

Ida von Bruun

Mise en scène ja kertova lavastus

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

19.11.2013

Tekijä(t) Otsikko	Ida von Bruun Mise en scène ja kertova lavastus
Sivumäärä Aika	27 sivua 19.11.2013
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Kuvaus ja leikkaus
Ohjaaja(t)	Lehtori Antti Pönni
<p>Tämä opinnäytetyö tutkii <i>mise en scèneä</i> ja lavastuksen kerronnallista vaikutusta elokuvassa. Työ on toteutettu toiminnallisena ja koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Teososa on vuonna 2012 ensi-iltansa saanut fiktiivinen lyhytelokuva <i>Varjelus</i>. Toimin elokuvassa lavastajana ja rekvisitöörinä.</p> <p>Kirjallinen osuus alkaa käsittelemällä <i>mise en scène</i>n, eli 'näyttämöllepanon' määritelmää ja sen syntyä elokuvalliseksi konseptiksi. Työ etenee esittelemään ja tarkastelemaan käsitteen eri visuaalisia elementtejä ja niiden toimivuutta niin yhdessä kuin erikseen. <i>Varjelus</i>-elokuvalle omistetussa luvussa nostetaan esiin yksi elokuvassa esiintyvä kuva ja analysoidaan sitä lyhyesti lavastuksen ja <i>mise en scène</i>n näkökulmasta. Työn päätöskappaleessa tarkastellaan lavastuksen normista poikkeavaa roolia aktiivisena välineenä, jolla elokuvan juonta tai dramatiikkaa voi kuljettaa eteenpäin.</p> <p>Työn lähdemateriaalina on käytetty alan kirjallisuutta sekä muutamaa verkkolähdettä. Tekstiin on upotettu runsaasti referenssikuvia elokuvista, helpottamaan sisällön ymmärtämistä sekä tukemaan mielipiteitä ja esimerkkejä.</p> <p><i>Mise en scène</i> on syystä enemmän analyttinen konsepti kuin käytännön työkalu. Kuvauksissa sen eri elementit rakentuvat usein omina osa-alueinaan monen ihmisen voimin, kuitenkin ohjaajan valvovan silmän alla. Taitava elokuvatekijä tunnistaa kuitenkin <i>mise en scène</i>n myös kuvaustilanteessa ja osaa rakentaa tietynlaisen tunnelman ja ilmeen <i>mise en scène</i>n eri elementtejä ajatellen, sekä hyödyntämään niiden vuorovaikutteisia mahdollisuuksia.</p>	
Avainsanat	<i>mise en scène</i> , lavastus, miljöö

Author(s) Title	Ida von Bruun Mise En Scène and Narrative Set Design
Number of Pages Date	27 pages 19 November 2013
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Instructor(s)	Antti Pönni
<p>The present Bachelor's thesis examines <i>mise en scène</i> and a setting's narrative impact on film. The thesis is executed as a multipart project and consists of a written part and a creative part. The creative part constitutes a fictional short film called <i>Varjelus</i>, which had its premiere in 2012. I served as the set designer and property master in the making of the film.</p> <p>The written part begins by discussing the definition of <i>mise en scène</i>, or 'placing on stage', and its birth as a film concept. The thesis continues to introduce and examine the concept's different visual elements and their function as a group and as independent components. In the chapter dedicated to <i>Varjelus</i>, the thesis brings up a scene from the film and proceeds to conduct a short analysis by scrutinizing it in the light of set design and <i>mise en scène</i>. The thesis ends with an examination of set design that deviates from the norm by being in a more active role, as a conveyor of the film's plot and drama.</p> <p>The source material for the thesis consists of professional literature and various Internet sources. The text encloses a myriad of reference images from the movies to assist with comprehending the content, and also to support opinions and examples. <i>Mise en scène</i> has its reasons for being more of an analytical concept than a practical tool. On the set, its different elements are constructed in each one's field, by a vast amount of people, but under the scrutinizing eye of the director. However, a creative film maker does recognize the <i>mise en scène</i> during a shoot, and knows how to build a certain mood or an image with a thought on the different elements, and to utilize their reciprocal possibilities.</p>	
Keywords	<i>mise en scène</i> , set design, setting

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Mise en scène	3
2.1	Määritelmä	3
2.2	Etymologia ja lyhyt historia	4
2.3	Elementit	6
2.3.1	Lavastus	7
2.3.2	Esineet	9
2.3.3	Valo ja varjo	12
2.3.4	Näyttelijäilmaisu ja -asemointi	14
2.3.5	Puvut ja maskeeraus	16
2.4	Ote Varjelus-lyhytelokuvasta	17
3	Kertova lavastus	18
3.1	Lavastuksen narratiivinen paino	19
3.2	Henkilöhahmo ja lavastus	20
3.3	Lavastus elokuvan pääesiintyjänä	22
4	Yhteenveto	25
	Lähteet	27

1 Johdanto

Alkuaan teatterinäyttämön visuaalisen kokoonpanon sommittelua tarkoittava termi, *mise en scène* on juuri niin monimutkainen merkitykseltään kuin miltä se kenties sanana kuulostaa. Se käsittää kaikki näyttämöllä näkyvät elementit – lavastuksesta valaisuun, esineistä näyttelijöihin – sekä sen, kuinka ne on kaikki suunniteltu ja konkreettisesti sijoitettu yleisön nähtäväksi. Elementtien yhdistyessä rakentavat ne aivan oman tunnelmansa ja saavat katsojan uppoutumaan niiden luomaan keinotekoiseen maailmaan. Nyttemmin myös elokuvatermistöön juurtunut käsite esiintyy melko harvoin tässä muodossa suomalaisessa elokuvakeskustelussa tai edes arkisessa elokuvanalyysissä. Se puretaan usein osiin tai siitä puhutaan häilyvästi nimellä ”tyyli”, jolla saatetaan viitata elokuvan lajityyppiin tai sitä tunnelmaa, joka elokuvan koko taiteellinen kokonaisuus katsojalle välittää.

