joka yhdistää kaikki.

Sininen taas liittyy vapauteen ja totuuteen, kuten esimerkiksi *Krzysztof Kieslowskin Three Colors: Red, Blue and White* elokuvissa. Sininen symboloi vapautta, joka assosioituu loputtomaan, rajattomaan taivaaseen. Elokuvassa hetket, joissa totuus paljastuu tai vapauden tunne syntyy, liittyvät usein siniseen. Kun Alice kävelee vapaasti kylpyhuoneen ovea kohti riidellessään Billin kanssa, sininen ovi kehystää hetkeä, jossa totuus Alicesta ja merimiehestä hänen unessaan alkaa paljastua. Kun Alice tunnustaa unensa Billille Somertonin juhlan jälkeen, he ovat molemmat sinisen valon ympäröiminä. Kun Victor sanoo Billille: *"Elämä jatkuu – kunnes ei enää jatku. Mutta sinä tiesit sen jo, eikö vain?"* hänen kasvonsa peittyvät siniseen valoon. Sama värimaailma on läsnä myös silloin, kun naamioitunut nainen pelastaa Billin – hänen takanaan näkyy sininen kaari, kuin symbolinen vapauden portti, joka avautuu Billille.

Vapauden sinisen hunnun mukana tulee kuitenkin pelko – samalla tavalla kuin vaaran ja tuntemattoman mukana kulkee halu. Ihminen hakeutuu kohti tuntematonta, koska siinä on jotain kiihottavaa ja vastustamatonta. Kokonaisuudessa punainen on raskaampi kuin sininen, ja kirkkaat värit ovat raskaampia kuin tummat (Coëgnarts, 2019, s. 82).

Nykyajan kansainvälisessä elokuvassa, erityisesti yhdysvaltalaisissa, ranskalaisissa ja itäaasialaisissa rikos- ja toimintaelokuvissa, värisuotimien käyttö kuvien sävyjen tasoittamiseksi ei ole harvinaista. Näissä elokuvissa visuaalinen ilme on kuitenkin usein synkkä ja epämääräinen varsinkin Kubrickin tyyliä (Brinckmann, 2014, s. 26).

5.3 Värien tarina

Eyes Wide Shut kertoo pohjimmiltaan tohtori Bill Harfordista, joka on jumittunut himon ja mustasukkaisuuden täyttämään sisäiseen maailmaansa. Hän kulkee elämässään tajuamatta, kuinka onnekas on – hänellä on kaunis ja uskollinen vaimo, menestyksekkäs ura ja terve lapsi. Hän elää kuin unessa, *silmät auki mutta suljettuina*, kun taas hänen vaimonsa Alice vaikuttaa ymmärtävän paremmin todellisuuden ja fantasian välisen rajan.

Billin kamppailu uskollisuuden ja pettämisen välillä ilmenee sinisen ja punaisen välisenä ristiriitana. Sininen edustaa Alicea ja hänen perheeseensä kohdistuvaa lojaaliutta. Punainen

puolestaan kuvastaa Billin pettämismiettiä. Elokuvan aikana Billille tarjoutuu jatkuvasti valintoja, joissa nämä kaksi väriä kohtaavat. Tässä muutama selkeä esimerkki:

Alkuteksteissä Alice riisuutuu sinisen valon heijastaessa ikkunasta, jonka edessä on punaiset verhot. Seuraavaksi Bill kääntää selkensä ja kävelee pois samojen verhojen edestä. Seurapiirijuhlissa, joita isännöi Ziegler, sinistä ja punaista ei juurikaan esiinny, mutta kaksi poikkeusta on: Zieglerin vaimo pukeutuu punaiseen mekkoon, ja yliannostanut prostituoitu istuu punaisessa tuolissa, jonka takana oleva taulu esittää alastonta naista punaisella taustalla. Kun Bill auttaa huumattua naista, hän peittelee tämän sinisellä viltillä – hän ei näe naista seksuaalisesti, vaan tuntee huolta hänen hyvinvoinnistaan. Tämä hyväntahtoinen teko pelastaa hänet myöhemmin Somertonin kartanossa.

Brinckmann kertoo kirjassaan (*Color and Empathy*, 2014, s. 35), että viisi tärkeintä värien estetiikan periaatetta klassisessa elokuvassa olivat luonnollisuus, konventionaalisuus, taiteellinen pidättyväisyys, selkeä hierarkia hahmojen ja tapahtumien välillä sekä narratiivinen funktionaalisuus.

Luonnollisuus viittaa pyrkimykseen siihen, että värit vastaisivat katsojalle tuttuja värihavaintoja todellisesta maailmasta. Konventionaalisuus puolestaan tarkoittaa kulttuurisesti opittujen merkitysten käyttöä: esimerkiksi musta voi viitata suruun ja valkoinen viattomuuteen. Näillä kahdella periaatteella on läheinen suhde, koska molemmat tukevat katsojan kykyä ymmärtää värien viestit nopeasti ja intuitiivisesti, mutta luonnollisuus nojaa havaittuun maailmaan, kun taas konventionaalisuus nojaa kulttuurisiin sopimuksiin.

Taiteellinen pidättyväisyys tarkoittaa sitä, että väriä ei käytetä liiallisesti tai hallitsemattomasti, vaan harkitusti, siten että se tukee kokonaisuutta ilman visuaalista ylikuormitusta. Tavoitteena on esteettinen tasapaino, jossa väri ei vie huomiota pois sisällöstä, vaan korostaa sitä.

Näistä periaatteista elokuvaa kuvastaa parhaiten narratiivinen funktionaalisuus. Se tarkoittaa, että väri ei ole pelkkä visuaalinen koriste, vaan sillä on olennainen rooli tarinan rakenteessa ja merkityksessä. Väriä voidaan käyttää esimerkiksi kohtausten artikulointiin, huippukohtien merkitsemiseen, vastakohtien tai samankaltaisuuksien ilmaisemiseen, ennakointiin, assosiaatioiden luomiseen tai symbolisen latauksen välittämiseen. Tässä yhteydessä käytetty sana *leitmotif* tarkoittaa toistuvaa visuaalista tai äänellistä elementtiä, jolla on narratiivinen tai

symbolinen merkitys – esimerkiksi tietty väri, joka liittyy toistuvasti samaan hahmoon, teemaan tai tunnetilaan.

Sinisen ja punaisen välinen ristiriita alkaa kunnolla Billin ja Alicen riidasta, joka seuraa pilven polttamista. Alice makaa punaisella sängyllä, kun taas Bill istuu sinisen kylpyhuoneen ikkunan kehystämänä. Kun Alice alkaa puhua siitä, kuinka hänellä – kuten kaikilla naisilla – on myös seksuaalisia haluja avioliiton ulkopuolella, hän siirtyy pois sängyltä, asettuu seisomaan siniseen oviaukkoon ja lopulta istuu sinisen ikkunan alle. Samaan aikaan Bill siirtyy kokonaan punaiselle sängylle. Alice paljastaa fantasioineensa laivaston upseerista, ja tämän hahmo ilmestyy Billin mieleen sinisenä kuvitelmana. Bill ei kykene ymmärtämään, että Alice on ollut rehellinen mutta silti uskollinen, kun taas hän itse valehtelee Alicelle riidan aikana. Tämä hetki asettaa elokuvan keskeisen konfliktin.

Riita keskeytyy puheluun Marion Stephensonilta, jonka isä (Billin potilas) on juuri kuollut. Bill kiirehtii Marionin asunnolle, jossa Marion yrittää vietellä hänet. Marionin kasvoille lankeava valaistus tekee hänestä epäviehättävän, ja kuollut isä makaa heidän välissään. Bill ei ole kiinnostunut Marionista, eikä hänen asunnossaan ole merkkejä punaisesta tai sinisestä. Koska tässä tilanteessa ei ole hänelle moraalista ristiriitaa, värit puuttuvat ja Bill on tietyllä tavalla töissä tässä kohtauksessa.

Poistuessaan Marionin asunnosta Bill vaeltaa kaduilla ajatellen mustasukkaisena Alicea ja meriupseeria (sininen). Yhtäkkiä joukko nuoria miehiä (jotka kaikki käyttävät Yalen *Skull and Bones* -salaseuran paitoihin viittaavia vaatteita) hyökkää hänen kimppuunsa ja tönäisee hänet kirkkaansinistä autoa vasten, joka on pysäköity kirkkaanpunaisen auton eteen. Bill jää seisomaan punaisen auton viereen samalla, kun joukko haukkuu häntä ja käyttää homofobisia solvauksia. Loukkaantuneena ja mustasukkaisena, miehuuttaan kyseenalaistettuna, hän jatkaa matkaansa.