Kiinnostukseni koko käsitteeseen ja sen syvempään merkitykseen heräsi etsiessäni tietoa elokuvan lavastuksen tarinankerronnallisista mahdollisuuksista. Huomasin melko pian, etten pysty pohtimaan senkaltaista aihetta tutustumatta ensin *mise en scène*en. Lavastus on ilmaisuvälineenä yksi tehokkaimmista, mitä elokuvanteossa on käytettävissä, ja tuntuu olevan *mise en scène*en selkeimmin hahmotettava elementti. Koska en pysty käsittelemään yhtä mainitsematta ja esittelemättä toista, päätin siten yhdistää aiheet ja syventyä käsittelemään kerronnallista lavastusta *mise en scène*en pohjalta.

Pyrin kirjallisessa opinnäyteosuudessaani avaamaan *mise en scène*en määritelmää sekä ymmärtämään, kuinka sen käsittämät elementit toimivat niin yhdessä kuin erikseen. Samalla toivon syventyväni elokuvan lavastukseen myös laajemmalla tasolla, sillä sen monipuolinen olemus ja todellinen ilmaisullinen hyöty tuntuvat edelleen olevan osittain oman ymmärrykseni ulkopuolella.

Elokuvan lavastus on merkittävästä vaikutuksestaan huolimatta tavallisesti apuväline, jolla on yksi tai useampi hyöty. Hyöty voi olla käytännöllinen, toiminnallinen, tai tiettyä tunnelmaa tai mielialaa alleviivaava. Vaikka lavastus tukeekin elokuvassa nähdyn maailman todentunnun rakentamista, ei se yleensä vaikuta varsinaisen juonen kulkuun. Haluan siksi syventyä lavastuksen mahdollisuuksiin narratiivisena välineenä. Kuinka toimii elokuva, jonka dramatiikka ja juonenkulku perustuvat lavastuksen aktiiviseen vaikutukseen? Kuinka se vaikuttaa muihin elokuvallisiin elementteihin, ja missä roolissa

henkilöhahmot ovat? Mielenkiintoni näitä kysymyksiä kohtaan heräsi melko yhtäkkiä luettuani arvostetun elokuvateoreetikko Andre Bazinin erään esseen. Hän lausuu siinä seuraavasti:

Teatterissa ihminen on keskeinen. Sen sijaan valkokankaalla draama voi toimia ilman näyttelijöitä. Koliseva ovi, tuulessa leijuva lehti, rantaan iskeytyvät aallot voivat voimistaa dramaattista vaikutusta. Joissain elokuvan mestariteoksissa ihminen on vain sivuroolissa, ikään kuin avustajana, vastapainona luonnolle, joka on todellinen pääosanesittäjä. (Bazin 1958–65, teoksessa Gray 1967: 102.)

Lähtökohtani aiheen tutkimiseen perustuvat pääosin kuvailmaisun opintoihini, mutta pyrin kuitenkin tähänastisella lavastuksen käytännön kokemuksellani ja itseopiskelun nojalla tuomaan esiin näkökulmia mahdollisimman monipuolisesti. Aiheeseen syventymällä toivon saavuttavani tietoa, jolla avarran ymmärrystäni elokuvan tyyllillisestä analyysistä, mutta jota myös jatkossa pystyn soveltamaan käytännön tilanteisiin, eli kuvauksen, kuvakerronnan sekä lavastuksen suunnitteluun ja toteutukseen.

Opinnäytteeni toiminnallinen osa on fiktiivinen lyhytelokuva *Varjelus*, jossa toimin lavastajana. Omistan sille tässä työssä yhden kappaleen, jossa mise en scèneen tärkeyttä painottaakseni esittelen siitä yhden, hyvin yksinkertaisen kuvan. Tarkastelen kuvan lavastuksellista onnistumista mise en scèneen kannalta, eli mitä kuvasta katsojalle välittyy ja miksi. Saavutettiinko kuvalla se tunnelma ja tietty mielikuva, joihin oli elokuvan suunnitteluvaiheessa tarkoitus pyrkiä?

Lähteeni tässä työssä koostuvat pääosin kirjoista, esseistä ja artikkeleista. Jotta tekstin sisällön ymmärtäminen olisi helpompaa, olen käyttänyt esimerkkien ja mielipiteiden tukena referenssikuvia elokuvista. Työssä esiintyy joitakin sitaatteja, joita ei vielä löydy ammattilaisen kääntäminä suomeksi. Olen näissä tapauksissa kääntänyt tekstin itse, jolloin siitä löytyy merkintä lähdeviitteessä.

2 Mise en scène

2.1 Määritelmä

Todella ymmärtääkseen elokuvaa ja erottaakseen ne monivivahteiset detaljit, jotka yhdessä muodostavat valkokankaalla aistitun kokonaisuuden, on sisäistettävä kuvassa havaittujen elementtien tarkoitukset, niiden tehtävät. Näiden tehtävien vaikutus toisiinsa sekä niiden yhdessä luoma visuaalinen rakennelma muodostavat elokuvan *mise en scène*en.

Mise en scène on yllättävän kiistelty käsite. Sen olemassaoloa on tuskin kukaan kieltänyt, mutta sen merkityksestä elokuvaa analysoitaessa sekä etenkin sen laajuudesta on oltu varsin eri mieltä viimeisimpien vuosikymmenten aikana. Samaa mieltä on toki oltu siinä, että mise en scène on pohjimmiltaan ohjaajan luoma tietynlainen elokuvallinen tyyli, joka vuorostaan vaikuttaa suoraan elokuvassa koettuun draamaan ja tematiikkaan. Mise en scène on pääsääntöisesti yhdistetty (ja yhdistetään tänäkin päivänä) elokuvan esittävään ja visuaaliseen tyyliin. Tämä viimeisin kohta on kuitenkin herättänyt erimielisyyksiä määritelmän laajuudesta. Esimerkiksi nimekäs kanadalainen elokuvakriitikko Robin Wood (1931–2009) määritteli mise en scèneen kokonaisuudeksi, jonka ohjaaja rakentaa käytettävissä olevien elokuvallisten elementtien avulla. Pohtiessaan mise en scèneen syvällisempää merkitystä kirjoituksissaan Wood katsoi, että mikäli mise en scène on elokuvaohjaajaan luoma, monesta elementistä rakennettu aistivarainen ja tyylielty kokonaisuus, jossa elokuvalliset elementit ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisiinsa, käsittää mise en scène kaiken elokuvakankaalla aistitun informaation, ääntä, käsikirjoitusta ja leikkausta myöten (Gibbs 2002, 56–57). Hänen syvämielitteisestä näkökulmastaan saa kenties paremman otteen seuraavan lainauksen avulla:

Elokuvan liike kuvasta kuvaan, yhden kuvan suhde kaikkiin muihin jo otettuihin tai vielä ottamattomiin kuviin, joista lopullinen elokuva muodostuu, leikkaus, montaasi – mise en scène on kaikkea tätä. Ja vieläkin enemmän. Mise en scénessä nämä asiat eivät ole erillisiä ja irrallisia, vaan se myös sulauttaa ne yhdeksi organiseksi kokonaisuudeksi, ja on näin enemmän, paljon enemmän, kuin osien summa. Elokuvan sävy ja tunnelma, visuaaliset metaforat, hahmojen välille rakentuvat suhteet, kaikkien osien suhde kokonaisuuteen: kaikki tämä on mise en scèneä. Juuri tämä viimeksi mainittu ajatus laadusta, joka sulauttaa kaikki osat kokonaisuudeksi johti Astrucin määrittelemään mise en scèneen ”tietynlaiseksi tavaksi laajentaa sielunliikkeet ruumiin liikkeiksi: lauluksi, rytmiksi, tanssiksi”. Juuri tämä tuo elokuvataiteen paljon lähemmäksi musiikkia kuin kirjallisuutta. Yhteenvetona mise en scène voidaan määritellä Doniol-Valcrozen tapaan yksinkertaisesti ”ajan ja tilan organisoimiseksi”. (Wood 1960/61, Gibbs 2002, 57 muukaan.)

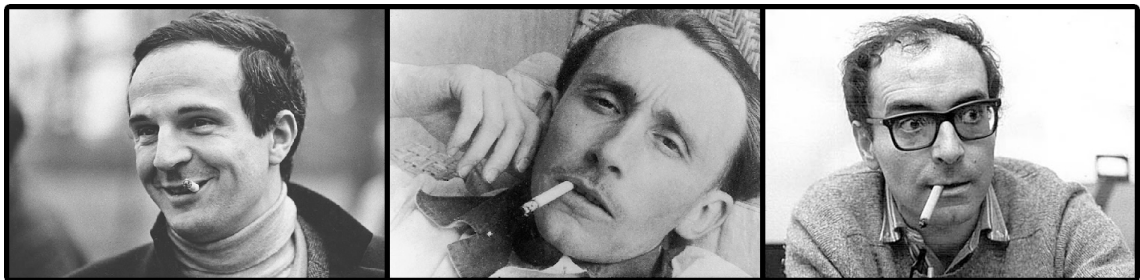
Woodin kaltaista näkökulmaa *mise en scène*en voi olla hieman vaikea ymmärtää, mikäli sitä yrittää käsitellä vähemmän syvälliseltä elokuvateoreettiselta tietopohjalta. Vaikka näkökulma on yleisesti ottaen pätevä ja keskustelun kannalta mielenkiintoinen aate, puuttuu siitä tietty konkreettisuus, joka on elokuvan analyysin kannalta käytännöllisempi näkökulma. Toki, keskustelu *mise en scène*en ympärillä ei ole rajoittunut pelkästään elokuvan analyysiin, mutta eriäviä näkökulmia tulisi silti tarkastella kontekstissaan. Selkeä ja käytännöllinen näkökulma saattaa olla parempi elokuvia analysoitaessa, kun taas filosofisempi tarkastelutapa on hyödyllinen paitsi sen synnyttämän keskustelun takia, myös yleisellä tasolla elokuvataiteessa esiintyvien sävyjen ja tunnelmien pohtimisessa.

Konkreettisempi (ja kenties lähes suora vastakohta Woodin näkökulmalle) löytyy suosittun *Film Art: An Introduction* -oppikirjan määritelmästä. David Bordwell ja Kristin Thompson tekevät siinä selkeän jaon kuvassa näkyvien elementtien (mm. lavastuksen, valaisun, näyttelijöiden) ja kuvan kokonaisvaltaisen *muodostumisen* (mm. komposition, kameran liikkeen, kuvakulman) välille. Kirjassa jaotellaan viimeksi mainitut osa-alueet kuvauksen kategoriaan (eng. *cinematography*) eikä niinkään suostuta Woodin laajaan ja melko auteur-keskeiseen näkökulmaan. He kokevat kuvauksen ja *mise en scène*en olevan kaksi eri elokuvallista tasoa, jotka ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja tukevat toisiinsa ilmaisullisia keinoja. Ne siis osallistuvat yhdessä elokuvan tyylillisen kokonaisuuden (muodon) rakentamiseen. Esimerkiksi kuvarajat ja kameran fokus paitsi määrittelevät, mitä katsojan annetaan maailmasta nähdä, mutta ovat myös hyödyllisiä välineitä *mise en scène*en eri elementtien alleviivaamiseen. Lisäksi kuvaajalla on käytössä esimerkiksi värifilttereitä, jolla kuvan värimaailmaa ja ilmettä voidaan radikaalisti muokata. Koska *mise en scène* muodostuu myös kuvassa näkyvistä väreistä, on selvää, ettei kuvausta ja sen teknisiä vaikutusmahdollisuuksia voi ylenkatsoa *mise en scène*estä puhuttaessa. (Bordwell & Thompson 2013: 112–159).