Seuraavassa kohtauksessa Bill kävelee kadulla, jossa punainen ja sininen vilkkuvat vuorotellen hänen ympärillään, kumoten toisensa. Hän on sisäisessä ristiriidassa. Huomionarvoista on, että Bill kävelee kirkkaan sinisen oven ohi. Kun hän odottaa kadun ylitystä, taustalla näkyy neonmainos, jossa lukee *XXX VIDEO*. Juuri sillä hetkellä, kun punaiset *XXX*-kirjaimet ovat suoraan Billin pään yläpuolella, nainen, joka tarjoaa palveluitaan nimeltä Domino, ilmestyy ja puhuttelee häntä. He kulkevat hetken yhdessä, kun Domino houkuttelee hänet asuntoonsa, jonka ovi on tietenkin kirkkaanpunainen. Bill astuu sisään.

Domino ja Bill alkavat suudella asunnossa. Kuvan täyttää heidän profiilinsa, mutta taustalla näkyy kaksi pientä jouluvaloa – toinen sininen, toinen punainen. Suudelma keskeytyy, kun Alice soittaa Billin kännykkään kysyen, milloin hän aikoo tulla kotiin. Alicen kuvakulma on kylvetetty siniseen valoon. Bill lopettaa kohtaamisen ja poistuu.

Näistä kaikista huomioista voimme päätellä, että dominoivat värit elokuvassa, jotka vievät tarinaa eteenpäin, ovat punainen ja sininen. Niillä saattaa olla erilaisia sävyjä, mutta pääasiassa kaikki värit ovat jokseenkin saturoituja ja muistuttavat pastellivärejä.

Mutta myös poikkeuksia tapahtuu, kuten esimerkiksi vihreän värin rooli elokuvassa. Olemme tottuneet ajattelemaan biljardipöytiä vihreinä, ja ehkä juuri siinä piilee pointti. Kubrick valitsi punaisen biljardipöydän tärkeäksi vihjeeksi *Eyes Wide Shut* -elokuvan todellisen merkityksen ymmärtämisessä. Michael Herr kirjoitti *Vanity Fair* -lehden artikkelissa, ettei hän täysin ymmärtänyt kohtausta, ja ehkä kyse olikin vain punaisesta pöydästä. Ymmärrämmekö sitä tai emme, lähestymistapa on täysin Kubrickin tyylinen.

Kubrickin elokuville on ominaista, että yksittäiset visuaaliset elementit, kuten värit tai esineet, eivät ole sattumanvaraisia vaan harkittuja vihjeitä, jotka avaavat mahdollisuuksia symbolisiin ja affektiivisiin tulkintoihin. Hän ei selitä näitä elementtejä katsojalle, vaan rakentaa monitulkintaisia maailmoja, joissa arkipäiväiset yksityiskohdat, kuten esimerkiksi poikkeuksellinen punainen biljardipöytä voivat toimia avaimina tarinan emotionaaliseen tai temaattiseen ytimeen (Falsetto 2001, s. 17–21). Tämä metodi on yksi Kubrickin auteur-tyyliin liitetystä tunnusmerkeistä: kontrolloitu esteettinen kokonaisuus, joka jättää tilaa katsojan kokemukselle ja pohdinnalle.

Eyes Wide Shut käsittelee usein sitä, kuinka asiat ovat päinvastoin kuin uskomme niiden olevan. Myös elokuvan nimi liittyy tähän teemaan. Sekä nimi että biljardipöytä liittyvät siihen, mitä näemme ja mitä emme näe.

Punavihersokeus on yleisin värisokeuden muoto, ja väripyörässä punainen on vihreän vastaväri. Tämä voi viitata siihen, että värivalinta oli tarkoituksellinen. Ja vaikka se ei olisi ollutkaan, Kubrick olisi todennäköisesti rakastanut tätä teoriaa: se, mitä näet, on päinvastoin kuin mitä luulet näkeväsi (Bellantoni, 2012, s. 194).



Kuva 3 Väripaletit elokuvan kohtauksista. Kuva: Elias Durac

Yllä olevat väripaletit on poimittu eri kohtauksista *Eyes Wide Shut* -elokuvan aikana, jossa värit ovat tietyllä tavalla vastakkain tai enemmän sekoitettuna. Paleteista hahmottuu erityisesti sinisen värin keskeinen rooli elokuvan visuaalisessa maailmassa. Punainen sen sijaan esiintyy näissä otoksissa hillitymmin ja usein syvempinä sävyinä, kuten viininpunaisena tai tummanpunaisena. Näiden sävyjen toistuessa ja yhdistyessä siniseen muodostuu ruskean eri vivahteita, mikä vaikuttaa visuaaliseen rytmiin ja tunnelmaan.

Halusin sisällyttää paletit tutkielmaan, koska ne konkretisoivat analyysia ja havainnollistavat elokuvan värillisiä painotuksia. Seuraavassa analyysiosuudessa esittelen kuvakaappausten yhteydessä tarkemmat väripaletit, joiden avulla lukijan on helpompi seurata, mihin väreihin viitataan ja miten ne rakentavat elokuvan emotionaalista ja symbolista ilmaisua.

5.4 Värien luoma psykologia ja emotionaalinen narratiivi

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* (1999) rakentaa monitasoisen psykologisen ja emotionaalisen narratiivin tarkasti harkitun värisymboliikan kautta. Elokuvan alusta lähtien visuaalinen ympäristö hallitaan punaisen ja sinisen sävyillä. Punainen korostuu erityisesti joulun aikaan ja toimii elokuvan hallitsevana sävynä - se yhdistetään haluun, vaaraan ja kontrolliin. Sininen taas esiintyy usein tilanteissa, jotka liittyvät uskollisuuteen, rehellisyyteen ja sisäiseen pohdintaan. Zieglerin ylellisessä kartanossa taulut ovat sävyiltään yhteensopivia ja harkittuja. Punainen sohva toimii katseenvangitsijana kohtauksessa, jossa alaston nainen löytyy tiedottomana.

Elokuvan aikana värit vahvistavat psykologista etäisyyttä ja läheisyyttä Billin ja Alicen välillä. Keskustelu kohtauksessa Sandorin kanssa Alice on valaistu kuin näyttämöllä, mikä korostaa hänen hetkellistä keskeistä asemaansa sosiaalisessa ympäristössä. Billin työympäristö sairaalassa on sävytetty sinertäväksi, mikä viestii luotettavuudesta ja emotionaalisesta pidättyvyydestä. Kohtauksessa, jossa Alice katsoo itseään peilistä, hän pohtii omaa identiteettiään ja suhdettaan Billiin. Alicen taustaa värittää sininen (rehellisyyden ja pohdinnan merkinä), kun taas Billin taustalla oleva punainen viittaa petoksen mahdollisuuteen ja monimutkaisiin tunteisiin.

Kun Alice kertoo unestaan, jossa hän on ollut pettämäisillään Billin meriupseerin kanssa, valaistuksella on jälleen kerronnallinen merkitys. Alice on sinisessä valossa, mikä yhdistyy avoimuuteen ja emotionaaliseen rehellisyyteen. Bill puolestaan on punaisen valon ympäröimä, mikä kuvastaa hänen sisäistä myllerrystään ja heräävää mustasukkaisuutta. Unijakso käyttää tummanpunaisia sävyjä häpeän, intohimon ja ahdistuksen korostamiseen, kun taas purppuran ja sinisen sävyt kehystävät meriupseerin hahmoa, tuoden esiin Alicen halun ja epävarmuuden.

Kun Bill vaeltelee öisessä New Yorkissa, elokuvan väripaletti muuttuu heijastaen hänen vaihtelevaa tunnetilaansa. Neonvalot ja joulukoristeet kylvävät punaista ja sinistä valoa kaupungin ylle, luoden visuaalisen maiseman, joka kuvastaa sisäistä epävarmuutta. Sonata Caféssa, jossa Bill tapaa Nickin, punaisen ja sinisen valon vuorottelu luo mysteerisen ja epätodellisen tunnelman. Asuliikkeessä samat värit esiintyvät entistä korostetummin, vahvistaen siirtymää tutusta kohti kiellettyä.

Kohtaus salaisessa kultissa on visuaalisesti kyllästetty symbolisilla väreillä. Ulkona siniset valot viittaavat salaisuuteen ja etäisyyteen. Sisään astuttaessa punaisten sävyjen hallitsevuus - matot, kaavut ja valaistus - ilmaisee rituaalia, valtaa ja seksuaalista transgressiota. Purppurat kaavut ja punainen lattia yhdistävät pyhyiden ja häpeän. Naiset riisuvat mustat kaapunsa ja heidän ulkoasunsa - hiustenvärit ja tyylit - viittaavat yksilöllisyyden häviämiseen symboliseen järjestykseen.

Billin paluu arkeen ei poista elokuvan symbolista väripalettia. Punainen ja sininen säilyvät keskeisinä erityisesti joulukoristeiden valossa. Bill vieraillee Dominon asunnolla ja saa tietää Sallylta, että Domino on HIV-positiivinen - punaisen ja sinisen kontrasti korostaa emotionaalista vakavuutta. Lehtiartikkeli Mandyn yliannostuksesta vahvistaa hänen implisiittisen roolinsa rituaalissa ja lisää Billin ahdistusta.

Viimeinen kohtaaminen Zieglerin kanssa tapahtuu punaisella matolla varustetussa biljardihuoneessa, jossa sininen valaistus luo jännitteen. Bill ja Ziegler ovat visuaalisesti erotettuina: punainen edustaa Zieglerin kontrollia ja itsevarmuutta, kun taas sininen ympäröi Billin moraalista epätietoisuutta ja sisäistä ristiriitaa. Zieglerin tunnustus kultin toimista ja Mandyn kuolemasta nostaa esiin narratiivin symboliset panokset.

Elokuvan viimeisissä kohtauksissa Bill ja Alice palaavat kotiinsa, jonka ympäristö on jälleen täynnä punaista ja sinistä valoa. Joulukuusi hehkuu tutulla symbolisella jännitteellä - punainen tuo mieleen halun ja muistot, sininen haurauden ja pohdiskelun. Alice kertoo unesta, jossa he ovat yhdessä alasti - haavoittuvina ja paljastuneina. Taustalla näkyvä purppura viittaa epävarmuuteen ja todellisuuden sekä fantasian sekoittumiseen. Lopussa Bill ja Alice sitoutuvat toisiinsa uudelleen, väreillä täytetyssä tilassa, joka ei tarjoa yksiselitteistä loppuratkaisua - aivan kuten värit itsekin.



Kuva 4 Kuvakaappaus elokuvasta Eyes Wide Shut (Kubrick, 1999)



Kuva 5 Kuvakaappaus elokuvasta Eyes Wide Shut (Kubrick, 1999)



Loin kaikkien kuvien alle väripaletin, jotka auttavat lukijaa havainnollistamaan hieman tarkemmin, mihin väreihin keskityn ja mikä on kohtauksen tai kuvakaappauksen kokonainen väriteema. Analysoin kohtausta, jossa Bill Harford käy myöhään yöllä ostamassa itselleen naamiaisasun tulevaa seksikulttitapahtumaa varten, josta hän ei ole vielä tietoinen. Ainoa asia, jonka hän tietää, on, että tapahtumassa kaikilla tulisi olla jokin asu, jotta identiteetti ei voisi paljastua. Valitsin kaksi kuvaa samasta kohtauksesta: toinen on hieman laajempi, ja toinen on

enemmän lähikuva. Tällä tavalla saa paremman käsityksen siitä, mitä värejä koko käytävässä on.

Yläpuolella olevissa kuvissa Bill on astunut asukaupan takahuoneeseen, josta löytyy ylellisempiä asuja - mahdollisesti sopivimpia hänen tapahtumaansa varten. Käytävässä asut ovat punaisten verhojen takana, ja lattia on valaistu sinisellä sävyllä, joka ei kuitenkaan ole yhtä voimakas kuin punainen.

Käytävän päässä asukaupan omistaja ihmettelee, miksi yöllä kuuluu meteliä. Hän astuu huoneeseen ja näkee alaikäisen tyttärensä alusvaatteisillaan kahden alastoman miehen kanssa. Miehet juoksevat karkuun, ja omistaja alkaa nuhdella tytärtään, joka puolestaan hakee turvaa Billin takaa ja halua häntä. Tämä kohtaus näkyy yläpuolella olevissa kuvissa. Tässä ilmenee jälleen elokuvan toistuva teema: Bill joutuu jatkuvasti tilanteisiin, joissa hänen ympärilleen kerääntyy jotain seksuaalista, joka yrittää vietellä häntä.

Vaikka Bill ajautuu tällaisiin tilanteisiin, hän kohtelee naisia kunnioittavasti ja ymmärtää tämän tilanteen olevan väärin - omistajan tytär on alaikäinen ja pukeutunut alusvaatteisiin. Elokuvassa punainen väri symboloi usein Billin pettämisenhalua ja kiellettyä houkutusta.

Kun Bill astuu pukuvuokraamoon, ensimmäinen kerros sisältää useita värejä, joiden taustalla on haaleanpunainen sävy. Alakerta taas on enemmän sinisen sävyinen. Lisäksi asukaupan nimi on "Rainbow", ja sen yläpuolella on sateenkaaren kuva. Tämä vihjaa katsojalle, että siirrymme rakennuksen sisään, jossa tapahtuu jotain keskeistä elokuvan kannalta ja jossa useita tunteita nousee pintaan.

Elokuville on usein tietynlainen väripaletti, joka jakaa sävyt lämpimiin ja viileisiin väreihin. Lämpimiä sävyjä ovat punainen-magenta, punainen, oranssi ja keltainen, kun taas viileisiin sävyihin kuuluvat sininen-magenta, sininen, syaani, vihreä ja keltavihreä. Usein elokuvissa värimaailma on joko lämmin tai viileä, mutta *Eyes Wide Shut* -elokuvassa Kubrick yhdistelee näitä kahta ja luo näin voimakkaamman vaikutuksen katsojaan. Valitsemissani kuvissa viileät sävyt ovat kuitenkin hallitsevia (Block, 2020, s. 164–165).

Kuva 4 -kaappauksessa Billin ja omistajan tyttären takana on kirkkaanpunainen verho, joka kuvastaa jälleen Billin sisäistä kamppailua pettämisen ja moraalin välillä. Hänen ei pitäisi olla näin myöhään liikkeellä, hänen ei pitäisi osallistua salaiseen tapahtumaan, eikä hänen pitäisi

nähdä omistajan tytärtä alusvaatteissaan – saati koskea häneen. Lattialla näkyvä haaleansininen sävy puolestaan symboloi tietynlaista lojaaliutta ja kunnioitusta. Se kertoo katsojalle, että Bill yrittää suojella tyttöä, jotta tämän isä ei tekisi hänelle pahaa, ja samalla peittää hänen paljasta kehoaan.

Empatian tunne syntyy myös siitä, että tytär on ilmeisesti ollut myymässä itseään kahdelle vanhemmalle miehelle. Vaikka kohtauksessa ei näy suora seksuaalista kanssakäymistä, vanhemmilla miehillä on ilmeisesti jokin perverssi tarkoitus – ehkä pelkästään paljaan kehon katsominen. Tästä syystä sininen väri heijastuu lattialla, koska Bill tajuaa, että isä ei ole huolehtinut tyttärestään, koska näin on päässyt käymään ilman hänen tietämystään. Billillä itsellään on myös tytär, mikä saattaa vaikuttaa hänen ristiriitaiseen mieleensä suojelevalla tavalla.

Kuva 5 -kaappauksessa hahmojen asettelu vaikuttaa tulkintaan: isä on vasemmalla, tytär oikealla halaamassa Billiä takaapäin. Bill on heidän välissään, ja elokuva esittää kysymyksen: valitsee ko hän isähahmon roolin vai antaako hän periksi viettelykselle?

Kuva 4 -kaappauksessa tytär kuiskaa jossain vaiheessa jotain Billin korvaan, mikä vaikuttaa sekä seksuaaliselta että kiittollisuuteen liittyvältä. Tytön punaisiksi lakatut kynnet voivat herättää assosiaatioita viettelyyn tai petollisuuteen, sillä nämä merkitykset toistuvat usein elokuvan visuaalisessa symboliikassa, erityisesti femme fatale -hahmojen yhteydessä (Doane, 1991). Kuiskaaminen itsessään toimii testinä ja houkutusena Billin mielelle. Tytön alusvaatteet taas näkyvät kuvassa haaleansinisinä, mikä kuvastaa hänen viattomuuttaan ja nuorta mieltään. Hänellä ei ole vielä paljon elämäkokemusta, eikä hän ole tehnyt virheitä, joista voisi oppia.