2.2 Etymologia ja lyhyt historia

Mise en scène [mizäsɛn], tai selkeämmin suomeksi lausuttuna [miiz ohn sen], on ranskaa ja tarkoittaa kirjaimellisesti 'näyttämölle asettamista'. Termi juontaa juurensa ranskalaiseen teatteriin. Tarkimman tiedon mukaan termiä olisi käytetty ensimmäistä kertaa vuonna 1802 erään ranskalaisen teatterinäytelmän esitteessä ilmaisemassa ohjaajan näyttämölle sommiteltuja elementtejä (Bourdin 2004: 256). Englannin kielessä se on otettu käyttöön mitä luultavimmin vuonna 1833 (Gibbs 2002: 5).

Elokuvatermistöön *mise en scène* yleistyi vasta 1950-luvun tietämillä, jolloin ryhmä ranskalaisia elokuvakriitikkoja – muun muassa kuuluisan *Cahiers du cinéma* -lehden perustaja ja elokuvateoreetikko André Bazin – ottivat termin aktiiviseen käyttöön selvittääkseen elokuvien ja elokuvaohjaajien eri tyylipiirteitä. Lehdessä myös vaikuttaneet Jean-Luc Godard ja François Truffaut olivat sittemmin keskeisessä roolissa ranskalaisen uuden elokuvan aallon (*La nouvelle vague*) alulle panemisessa 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Uuden aallon synnyn taustalla vaikutti ajatus *auteurista*, 'tekijästä'; itsenäisestä ja ilmaisullisia vapauksia harjoittavasta ohjaajasta, jonka elokuvissa kuvastuvat henkilökohtainen näkemys ja taiteellinen päätösvalta.



Kuvio 1. Vasemmalta oikealle: François Truffaut, André Bazin, Jean-Luc Godard. (Tuntematon.)

*Mise en scène*llä tarkoitettiin sitä tekniikkaa tai työkalua, jolla auteur konkretisoi visionsa jokaiseen kuvaan ja tekee elokuvasta oman tyylin mukaisen. Auteurin persoonallisten sormenjälkien tulisi siis ilmentyä elokuvasta toiseen yhtenäisenä tyyllillisenä linjauksena. Hollywood-ohjaajista auteur-kriitikot ihailivat muun muassa Alfred Hitchcockia ja John Fordia, joiden koettiin pystyvän toteuttamaan omaa persoonallista taiteellisuuttaan, vaikka he työskentelivät Hollywoodille tyypillisissä rajoittuneissa ja kooperatiivisissa studio-olosuhteissa.

Sana auteur lainattiin ranskalaisesta kirjallisuustermistöstä, jossa se sananmukaisesti tarkoitti 'kirjailijaa'. Auteuria pidettiin siis elokuvan kirjailijana; kaikkien luovien päätösten organisoijana ja toteuttajana. Ranskalaisten elokuvakriitikkojen piirissä auteurista tulikin huomattavasti arvostetumpi nimike kuin elokuvaohjaajasta tavanmukaisesti käytetty *réalisateur* tai *metteur en scène*; sananmukaisesti 'näyttämöllepanija'. Auteurperiaatteen sanansaattajien mukaan ohjaaja, jonka elokuvista puuttui uniikkisuus ja voimakas oma näkemys, oli mitä ilmeisimmin "pelkkä" *metteur en scène*, eli ennemmin vain käsikirjoituksen valkokankaalle orjallisesti siirtävä teknillinen toteuttaja eikä suinkaan kokonaisvaltainen tekijä. Tämä käsitys sai nimekseen "*politique des auteurs*" ("te-

kijänpolitiikka”) ja sai alkuunsa Truffautin vuonna 1954 kirjoittamasta artikkelistaan *”Une certaine tendance du cinéma français” eli ”Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus”*. (Bordwell & Thompson 2009: 382.)

On syytä tiedostaa, etteivät suinkaan kaikki *Cahiers du cinéma* -lehden kriitikot (tai kansainvälisetkään auteur-teoreetikot) olleet aivan yhtä radikaaleja aatteissaan kuin esimerkiksi François Truffaut. Muun muassa Bazin irtautui paljolti kyseisestä käsityksestä ja eräässä *Cahiers du cinéma* -artikkelissaan ilmaisi ääneen huolensa auteur-teorian käytön ylilyönnistä ja sen ääriajattelusta (North 2008).

2.3 Elementit

Kuten *mise en scène* määritelmässä (2.1) huomautettiin, eivät käsitteeseen kuuluvat osa-alueet (eli elementit) ole lainkaan kiveen kaiverrettuja. Vaikka sana *mise en scène* on nimenomaan olemassa vastatakseen kysymykseen ”mitä nähdään ja mitä se ilmaisee?”, on siihen kuuluvista elokuvallisista elementeistä käyty jatkuvaa keskustelua monen vuosikymmenen ajan. On vaikeaa löytää mitään yhtenäistä linjaa siitä, mitä osa-alueita *mise en scène* todella sisältää, tutkimatta ensin keskustelijoiden ja kriitikoiden yleistä näkökulmaa sekä aikaa, jolloin nämä ovat vaikuttaneet. On pohdittava, missä kontekstissa he *mise en scène*stä ylipäättään puhuvat. Esimerkiksi auteur-teorian sanansaattajat (2.2.) ja klassisen elokuvateorian aatteet pitävät *mise en scène*ä ennemmin periaatteena kuin elokuvan tyylillisen ilmeen yhtenä tasona. Tämän idean takana seissee ja seisovat elokuvakriitikot kokevat *mise en scène* kompleksina ja syvällisenä konseptina, jossa se on huomattavasti enemmän kuin vain osiensa summa. Tällöin ei pelkästään kysytä ”mitä nähdään?”, vaan myös ”miten se nähdään?”.