Punaisen verhon yläpuolella on jälleen jouluvalot, joissa on punaista, sinistä, vihreää, valkoista ja keltaista. Tämä voi symboloida joko Billin mielensisäistä ristiriitaisuutta tai joulun aikaan liittyvää perheen ja lähimmäisenrakkauden teemaa.

Kuva 5 -kuvassa näkyy myös pehmeän valkoisia valoja, jotka roikkuvat seinällä. Analyysini aikana huomasin, että valkoinen väri ilmenee elokuvassa yleensä tilanteissa, joissa tapahtuu jotain yllättävää – se symboloi rikkautta. Esimerkiksi elokuvan alussa Zieglerin juhlassa koko rakennus loisti valkoisilla valoilla (paitsi yhdessä huoneessa). Juhlissa oli vain eliittiin kuuluvia ihmisiä, kuten lääkäreitä, liikemiehiä ja taidekauppiaita. Näiden kuvien valkoiset valot voivat

viitata siihen, että omistaja vei Billin yksityiseen takahuoneeseen, jossa hänellä oli myytävänä tai vuokrattavana arvokkaampia asuja.

Elokuvan arkisissa kohtauksissa värit ovat hyvin haaleita ja neutraaleja, mikä luo välittömästi perinteisen rutiinin tunteen - saman, jonka me kaikki näemme ympärillämme. Sen sijaan jännittävissä tilanteissa, joissa tapahtuu suuria muutoksia tai juonen kannalta tärkeitä asioita, värit ovat erittäin vahvoja ja tuntuvat epärealistisilta. Harvoin todellisessa maailmassa näemme niin monta väriä yhdessä tilassa - ellei kyseessä ole esimerkiksi vilkas öinen kaupunkimaisema, kuten Japanin suurkaupungeissa. *Eyes Wide Shut* -elokuvassa värit voivat olla myös samansävyisesti desaturoituja, mikä luo arkisen realistisen tunteen. Tämä värien haalistaminen tuo dramaattisen kontrastin eri kohtausten välille ja vahvistaa niiden visuaalista vaikutusta (Block, 2020, s. 157–163).



Kuva 6 Kuvakaappaus elokuvasta *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999)



Kuva 7 Kuvakaappaus elokuvasta *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999)



Näissä kahdessa kuvassa nähdään selkeä esimerkki siitä, miten värien merkitys ei pysy muuttumattomana *Eyes Wide Shut* -elokuvan aikana, vaan muuttuu tilanteen, tarinankerronnan ja psykologisen kontekstin mukaan.

Kuva 6 -kaappaus sijoittuu elokuvan alkuvaiheeseen, kohtaukseen, jossa Bill ja Alice keskustelevat edellisistä juhlista ja heidän keskinäisestä rakkaudesta. Huoneen yleinen värimaailma on lämpimän ruskea ja neutraalin valkoinen, mutta ikkuna hohtaa sinisenä, erottuen selvästi muusta kuvasta. Sininen voi tässä kontekstissa symboloida etäisyyttä, epäilyä tai epäuskollisuuden mahdollisuutta se toimii visuaalisena vihjeenä siitä, että pinnan alla kuplii jotain, mikä ei vielä ole tullut ilmi tai yksinkertaisesti vain ulko- ja sisätilan ero.

Kohtauksessa Alice mainitsee ensimmäistä kertaa unelmansa meriupseerista, jonka kanssa olisi halunnut pettää Billin. Bill puolestaan ei myönnä omia houkutusiaan juhlista, ja suhtautuu Alicen tunnustukseen torjuvasti ja puolustuskannalla. Tässä valossa sininen ikkuna voi kuvastaa paitsi Alicen epätoivoa ja kaipausta, myös Billin haluttomuutta kohdata totuutta heidän suhteensa hauraudesta.

Kuva 7 -kaappaus sijoittuu lähelle elokuvan loppua, kohtaukseen, jossa Bill palaa kotiin kulttitapahtuman jälkeen. Tällä kertaa sininen ei enää ole yksityiskohta, vaan valtaa koko huoneen kylmällä ja hallitsevalla sävyllään. Ruskeat ja valkoiset sävyt ovat lähes kokonaan poissa – tai ne näkyvät vain himmeästi Billin selän takana. Tämä sävy maailma kertoo siitä, että merkitykset ovat muuttuneet: sininen symboloi nyt voimakkaammin ahdistusta, syyllisyyttä ja moraalista epävarmuutta. Bill on ollut paikoissa, joihin hän ei kuulu, ja kokenut tilanteita, jotka haastavat hänen käsityksensä itsestään, avioliitostaan ja moraalistaan.

Selän takana hämärästi näkyvät ruskeat ja valkoiset sävyt voivat symboloida kotiin paluuta ja halua avoimuuteen – samoin kuin ensimmäisessä kuvassa ruskean ja valkoisen ympäröimä Alice avautui ensimmäistä kertaa omasta sisäisestä ristiriidastaan. Nyt roolit ovat kääntyneet: Bill astuu tilaan, jossa Alice nukkuu – tilaan, jossa tieto ja tietoisuus ovat toistaiseksi hänen yksinään. Tässä mielessä sinisävyinen huone on Billille vaarallinen, ei fyysisesti vaan psykologisesti: se on paikka, jossa hänen on kohdattava totuus.

Kohtauksen lopussa Bill päättää kertoa Alicelle kaiken. Tämä valinta heijastuu visuaalisesti siten, että sinisen sävyn sisään alkaa jälleen palata lämpimämpiä värejä – aivan kuten Alice avasi omaa sisintään aiemmin neutraalissa, rauhallisessa valaistuksessa. Tämä visuaalinen kaari vahvistaa tulkintaa siitä, että värit *Eyes Wide Shut* -elokuvassa eivät ole staattisia symboleita, vaan emotionaalisesti liikkuvia ja psykologisesti reaktiivisia elementtejä, jotka saavat uusia merkityksiä tarinan ja hahmojen kehityksen mukana.



Kuva 8 Kuvakaappaus elokuvasta *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999)



Seuraavaksi suuntaan kysymykseen, jota useat katsojat ja tutkijat ovat pohtineet. Se on edelleen hieman epäselvä tähän päivään asti. Mitä joulukuusi tarkoittaa? Miksi se esiintyy usein elokuvassa samojen värien kanssa? *Eyes Wide Shut* sijoittuu joulun aikaan, ja joulukuusi esiintyy toistuvasti elokuvan eri kohtauksissa. Sen merkitys ei ole yksiselitteinen eikä Stanley Kubrick ole antanut asiasta suoraa selitystä, mutta juuri tämän avoimuuden vuoksi kuusi voi kantaa useita samanaikaisia merkityksiä. Joulukuusi voidaan nähdä symboloimassa perhettä, kodin turvallisuutta, rakkautta, hengellisyyttä tai vuodenajan kontekstia, mutta näitä myönteisiä merkityksiä haastetaan jatkuvasti elokuvan tapahtumien kautta.

Usein joulukuusi esiintyy ristiriitaisissa ja latautuneissa tilanteissa, kuten esimerkiksi kohtauksessa, jossa Bill astuu huoneeseen palvelua antavan naisen kanssa. Hetki ei ole rauhallinen tai lämmin, vaan syyllisyyden ja moraalisen ristiriidan sävyttämä. Tässä tilanteessa joulukuusi voi symboloida omantunnon ääntä tai katseen alla olemista – jotain, joka muistuttaa

Billin arvoista ja siitä, että hän on poikennut niistä. Kohtauksessa Bill tuijottaa joulukuusta suoraan, mikä voidaan tulkita hänen sisäisen ristiriitansa ja itsereflektiossa heräävän syyllisyydentunteen visuaalisena ilmentymänä.

Joulukuusi esiintyy niin Billin kodissa kuin työpaikallakin, mutta myös tilanteissa, joissa tapahtuu moraalisesti kyseenalaisia tekoja. Tämä toisto viittaa siihen, että kuusi ei ole pelkästään kodin tai juhlan symboli, vaan se toimii visuaalisena kontrastina tai jopa tahallisen ironiakeinona, kun se asettuu vasten tapahtumia, jotka eivät vastaa sen perinteisiä arvoja.

Lisäksi elokuvan tässä kohtauksessa värit eivät ole enää erillisiä, vaan alkavat sulautua yhteen. Kuva kylpee violetissa, joka on punaisen (halu, vaara) ja sinisen (etäisyys, totuus) yhdistelmä. Violetti voidaan nähdä psykologisena värinä, joka ilmaisee sisäistä ristiriitaa, epä tietoisuutta ja siirtymää – tunnetilaa, jossa mikään ei ole yksinkertaista. Värien yhdistyminen kertoo katsojalle, että myös moraaliset rajat ja hahmojen intentiot ovat hämärtyneissä. Violetin ja joulukuusen samanaikainen esiintyminen tukee tulkintaa, jossa symbolit eivät ole ristiriidattomia, vaan kantavat kerroksellisia ja toisinaan ristiriitaisia merkityksiä.