Seuraavissa kappaleissa esittelen tiiviissä muodossa ne elementit, jotka tänä päivänä usein mielletään *mise en scène* rakennuspalikoiksi – eli silloin kun *mise en scène* nähdään elokuvan kokonaistyylin yhtenä tasona muiden joukossa, ja on terminä lähinnä deskriptiivinen, kuvaileva. Tällöin muun muassa kuvausta ja ääntä ei koeta *mise en scène*en, vaikka niiden vuorovaikutus muiden elementtien kanssa toki tiedostetaankin.

Tutkimalla erikseen *mise en scène* elementtejä on helpompi hahmottaa kunkin elementin itsenäisiä käyttömahdollisuuksia elokuvan tyylin ja tarinan luomisessa. Individuaalinen tarkastelu paitsi helpottaa ohjaajaan ratkaisuja ja elementtien kontrollointia, myös tekee jo valmiin elokuvan teoreettisesta analyysistä selkeämpää. On kuitenkin

muistettava, että *käytännössä* mise en scèneen eri elementit eivät koskaan toimi täysin itsenäisesti, vaan jokaisen elementin funktio ja kuvallinen ulosanti – eli kuinka se kuvakerronnan ja draaman kannalta koetaan – perustuvat sen vuorovaikutukseen kaikkien muiden elementtien kanssa. Yhdessä elementit rakentavat kuvan, kohtauksen, ja koko elokuvan mise en scèneen.

2.3.1 Lavastus

Mise en scèneen ehkä konkreettisin ja selkeimmin havaittava elementti on lavastus. Lavastus viittaa todelliseen tai fiktiiviseen tilaan, johon elokuvan tapahtumat ja toiminnot sijoittuvat. On aluksi syytä huomioida, että suomen kielessä sana ”lavastus” kuulostaa helposti melko suppealta käsitteeltä; aivan kuin se kattaisi lähinnä ”taustaa” vasten asetettuja käsikosketeltavia tavaroita. Englannin kielessä – etenkin mise en scènestä puhuttaessa – lavastuksesta käytetään pääasiassa sanaa ”setting”, joka suomeksi käännettynä tarkoittaa miljöötä, paikkaa tai ympäristöä. Selkeyden vuoksi käytän tässä opinnäytetyössä jo suomenkieliseen elokuvatermistöön iskostunutta ”lavastus”-sanaa, mutta sen merkitys kattaa siis lavasteiden lisäksi tapahtumapaikan ja miljöön kaikki tasot.

Lavastus on aivan keskeinen elokuvan ilmaisukeino ja koska siihen voidaan vaikuttaa myös muiden mise en scèneen aspektien tekniikoilla (se saatetaan valaista terävästi tai sen osia voidaan esittää lähikuvassa) on se paljon enemmän kuin vain tausta tarinan toiminnalle (Speidel 2007: 68.)

Kuten Speidel totesi, ei elokuvan lavastus toimi pelkkänä staattisena apuvälineenä etualalla esitetyille tapahtumille. Jopa ollessaan silmännähtävästi ”taustalla”, on lavastus usein aktiivisena elementtinä esimerkiksi näyttelijän tunnetilaa, persoonallisuutta tai päämäärää korostavana. Katsoja ei välttämättä tietoisesti osaa huomioida tämänkaltaista informaatiota, mutta lavastuksella onkin huomattavasti suurempi vaikutus katsojaan nimenomaan alitajunnaisella tasolla. Lavastukselle voi myös antaa selkeän tarinaa kuljettavan roolin, jolloin se on suorassa vuorovaikutuksessa elokuvan juonen kanssa; lavastuksesta tulee siis pääesiintyjä, ja näyttelijöiden roolihahmot mukautuvat ja toimivat sen ehdoilla.

Narratiivisen roolin lisäksi lavastusta voidaan käyttää edesauttamaan elokuvan tapahtumapaikan ja -ajan autenttisuutta ja todentuntua sekä antamaan katsojille käsityksen sen vallitsevista sosiaalisista ja poliittisista olosuhteista. Esimerkiksi antiikin Roomaan sijoittuvan *Gladiaattorin* (*The Gladiator*, USA 2000) monet kohtaukset päätettiin autent-

tisuuden varmistamiseksi kuvata vanhassa hiekkakivilinnoituksessa Maltalla sekä pienessä savitiilistä rakennetussa kylässä Marokossa. Vastaavaa todenmukaisuutta olisi ollut mahdotonta saavuttaa perinteisin studio- ja Hollywood-keinoin Pohjois-Amerikassa.



Kuvio 2. *Gladiaattorin* kuvauslokaatio Marokossa.

Vaikka studiossa kuvaaminen rajoittaakin lavastuksen konkreettista ja geometristä laajuutta, voi toivottuun lopputulokseen silti päästä kiitos kuvarajojen:



Kuvio 3. *Iwo Jiman* (*Sands of Iwo Jima*, 1948 USA) kuvauksista (Republic Pictures).