Samalla tavoin monet elokuvahistorian kiinnostavimmista väri-ilmiöistä ovat syntyneet juuri silloin, kun eri väreihin liittyvät ilmiöt – kuten filmille tallennettu väri, materiaalipohjainen pinta, poissaoleva väri, optinen väri ja digitaalinen väri – ovat olleet vuorovaikutuksessa keskenään. Ne ovat sekoittuneet, törmänneet toisiinsa, vaikuttaneet ja inspiroineet toisiaan. Vaikka nämä väriin liittyvät luokittelut voivat olla hyödyllisiä, ne on lopulta tarkoitettu ylitettäväksi (Misek, 2010, s. 178). Näin ollen joulukuusi ei ole vain taustaelementti, vaan osa elokuvan visuaalista kerrontaa, joka liittyy kiinteästi elokuvan keskeisiin teemoihin kuten syyllisyys, halu, rehellisyys ja petos.

Eyes Wide Shut -elokuvassa värit eivät toimi vain yksittäin, vaan ne myös yhdistyvät toisiinsa, luoden uusia, kerroksellisia merkityksiä. Yksi selkeimmistä esimerkeistä tästä on punaisen ja sinisen yhdistyminen violetiksi valoksi tai tunnelmaksi. Visuaalisesti violetti syntyy, kun lämmin punainen ja kylmä sininen kohtaavat – värinä se edustaa ristiriitaa, siirtymää ja kaksinaisuutta, mutta myös jotakin välitilaa, jossa tunnetilat ja moraaliset asemat hämärtyvät.

Symbolisesti tämä yhdistyminen voi kuvastaa sisäistä konfliktia tai psyykkistä rajatilaa, jossa halu (punainen) ja syyllisyys tai tietoisuus (sininen) törmäävät. Violetti voi näin edustaa tunne- ja arvomaailman sekoittumista, epäselvyyttä siitä, mikä on oikein tai todellista. Elokuvassa

tämä sävy esiintyy usein hetkinä, jolloin Bill ei ole täysin tietoinen siitä, mitä tapahtuu, mutta tuntee olevansa mukana jossakin suuremmissa ja hallitsemattomissa. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Bill kuulee Alicen unesta ja kamppailee omien tunteidensa kanssa, tai kultin rituaalin aikana, kun hän joutuu kohtaamaan pelkonsa ja seksuaalisen alistumisen dynamiikat – näissä tilanteissa violetti toimii visuaalisena symbolina henkisestä dissonanssista ja sisäisestä hämmennyksestä.

Psykologisesti violetti on usein yhdistetty mystiikkaan, sisäiseen etsintään ja transformaatioon. Elokuvan kontekstissa se voidaan tulkita myös merkiksi siitä, että henkilöhahmo on siirtymässä tunnetilasta toiseen. Esimerkiksi halusta häpeään, uteliaisuudesta pelkoon tai alistumisesta tietoisuuteen. Tämä tukee tulkintaa, jossa väri ei ole vain esteettinen valinta, vaan psyykkisen liikkeen kuvallinen heijastus (Birren 1988; Eiseman 2000, s. 106–109; Jung 1964, s. 293–295).

Violetti ehdottaa elokuvan käsittelevän unia, alitajuntaa ja psykologista epävarmuutta. Violetti väri voidaan pitää myös välitilan ilmentymänä symbolisena paikkana todellisen ja kuvitteellisen, halun ja moraalien, tietoisuuden ja tiedostamattoman välillä.

Näillä ei ole yksiselitteistä tai universaalia sanakirjamääritelmää, mutta tietyt assosiaatiot toistuvat kulttuurisesti ja psykologisesti (Kress & van Leeuwen 2002, s. 354; Birren 1988; Eiseman 2000, Kieslowski):

- **Punainen:** intohimo, seksuaalinen halu, kontrolli vaara, väkivalta, valta
- **Sininen:** vapaus, rauha, etäisyys, suru, rehellisyys, henkisyys, yö, vieraantumisen ja henkisen erkaantumisen teemoja
- **Keltainen:** ilo, äly, varoitus, häiriö, vääristynyt lämpö, epäilyttävä kodikkuus
- **Vihreä:** luonto, kasvu, sairaus, mustasukkaisuus
- **Valkoinen:** puhtaus, kuolema (kulttuurisidonnaisesti)
- **Musta:** auktoriteetti, salaisuus, uhka, loppu

Näitä väritulkintoja voidaan käyttää foreshadowingiin (suom. ennakointiin), hahmojen sisäisten tilojen esittämiseen, visuaalisen rytmin rakentamiseen sekä tilojen ja henkilöiden välisen dynamiikan esittämiseen. Värit voivat myös muuttua elokuvan aikana, saaden uusia merkityksiä tilanteen tai hahmojen kehityksen myötä.

Stanley Kubrick ei jättänyt jälkeensä runsaasti suoraviivaisia kommentteja väreistä, mutta hänen visuaalisessa työssään ne ovat keskeinen osa visuaalista dramaturgiaa. Hän oli tunnettu täsmällisyydestään ja kontrollistaan, eikä mikään lavasteessa, valaistuksessa tai väreissä ollut sattumaa.

Kubrickin kertoo hyvästä elokuvasta näin: “Sen tulisi olla mielialojen ja tunteiden kehityskulku. Teema, tunteen taustalla oleva asia, merkitys ovat kaikki asioita, jotka tulevat vasta myöhemmin.” (Ciment, 1980). Tämä kertoo siitä, että tunne ja atmosfääri – joita värit vahvasti määrittävät – olivat hänelle ensisijaisia ennen analyttistä teemaa tai sanomaa.

Esimerkiksi *The Shining* käyttää punaista uhkana ja psykoottisen voiman värinä, kun taas *2001: A Space Odyssey*ssä HAL 9000:n punainen silmä muuttuu lähes tuntevaksi ja uhkaavaksi olennoksi. *Eyes Wide Shut* jatkaa tätä logiikkaa, mutta entistä hienovaraisemmin ja psykologisemmin.

Vaikka Kubrick ei suoraan selitä väriensä merkityksiä, hänen työtapansa ja yhteistyö lavastajien ja kuvaajien kanssa (mm. Larry Smith *Eyes Wide Shut*issa) osoittavat, että värit ovat hänen elokuvissaan kuratoituja ja täynnä tarkoitusta. Ne ovat osa hänen kerronnallista kieltään, jolla ei aina ole rationaalista selitystä, mutta jolla on vahva vaikutus.

Stanley Kubrickin värien käyttö ei ole selitettävissä yhdellä tavalla, koska hän itse suhtautui elokuvaan kokonaisvaltaisesti kokemuksena: äänen, kuvan, rytmin ja visuaalisten elementtien synteesinä. Värit ovat tässä synteesissä tärkeä osa, mutta niiden merkitys on usein monikerroksinen, ristiriitainen ja alitajuntaan vaikuttava – aivan kuten unet, joita *Eyes Wide Shut* jatkuvasti sivuaa.

Punainen on ehkä elokuvan tunnistettavin väri. Se on läsnä makuuhuoneissa, Zieglerin juhlissa, rituaaleissa ja jopa joulukoristeissa. Alussa se voi viitata intiimiyteen ja kodin lämpöön, mutta myöhemmin se muuttuu vaaran ja kontrollin merkittäjäksi. Sama väri, joka on ensin eroottinen ja viettelevä, alkaa toimia uhkaavana ja klaustrofobisena. Näin punainen ei ole yksiselitteisesti seksuaalisuuden väri, vaan sen funktio rakentuu tunteen, paikan ja tilanteen perusteella.

Samoin sininen ei toimi aina rauhan ja rehellisyyden symbolina. Se voi myös viitata kylmyyteen, etäisyyteen ja tunteiden tukahduttamiseen. Kun Alice on sinisessä valossa, se voi kertoa hänen avoimuudestaan, mutta myös hänen vieraantumisestaan suhteesta. Billin

sinisävyiset ympäristöt taas voivat viitata hänen sisäiseen epävarmuuteensa ja kyvyttömyyteensä toimia tilanteissa, joissa moraalinen suunta puuttuu.

Kubrickin lähestymistapa on tässä mielessä modernistinen ja psykologinen: värit eivät ole universaaleja koodeja vaan kertomuksen sisäisiä merkkejä, joiden merkitys syntyy toiston, vaihtelun ja katsojan kokemuksen kautta. Värit eivät siis pelkästään ”tarkoita” jotakin, vaan niiden tarkoitus alkavat tuntua joltakin. Tämä tunne voi muuttua, jopa vastakohtakseen. Tämä liittyy elokuvan keskeiseen teemaan: rajojen hämärtymiseen todellisen ja kuvitteellisen, halun ja pelon, fantasian ja todellisuuden välillä.

Kubrickin käyttämä valaistus (suunnittelussa mukana valaisija Larry Smith) tukee tätä lähestymistapaa: hän käyttää tarkoituksella värisuodattimia ja valonlähteitä, jotka tekevät väreistä epätodellisia ja emotionaalisesti ladattuja. Näin väri toimii paitsi tunnelman rakentajana, myös aktiivisena kertojana, joka kuljettaa tarinaa eteenpäin. Värien kerronnallinen rooli ilmenee esimerkiksi siten, että ne ennakoivat tulevaa, kehystävät hahmojen sisäisiä tiloja tai kommentoivat tapahtumia visuaalisin keinoin. *Eyes Wide Shut* -elokuvassa värit eivät vain kuvaa tilaa, vaan ne rakentavat sen: punaisen hehku ilmentää eroottista uhkaa, sininen kylmyyttä ja eksistentiaalista etäisyyttä. Väreistä muodostuu siten elokuvan alateksti – visuaalinen kertomus, joka resonoi katsojan tunneälyssä ja ohjaa tulkintaa alitajuisesti (Zettl 1999, s. 139; Bellantoni 2005, s. 45–46).

Kubrick ei siis valinnut värejä niiden yleisten symbolisten merkitysten vuoksi, vaan siksi, että ne mahdollistavat emotionaalisesti liikkuvan ja epävarman kertomuksen. Värien merkitys ei ole kiinteä, vaan muuttuu tilan, tilanteen ja katsojan näkökulman mukaan. Tämä tekee *Eyes Wide Shutista* visuaalisesti kompleksin ja psykologisesti elävän teoksen, jossa värit ovat yhtä monitulkintaisia kuin unet itse.

Yksi *Eyes Wide Shut* -elokuvan visuaalisesti ja symbolisesti voimakkaimmista kohtauksista on kulttikohtaus, jossa naamioituneet hahmot osallistuvat rituaalimaiseen, seksuaalissävytteiseen tilaisuuteen. Maskit eivät toimi ainoastaan suojana henkilöllisyyden paljastumiselta, vaan ne rakentavat ja ylläpitävät rooleja, joita hahmot ja katsojat projisoivat toisiinsa. Maskit edustavat sosiaalisten normien ohittamista, mutta samalla myös halun ja pelon kohtaamattomuutta. Maskin taakse voi piiloutua, mutta se myös tekee kohtaamisen tyhjäksi: kasvot, yksilöllisyydet ja vastuu katoavat.

Kubrickin käsittely maskien ja anonymiteetin tematiikasta resonoi syvästi Arthur Schnitzlerin *Traumnovelle*-teoksen kanssa, jossa päähenkilö Fridolin joutuu kohtaamaan omien seksuaalisten fantasioidensa ja aviollisen todellisuutensa ristiriidan. Schnitzler käyttää unenomaisia elementtejä ja symboliikkaa, joiden kautta naamioituminen ei ole vain fyysinen teko, vaan psyykkinen siirtymä todellisuuden ja fantasian rajalle (Schnitzler 1926/1992, s. 42–47). Myös *Eyes Wide Shut* esittää maskit välineinä, joiden kautta subjektin halut, pelot ja identiteetit voivat saada visuaalisen ilmaisunsa. Rituaalimainen naamiolleikki ei edusta todellisuuden kieltämistä, vaan toimii metaforana sisäiselle prosessille, jossa arkijärjen rajoitukset väistyvät tilapäisesti taka-alalle.

Tähän symboliseen ulottuvuuteen liittyy myös väri, erityisesti punaisen ja mustan yhdistelmä, joka hallitsee rituaalitilaa. Punainen eli halun, seksuaalisuuden ja vaaran väri yhdistyy mustaan, joka viittaa salaisuuteen, auktoriteettiin ja tyhjyyteen. Tämä visuaalinen yhdistelmä korostaa, että vaikka tilaisuus vaikuttaa vapauden ilmentymältä, se on tosiasiasa täysin kontrolloitu ja säädelty tila, jossa henkilökohtainen halu on alistettu rituaaliselle muodolle. Maskit ja värit yhdessä luovat tilanteen, jossa halu ei ole vapaa vaan koodattu. Se toimii koreografian ja visuaalisen järjestyksen ehdoilla.

Violetti, joka toisinaan valaisee kohtausten reunat, syntyy punaisen ja sinisen yhdistelmästä ja voidaan tulkita välitilaksi halun ja moraalien, fantasian ja tunnustuksen välillä. Se toimii visuaalisena vihjeenä siitä, että hahmot ovat ylittäneet rajan, mutta eivät vielä kykene ymmärtämään, mitä sen toisella puolella on. Näin maskit, rituaali ja värit toimivat yhdessä ilmentäen elokuvan keskeistä teemaa: halun ja identiteetin piilottamista ja paljastamista samanaikaisesti.

Eyes Wide Shut rakentuu pitkälti visuaalisista siirtymistä paikasta ja tilasta toiseen. Elokuva on täynnä ovia, portaita, käytäviä ja sisäänkäyntejä, jotka eivät ainoastaan johda fyysisesti uuteen tilaan, vaan toimivat symbolisina rajapintoina hahmojen psykologisten, moraalisten ja sosiaalisten siirtymien merkkeinä. Kubrickin tapa kuvata näitä siirtymiä on hidas, tarkka ja usein symmetrinen. Kamera ei vain seuraa liikettä, vaan korostaa jokaisen siirtymän painoa ja merkitystä (Falsetto 2001, s. 87–90).

E erityisen voimakas visuaalinen ja symbolinen hetki liittyy kohtaukseen, jossa Bill saapuu kultin kartanolle. Tilaan astuminen ei tapahdu kevyesti: portit ovat korkeat, rautaiset ja valaistu sinisellä valolla. Sininen tässä yhteydessä ei ole rauhoittava, vaan kylmä ja etäinen, kuin

unenomaisen todellisuuden raja. Se luo tunnelman, jossa arkinen moraalinen logiikka jää taakse ja uusi, mutta epäselvä järjestys astuu tilalle. Voidaan ajatella, että siniset portit symboloivat siirtymistä tiedostetusta maailmasta alitajunnan alueelle, tai vaihtoehtoisesti yhteiskunnallisesti säännellystä tilasta fantasian vapaampaan mutta vaarallisempaan maailmaan (Bellantoni 2005, s. 49; Jung 1971, s. 173–176).

Tällaiset siirtymät toistuvat elokuvassa jatkuvasti. Portaat johtavat uusiin kerroksiin, ovet avautuvat hämärästi valaistuihin huoneisiin, ja käytävät kiertyvät tiloihin, joita ei täysin nähdä. Tämä visuaalinen rakenne tukee *Eyes Wide Shut* -elokuvan unenomaista logiikkaa: maailma on jatkuvasti liikkeessä, mutta sen säännöt ovat epävakaat. Jokainen ovi, jonka Bill avaa, vie hänet syvemmälle kohti omaa psyykettään, ei vain uuteen fyysiseen paikkaan.

Värien käyttö näissä siirtymissä on tarkasti harkittua. Sininen on jatkuvasti läsnä näissä rajoilla olevissa tiloissa – ei vain kultin portilla, vaan myös sairaalassa, Alicen unien ympäristössä ja kaupungin öisillä kaduilla. Tämä väri toimii ikään kuin visuaalisena kynnyksenä, joka erottaa tason toisesta: tuttu erotetaan vieraasta, tietoisuus alitajunnasta. Sininen yhdistyy myös hiljaisuuteen ja estoon, aivan kuten Billin oma kyvyttömyys käsitellä tunteitaan ja halujaan.

Näin elokuvan arkkitehtuuri, kuten esimerkiksi ovet, portit, portaikot yhdessä valaistuksen ja värien kanssa, muodostavat kartaston siirtymistä, joissa fyysiset tilat heijastavat sielun, halun ja moraalin liikettä. Kubrick ei rakenna vain elokuvan maailmaa, vaan hän rakentaa katsojan kokemuksen sisäisen tilan.