Kekseliäästi toteutettuna voi lavastuksella myös ohjata katsojan katseen suuntaa (eli kuvan huomiopistettä) muun muassa linjoilla, väreillä ja liikkeillä. Kuvan etualalta alkava suora hiekkatie saattaa kuljettaa katsetta halki kuvan keskellä näkyvien peltojen, päättymällä kaukaisuudessa sijaitsevaan taloon. Tuulessa liikkuva keinu omakotitalon pihalla on välitön katseenvangitsija, vaikka kuva olisi laaja ja keinu näkyisi vain epäkorostetusti taka-alalla. Alla oleva kuva elokuvasta *Hohto* (*The Shining*, 1989 Iso-Britannia/USA) osoittaa kuinka tehokkaasti lavastusta voi käyttää huomiopisteiden

luomisessa. Tässä kaikki linjat, jopa etualalla leikkivän pojan asento, kuljettavat katsetta kaukana taustalla oleviin oviin. Ovien korostuminen saa aikaan jännitteen ja herättää pahaenteisen, odottavan tunnelman.



Kuvio 4. Ohjaaja Stanley Kubrick ja vaikuttavat linjat.

2.3.2 Esineet

Elokuvan lavastuksessa käytetään paljon esineitä (rekvisiittaa), joiden tarkoitus on edistää muun muassa todenmukaisuutta tai tietynlaista ilmettä. Esineitä voi käyttää kuvan tasapainoisen komposition luomisessa, värien korostamisessa, tai niitä voi asettaa harkittuihin paikkoihin langettamaan varjoja ja heijastuksia.

Esine ei kuitenkaan aina ole pelkkä esine. Tietyllä tavaralla voi olla elokuvan tapahtumiin tai toimintoihin vaikuttava merkityksellinen rooli. Englanniksi tällainen esine on nimitykseltään ”prop”, lyhenne sanasta ”property” (sananmukaisesti käännettynä ”omistustavara”), jolle ei oikeastaan ole suomenkielisessä elokuvatermistössä vastaavaa termiä. Suomessa ”rekvisiitta” käsittää sekä lavastuksen passiivisen esineistön että nämä merkitykselliset esineet.

Nimitystä ”prop” käytettiin alun perin teatterissa näyttelijöiden lavalla hyödyntämistä objekteista (ja siksi suomeksi käännettynä sana liittyy omistamiseen), mutta termi on siis sittemmin iskostunut myös elokuvatermistöön. Samaten se ei enää rajoitu pelkästään esiintyjien käyttämiin passiivisiin tavaroihin, vaan esine voi toimia itsenäisenä vaikuttajana monella eri tapaa.

Esineiden merkitykset voi jakaa kahteen pääryhmään: instrumentaalisiin esineisiin ja metaforisiin esineisiin. Instrumentaalisia esineitä käytetään useimmiten niiden alkuperäisen funktion mukaan, eikä niillä välttämättä ole sen syvällisempää merkitystä. Tällainen esine voi kuitenkin elokuvan kuluessa tai sen lopussa saada metaforisen merkityksen. Elokuvassa *Punaiset kengät* (*The Red Shoes*, 1948 Iso-Britannia) Victorian tanssikenkäpari on aluksi instrumentaalinen objekti palvellen Victorian nousua loistokkaaksi ballerinaksi, mutta on elokuvan loppuratkaisuun mennessä muuttunut pahansuovaksi metaforiseksi esineeksi, joka lopuksi maagisesti tanssittaa sankarittaren hänen kuolemaansa. (Corrigan & White 2012: 72–73.)

Vaikka instrumentaalista esinettä usein käytetäänkin niiden alkuperäisen funktion mukaan, voi viattomalta ja arkiselta näyttävä objekti yhtäkkiä tuntua arvoitukselliselta tai epäilyttävältä. Alfred Hitchcockin ohjaamassa elokuvassa *Vaarallisia valheita* (*Suspicion*, 1941 USA) murhasta epäilty mies tuo vaimolleen tavallisennäköisen mutta pahaenteiseltä tuntuvan maitolasin. Efektiä on tehostettu lasin sisälle piilotetulla valolla, joka saa maidon hohtamaan. Katsoja pohtii: onko maito myrkytetty?



Kuvio 5. Instrumentaalinen esine luomassa dramatiikkaa.



Kuvio 6. Punaiset tanssikengät metaforana intohimolle ja pakkomielteelle.

Metaforisella esineellä on yleensä instrumentaalista esinettä syvällisempi merkitys. Esine voi kuvastaa henkilöahmon luonteenpiirteitä, tahdon suuntaa, tunteita, tai sosiaalista asemaa. Se voi myös luoda elokuvaan kokonaisen oman metaforisen tason, kuten elokuvassa *Easy Rider – matkalla* (*Easy Rider*, 1969 USA), jossa henkilöahmojen matalat chopper-tyyliset moottoripyörät kuvastavat vapautta ja vastakulttuurista kapinaa. (Corrigan & White 2012: 72–73.)

Katsojalle esineen metaforinen selkeys riippuu usein siitä, kuinka tehokkaasti katsojan huomio kiinnitetään esineeseen. *Easy Rider*issa moottoripyörät ovat jatkuvasti läsnä

koko elokuvan ajan, joten tarkoituksenmukaiselle korostukselle ei ole tarvetta. Esineen metaforisuutta voi kuitenkin nostaa esiin muun muassa kuvauksen, värin, valaistuksen ja dialogin avulla. Elokuvassa *Pleasantville - Onnellisten kaupunki* (*Pleasantville*, 1998 USA) punaisen omenan värikkyyttä on voimakkaasti korostettu, tehden siitä hehkuvan ja lähes fantasiaomaisen. Elokuvassa omena viittaa raamatun luomiskertomukseen, Eedenin puutarhan kiellettyyn hedelmään. (Speidel 2007: 70.)

Esineellä voi myös olla narratiivinen, eli kerronnallinen rooli. Yksinkertainenkin esine voi toimia elokuvan käännekohtan laukaisijana. Tai se voi olla jokin kriittinen objekti, joka kuljettaa tarinaa eteenpäin koko elokuvan ajan, ollen jatkuvassa vuorovaikutuksessa henkilöihin ja ympäristöön. Myös pelkällä ”olemisellaan” voi esine kertoa katsojalle jotakin oleellista. Varsinkin sellaiset esineet, jotka oikopäätä herättävät katsojassa selkeitä assosiaatioita, voivat itsenäisesti muodostaa ja kuljettaa tarinaa sekä rakentaa jännitystä – täysin ilman dialogia tai ääntä. Hyvä esimerkki tällaisesta kerronnasta on Fritz Langin ohjaaman *Gangsterikuninkaan* (*The Big Heat*, 1953 USA) alku-kohtaus. Se on samalla oiva esimerkki taitavasta mise en scèneen käytöstä ja esineiden strategisesta sijoittelusta. Jon Lewis tarkastelee tätä kohtausta teoksessaan *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*:

Koko sen pitkän kuvasarja ajan, jolloin elokuva johdattaa meidät sen juoneen, ei yhtäkään sanaa lausuta. Käytettävissämme on pelkästään kohtauksen mise en scène, ja etenkin neljä merkityksellistä esinettä. Ensimmäinen näemme aseensa pöydällä. Kuvarajan ulkopuolella pysyvä hahmo nostaa aseensa pöydältä, ja kuulemme sen laukaistavan. Hahmon pää vierähtää kameraa päin ja oletamme hänen ampuneen itsensä. Tämän jälkeen näemme naisen reagoivan ampumisen ääneen. Hän pysähtyy rappusten yläpäässä seisovan kellon eteen; se näyttää kolmea yöllä. Seuraavaksi näemme kolme esinettä strategisesti asetettuina vierivien: aseensa (edelleen miehen kädessä), poliisin rintamerkin, sekä suljetun kirjeen, joka on osoitettu piirinsyyttäjälle.

Ilman yhtäkään dialoginpätkää apunamme olemme oppineet, että poliisi on ampunut itsensä ja jättänyt jälkeensä itsemurhaviestin, joka ei suinkaan ole osoitettu portaiden yläpäässä seisovalle naiselle, jonka oletamme (oikein) olevan hänen vaimonsa, vaan piirinsyyttäjälle, mikä vihjaa rikoksesta tai korruptiosta jota poliisimies ei enää kyennyt pitämään salaisuutena. (Lewis 2012: 65.)



Kuvio 7. Otteita *Gangsterikuninkaan* avauskohtauksesta.

Esine voi myös elokuvan kuluessa muuttua motiiviksi (englanniksi ”motif”), eli toistojen avulla saavuttaa syvällisemmän, temaattisen merkityksen. Elokuvissa motiivi ei toki rajoitu pelkästään esineisiin, vaan se voi syntyä millä tahansa elokuvallisella elementillä. Tietty säännöllisesti toistuva kompositio, väri, ääni, esine, ele, dialoginpätkä tai asuste on esimerkki motiivista. Motiivi on yleensä tarkoitettu vain katsojalle nähtäväksi; elokuvassa henkilöahmot eivät monestikaan ole tietoisia tällaisista jatkumoista, vaikka olisivatkin suorassa kosketuksessa niihin. *Kummisedässä* (*The Godfather*, 1972 USA) väri oranssi sekä appelsiini ovat motiiveja. Syystä tai toisesta ne toistuvat koko elokuvan ajan, etenkin juuri tietynlaisten tapahtumien yhteydessä. Kukaan elokuvan hahmoista ei kuitenkaan kertaakaan reagoi näihin toistoihin, eikä niillä ylipäätään ole mitään toiminnallista vaikutusta juonen kulkuun. Pelkästään katsoja on niistä tietoinen ja pystyy pohtimaan niiden temaattista merkitystä.

Motiivi voi myös olla juonen ja henkilöahmojen kannalta konkreettisempi elementti kuin yllä mainitun *Kummisedän* kohdalla. Orson Wellesin ohjaama *Citizen Kane* (1941 USA) sisältää dialogillisen motiivin, joka koostuu vain yhdestä ainoasta sanasta: ”rosebud”. Koko elokuvan juoni rakentuu tämän mysteerisen sanan, sen toistuvuuden sekä sen merkityksen ympärille, joka ratkeaa katsojalle vasta aivan lopussa. (Pramaggiore & Wallis 2011: 15.)

2.3.3 Valo ja varjo

Mikään mise en scène elementti ei voi toimia ilman valoa. Valaisulla on paitsi tärkeä rooli tehdä kuva-ala näkyväksi kameralle (ja siten katsojalle), myös muokata lavasteiden, esineiden, näyttelijöiden ja ympäristön muotoja kohtauksen tyyliin sopiviksi. Valaisu edistää katsojan ymmärrystä henkilöahmojen olemuksesta, muodostaa motiiveja ja teemoja, alleviivaa toimintoja ja rakentaa tunnelmia.

Valon suunnalla ja voimakkuudella voi manipuloida jopa yksinkertaisen esineen luonnetta. Pallon todellinen muoto on pyöreä, ja mikäli se on valaistu suoraan edestäpäin kameran suunnasta, sen muoto näyttää meille nimenomaan pyöreänä. Kun samaan palloon lankeaa valo sivusta, 90 asteen kulmassa kamerasta, se ilmenee meille puolipyöränä. Valo toimii siis vaikuttavana elementtinä kuvan sisällölliseen ja narratiiviseen informaatioon. Katsoja ei yleensä tietoisesti havaitse valon vaikutusta omaan katselukokemukseensa, sillä sen efekti perustuu lähinnä ihmisen alitajunnallisiin assosiaatioihin ja primitiivisiin reaktioihin kaikesta tuntemattomasta. Edestä valaistu pallo tuntuu

katsojalle turvalliselta ja suopealta; mikään pallon muodossa ei jää arvoitukseksi, eikä se vaikuta jatkossa tuottavan yllätyksiä. Sivusta valaistuna pallo saa mysteerisemmän luonteen. Katsoja tietää näkevänsä vain osan pallosta. Varjossa lymyävä puoli kielii salamyhkäisyydestä tai mahdollisesta ennalta arvaamattomasta tilanteesta. Vaikka katsoja tietääkin kyseessä olevan tuttu esine, jonka rooli on mitä luultavimmin yllätyksetön, saa pallon varjopuoli aikaan pysyvän varauksellisuuden sitä kohtaan.