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* rakentuu paitsi lineaarisesta juonesta, myös syklisestä visuaalisesta rakenteesta, jossa värit toimivat kehystävinä elementteinä. Elokuva alkaa ja päättyy punaisen ja sinisen hallitsemaan kuvastoon, mutta näiden värien merkitys ei pysy muuttumattomana. Pikemminkin värit käyvät läpi oman kehityskulkunsa - aivan kuten elokuvan päähenkilöt – ja siten toimivat narratiivisena kaarena, joka ei vain kuvaa tapahtumia, vaan rakentaa niiden psykologista ja emotionaalista merkitystä.

Alussa punainen yhdistyy kodin intiimiin valaistukseen, seksuaaliseen vetovoimaan ja juhlatunnelmaan. Se on houkutteleva, lämmin ja aistillinen. Sininen taas toimii pehmeänä vastaparina – viileänä, neutraalina ja rauhoittavana. Värit esiintyvät rinnakkain, mutta niiden merkitysrakenne on vielä yksinkertainen: ne kuvaavat suhdetta, jossa on sekä halua että luottamusta.

Elokuvan edetessä nämä värit alkavat muuttua. Punainen alkaa liittyä yhä vahvemmin kontrolliin, vaaraan ja paljastumiseen, kuten elokuvassa kulttikohtauksen hallitsevassa valaistuksessa, jossa se ilmentää valtaa ja uhkaa. Sininen saa yhä enemmän yhteyksiä vieraantumiseen, epävarmuuteen ja psykologiseen kylmyyteen, erityisesti Billin yksinäisissä vaelluksissa öisellä kaupungilla. Näin värit eivät toimi vain taustasävyinä, vaan ilmentävät sisäistä muutosta: halu ei ole enää yksiselitteinen, eikä luottamus itsestänselvyys.

Lopussa samat värit palaavat eli joulukuusen valot, sinertävät heijastukset, punaiset sävyt huoneistossa, mutta ne eivät enää merkitse samaa kuin ennen. Punainen ei ole enää vain viettelyn väri, vaan myös rehellisyyden ja tunnustamisen väri: Bill päättää kertoa totuuden. Sininen ei ole pelkkä etäisyyden merkki, vaan se ilmentää haavoittuvuutta ja emotionaalista läsnäoloa. Värit ovat palanneet, mutta niiden funktio on kehittynyt.

Tämä visuaalinen syklisyys heijastaa elokuvan emotionaalista rakennetta: kertomus alkaa intiimiyden ja pinnan tasapainosta, syvenee vieraantumiseen ja moraaliseen harhailuun, ja palaa lopulta takaisin kotiin, mutta ei samanlaiseen tilaan, vaan transformoituneeseen suhteeseen. Väri toimii tässä kehityksessä paitsi esteettisenä keinona, myös merkityksellisenä rakenteena, joka osoittaa, että elokuvassa ei ole kyse pelkästä tapahtumien sarjasta, vaan sisäisen muutoksen kaaresta.

Kubrick ei käytä väriä ainoastaan kuvan koristeluun, vaan dramaturgisena elementtinä, joka ilmentää sitä, mitä ei sanota: tunnetiloja, havahtumista ja kypsymistä. Elokuva sulkeutuu samoihin sävyihin, joista se alkaa, mutta katsoja - aivan kuten Bill ja Alice - katsoo niitä nyt toisin.

6 Lopuksi

Eyes Wide Shut -elokuva on edelleen merkittävä ja ajankohtainen elokuva, jopa elokuvantutkimusta ja tekniikoille, jotka opiskelevat elokuvan tekemistä. Värit voivat tarkoittaa, mitä vaan eikä niihin oikeastaan ole mitään tarkkaa ratkaisua tai vastausta. Siinä on merkki värien monipuolisesta käytöstä, kun vain niiden avulla voi tulkita ja seurata elokuvan tarinaa.

Stanley Kubrickin *Eyes Wide Shut* -elokuva on poikkeuksellisen moniulotteinen elokuva, jonka tulkinta ei rajoitu sen kerronnalliseen rakenteeseen tai juoneen. Kuten tässä tutkielmassa on osoitettu, väri toimii elokuvassa paitsi visuaalisena elementtinä myös psykologisena, semanttisesti latautuneena ja rakenteellisesti merkityksellisenä osana sen dramaturgiaa. Elokuva on rikas ei vain dialoginsa ja tapahtumiensa, vaan myös kuvallisen ilmaisunsa kautta, jossa värit muodostavat eräänlaisen alitekstin, joka kantaa elokuvan juonta ja kehitystä.

Värit eivät *Eyes Wide Shut* -elokuvassa ole irrallisia esteettisiä ratkaisuja, vaan ne rakentavat kokonaisuutta, joka kuvaa henkilöiden sisäisiä muutoksia, moraalisia siirtymiä, halun dynamiikkaa ja havaintokokemuksen rajoja. Värit, erityisesti punainen, sininen ja violetti, eivät pysy kiinteästi samassa merkityksessä koko elokuvan ajan, vaan ne muuttuvat kontekstin ja tilanteen mukaan – aivan kuten katsojankin tulkinta. Tämä osoittaa, kuinka väri voi elokuvassa toimia ei vain korostuksena, vaan myös tunnelmanluojana, joka saattaa antaa alitajuisen vaikutuksen.

Käsitellyt väriteoriat – niin tekniset kuin filosofiset ja psykologisetkin – ovat auttaneet ymmärtämään, kuinka väri rakentaa merkityksiä, joita ei voi täysin ilmaista sanoilla tai juonen avulla. Ittenin värikontrastit, Kandinskyn synesteettiset lähestymistavat, Albersin kontekstisidonnaisuus, Goethen moraalinen väritulkinta sekä Jungin arkkityyppinen värisymboliikka ovat kaikki valaisseet tapoja, joilla elokuvan värit eivät vain tue vaan jäsentävät katsojan kokemusta.

Analyysi osoittaa myös, kuinka Kubrick käyttää väriä dramaturgisena rakenteena, jonka avulla hän ohjaa katsojan katsetta ja tulkintaa. Värit eivät ainoastaan viittaa tunteisiin tai esteettisiin vaikutelmiin, vaan ne ovat osa elokuvan sisäistä logiikkaa ja rytmiä. Värit ennakoivat, toistuvat, yhdistyvät ja lopulta sulkevat kaaren aivan kuten elokuvan tarinallinen rakennekin.

Näin värit toimivat eräänlaisena visuaalisena kielioppina, joka ei ole ennalta määrätty. Lopulta voidaan sanoa, että *Eyes Wide Shut* -elokuva ei anna yksiselitteistä ratkaisua – ei väreille, ei moraalille, ei halulle eikä edes unelle tai todellisuudelle. Mutta juuri tämä tekee siitä elokuvana kestävän ja tutkimuksellisesti merkityksellisen. Värit avaavat oven siihen, mikä ei ole nähtävissä suoraan: ne vihjaavat, varoittavat, houkuttelevat ja hämmentävät. Ne toimivat porttina paitsi toiseen tilaan, myös toiseen ymmärrykseen ja katsojan sisäiseen karttaan.

Tästä herää vielä kysymys, että olisiko elokuva voinut toimia mustavalkoisena? Toki kaikki värit olisivat siinä vaiheessa muuttunut vain eri sävyisiin mustiin, valkoisiin ja harmaisiin väreihin. Periaatteessa värit ovat edelleen siellä, mutta sitten elokuvassa pitäisi keskittyä enemmän sävyihin ja valaistukseen, jotta siitä voisi jotain analysoida.

Mielenkiintoinen ajatusleikki on pohtia, miten *Eyes Wide Shut* -elokuva olisi toiminut mustavalkoisena elokuvana. Elokuvan unenomaisuus, symboliikka ja psykologiset tasot eivät katoaisi, mutta niiden ilmenemismuoto muuttuisi merkittävästi. Mustavalkoisuus voisi vahvistaa elokuvan ajattomuutta ja painottaa entisestään tilallisuutta, valon ja varjon leikkiä sekä katseen ja peilien tematiikkaa. Samalla elokuvan psykologinen epävarmuus saisi ehkä selkeämmän muodon, kun värien monitulkintaisuus ei enää johdattaisi katsojaa tiettyihin tunteisiin tai tulkintalinjoihin.

Toisaalta juuri värien muuttuva symboliikka punaisen, sinisen ja violetin emotionaalinen kaari on olennainen osa *Eyes Wide Shut* -elokuvan kokonaisilmaisua. Mustavalkoisena elokuvan esteettinen ilmaisu olisi huomattavasti rajatumpi, eikä väri voisi toimia samalla tavalla tarinankerronnan sisäisenä rytminä ja merkityskerrostumana. Siten analyysi keskittyisi todennäköisemmin tilan, komposition, liikkeen ja valon suhteisiin.

On kuitenkin tärkeää muistaa, että myös musta ja valkoinen ovat värejä. Väriopin näkökulmasta ne eivät ole poissaoloa vaan ääripäitä. Musta valon puute ja valkoinen kaikkien värien yhdistelmä. Elokuvahistorian alkuvaiheen mustavalkoisuus ei ollut este ilmaisulle vaan toinen tapa korostaa rytmiä, kontrasteja ja symboliikkaa. Siksi *Eyes Wide Shut* -elokuva olisi mahdollisesti ollut analysoitavissa myös mustavalkoisena, mutta värien poissaolo olisi vienyt siltä merkittävän kerroksen visuaalista kompleksisuutta ja emotionaalista tulkintaa.

Kubrickin valinta tehdä elokuva värillisenä ei ole tekninen sattuma, vaan osa hänen esteettistä ja filosofista näkemystään. Värien avulla hän rakentaa paitsi visuaalisen maailman, myös katsojan emotionaalisen kartan. Sellaisen, joka ei olisi voinut syntyä mustavalkoisessa muodossa samalla syvyydellä. Värit voivat elokuvassa tarkoittaa mitä tahansa – mutta ne eivät koskaan tarkoita mitään sattumalta.

Aineisto

Schnitzler, A. (1999). *Dream Story* (alkup. *Traumnovelle*, 1926). (Käänt. J. M. Q. Davies). Penguin Books.

Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999)

Krzysztof Kieslowski, *Three Colours Trilogy* (1993-1994)

Lähteet

Abrams, N. (2018). *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual*. Rutgers University Press, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=5323073&pq-origsite=primo>

Albers, Josef (1963), *Interaction of Color*, Yale University Press, <https://archive.org/details/interaction-of-color-50th-anniversary-edition/page/44/mode/2up>

Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute, <https://www.scribd.com/document/749700662/Rick-Altman-Film-Genre-British-Film-Institute-1999>

Alton, John (1995), *Painting With Light*, https://ia801907.us.archive.org/12/items/Painting_With_Light/Painting_With_Light.pdf

Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, (KIRJA)

Batchelor, David (2000), *Chromaphobia*, <https://approachestopainting.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/163577202-chromophobia-david-batchelor.pdf>

Bellantonin, Patti (2012), *If It's Purple, Someone's Gonna Die: the Power of Color in Visual Storytelling*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=234952&ppg=1>

Birren, Faber (2016), *Color Psychology and Color Therapy*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-origsite=primo&docID=4809555>

Block, Bruce (2021), *The Visual Story : Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=6267023&ppg=176>

Brinckmann, Christine (2014), *Color and Empathy: Essays on Two Aspects of Film*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=1899676&ppg=6>

Brown, B. (2021). *Cinematography: For Cinematographers and Directors*, Oxford: Taylor & Francis Group <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-origsite=primo&docID=6694130>

- Brown, Emily G. (2009), *Feminisms in Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut*, https://digitalcommons.odu.edu/humanities_etds/52/
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2010), *Film Art: An Introduction* (KIRJA)
- Carroll, Noël. (1990), *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. (KIRJA)
- Castle, Alison (2016). *The Stanley Kubrick Archives*. (KIRJA)
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press. <https://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/ms52/readings/audio-vision3-13.pdf>
- Ciment (1980), *Kubrick on the Shining*, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>
- Coëgnarts, Maarten (2019), *Film as Embodied Art: Bodily Meaning in the Cinema of Stanley Kubrick*, <https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/29919>
- Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, 1991. <http://www.micheleleigh.net/wp-content/uploads/2015/01/Veiling-Over-Desire-by-Doane.pdf>
- Dolan, F. (2020). *The Metaphysics of Sexual Love: Stanley Kubrick's Eyes Wide Shut*, https://www.researchgate.net/publication/343796887_The_Metaphysics_of_Sexual_Love_St Stanley_Kubrick's_Eyes_Wide_Shut
- Duncan, P. (2012). *Stanley Kubrick: The Complete Films*. Taschen (KIRJA)
- Eiseman, L. (2000). *The Pantone Guide to Communicating with Color*. Sarasota: Grafix Press. (KIRJA)
- Elliot, A. J., & Maier, M. A. (2012). Color-in-context theory. *Advances in Experimental Social Psychology*, 45, 61–125. <https://www.sciencedirect.com.ezproxy.utu.fi/bookseries/advances-in-experimental-social-psychology/vol/45/suppl/C>
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press. <https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/29385>

Falsetto, Mario (2001), Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis

<https://www.scribd.com/doc/94466567/St Stanley-Kubrick>

Flückiger, B. (2008). *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.

<https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/99574>

GIOVANNELLI, A. (2010). Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's "Eyes Wide Shut." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(4), 355–366.

<http://www.jstor.org/stable/40929543>

Goethe, Johann Wolfgang (1810), Zur Farbenlehre

http://jc.sekinger.free.fr/contribution/pdf/Zur_Farbenlehre.pdf

Hemphill, M. (1996). A note on adults' color–emotion associations. *Journal of Genetic*

Psychology, 157(3), 275–280. <https://www.sweetstudy.com/files/document-pdf-6806463>

Herr, Michael (1999). "Kubrick." *Vanity Fair*, August issue.

<https://archive.vanityfair.com/article/1999/8/kubrick>

Insdorf, A. (1999). *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski*.

Hyperion. <https://archive.org/details/doublelivessecon0000insd/page/n7/mode/1up>

Itten, Johannes (1961), The Art of Color, [https://www.irenebrination.com/files/johannes-](https://www.irenebrination.com/files/johannes-ittens_theartofcolor.pdf)

[ittens_theartofcolor.pdf](https://www.irenebrination.com/files/johannes-ittens_theartofcolor.pdf)

Jung, Carl G. (1964), Man and His Symbols, [https://antilogicalism.com/wp-](https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf)

[content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf](https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf)

Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton

University Press. (KIRJA)

Kandinsky, W. (1952). *Über das Geistige in der Kunst* München: Piper.

[https://www.geisteswissenschaften.fu-](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf)

[berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf)

Kandinsky, Wassily (1946), *On the Spiritual in Art*,

<https://www.csus.edu/indiv/o/obrienc/art206/onspiritualinart00kand.pdf>

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo (2002), *Reading images: The Grammar of Visual Design*, [https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress and van](https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress%20and%20van%20leeuwen%20-%20reading%20images%20the%20grammar%20of%20visual%20design%202.pdf)

[leeuwen - reading images the grammar of visual design 2.pdf](https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress%20and%20van%20leeuwen%20-%20reading%20images%20the%20grammar%20of%20visual%20design%202.pdf)

Kolker, R. (2011). *A cinema of loneliness : Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. [https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-](https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-origsite=primo&docID=716682)

[origsite=primo&docID=716682](https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-origsite=primo&docID=716682)

McGowan, T. (2007). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. SUNY Press.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?pq-origsite=primo&docID=3407567>

Misek, Richard (2010), *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, [https://onlinelibrary-](https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.utu.fi/doi/epdf/10.1002/9781444320077)

[wiley-com.ezproxy.utu.fi/doi/epdf/10.1002/9781444320077](https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.utu.fi/doi/epdf/10.1002/9781444320077)

Mulvey, Laura. (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema."

https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Mulvey_Visual_Pleasure.pdf

Neale, Steve. (2000), *Genre and Hollywood*. Routledge

https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134973460_A23794380/preview-9781134973460_A23794380.pdf

Nelmes, Jill (2011). *Introduction to Film Studies*. Routledge. (KIRJA)

Newton, Isaac (1704), *Opticks: or, A treatise of the reflections, refractions, inflexions and colours of light*, <http://strangebeautiful.com/other-texts/newton-opticks-4ed.pdf>

Rubin, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge University Press. (KIRJA)

Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*.

McGraw-Hill, [https://www.doctormacro.com/Movie Books/PDF Files/Hollywood Genres \(Thomas Schatz\).pdf](https://www.doctormacro.com/Movie%20Books/PDF%20Files/Hollywood%20Genres%20(Thomas%20Schatz).pdf)

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*

<https://archive.org/details/addressofeyephen0000sobc>

Telotte, J. P. (1995) *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. University of Illinois Press (KIRJA)

Zelanski, P., & Fisher, M. P. (2010). *Color*. <https://archive.org/details/color0006zela>

Zettl, Herbert (2016), *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics* (KIRJA)