Edellisessä esimerkissä yksinkertainen muutos valaisussa pystyi muuttamaan kuvan dramatiikkaa täysin vastakohtaiseksi alkuperäisestä valotilanteesta. Ei siis ole ihme, että valaisu on yksi tärkeimmistä elokuvan jännityksen (ja vastaavasti tyyneyden) luomiseen käytetyistä elementeistä. Ollessaan läsnä valo on aivan yhtä vaikutusvaltainen kuin silloin, kun se ei ole.

Valon kovuusasteella on myös merkittävä vaikutus kuvan tunnelmaan. Pehmeä valo tekee varjoista sumearajaisia ja synnyttää lempeämmän vaikutelman kuin kova valo, joka puolestaan muodostaa jyrkkiä varjoja, eli tekee valon ja varjon välisestä valöörisiirtymästä kapean ja tarkkarajaisen. Esimerkiksi mysteeriä tihkuvat film noir -genren elokuvat ovat tunnettuja kovasta valostaan ja suuresta valokontrastistaan. Korkeaa kontrastia tumman ja valoisan valaisun välillä kutsutaan nimellä *low-key*, ja vastaavasti tasaisten kirkkaasta valaisusta nimellä *high-key*. High-key-valaisu jättää kuvaan hyvin vähän tummia varjoja, mikä synnyttää yleensä säyseän tai neutraalin vaikutelman.

Koska katsoja on herkkä yhdistämään pimeyteen negatiivisia asioita, ja valoon puolestaan positiivisia, ovat jotkut elokuvantekijät vaihtaneet nämä odotukset keskenään. Muun muassa Hitchcock pyrki elokuvissaan järkyttämään katsojaa paljastamalla tälle kuinka hatara tuo turvallisuudentunne onkaan; hänen lavastetuista väkivaltaisista kohtauksistaan moni tapahtuu häikäisevän ja kaiken paljastavan valon loisteessa. Näistä mainittakoon *Psyko* (*Psycho*, 1960 USA), jonka kammottava murhakohtaus tapahtui vaaleakaakelisessa ja kliinisen valoisassa kylpyhuoneessa (ks. kappale 3.1), sekä *Linnut* (*The Birds*, 1963 USA), jossa saamme seurata pitkää kohtausta, jossa valtava korppiparvi hyökkää pakenevien ja avuttomien ihmisten kimppuun keskellä kirkasta päivää. (Gianetti 2008: 21.)

2.3.4 Näyttelijäilmaisu ja -asemointi

Lavastuksen rinnalla näyttelijät (henkilö- ja eläinhahmot, figuurit) ovat kuvan luonnollisia katseenvangitsijoita. Vaikka näyttelemineen ei sinällään ole osa *mise en scène*ä, ei näyttelijää sisältävä kuva toimisi ilman tarkoin suunniteltua suoritusta. Näyttelijän ilmeet, eleet, ulkonäkö ja liikkuminen kuvan sisällä ovat olennaisia osia onnistuneen *mise en scène*n luomisessa.

Näyttelijöiden sijoittelua ja liikkeitä suhteessa toisiinsa (ja kameraan) *mise en scène*n fyysisessä tilaulottuvuudessa (korkeus, leveys ja syvyys), kutsutaan englanniksi nimellä *blocking*. Koska sanalle ei vielä ole kehittynyt suomenkielistä variaatiota, aion selkeyden vuoksi käyttää tätä termiä. Sananmukaisesti käännettynä sen voisi olettaa tarkoittavan ”estämistä”, mutta itse asiassa se juontaa sanasta ”palikka” (eng. ”block”), joka viittaa 1800-luvun teatteriohjaajien tapaan asetella palikoita miniatyyrinäyttämölle, jossa palikat edustivat näyttelijöitä ja joita ohjaaja käytti apunaan suunnitellessaan kohtausten kulkua yleisön näkökulmasta.

Blocking on avainaspekti kuvan komposition ja visuaalisen tyylin luomisessa, ja sillä on myös suuri narratiivinen hyöty. Useimmissa Hollywood-elokuvissa blocking on määrä näyttää mahdollisimman luonnolliselta, simuloidakseen realistisesti ihmisen tapaa liikkua tietynlaisessa ympäristössä kun hän puhuu tai suorittaa toimintoja. Mutta vaikka realismi on tavoite, ei blocking yleensä ole improvisoitua, vaan tarkoin ennakkoon suunniteltu jokaista askelta myöten. Ainoastaan siten on mahdollista saavuttaa toivottu kompositio ja mahdolliset kerronnalliset vivahteet. (Lewis 2012: 70.)

Blockingin narratiivinen hyöty tulee erityisen selkeästi esiin kun sitä käytetään sosiaalisessa tarkoituksessa. Pienikin liike näyttelijöiden välillä voi kertoa katsojalle heidän suhteestaan. Eräässä kohtauksessa Leo McCareyn ohjaamassa romanttisessa komediassa *Rouvani sulhanen* (*The Awful Truth*, 1937 USA) kolmiodraaman ainekset nousevat esille hienovaraisella mutta dynaamisella näyttelijäliikehdinnällä ja -elehdinnällä. Kuvissa (alla) seisovat Lucyn ihailijat, entinen aviomies Jerry ja uusi miesystävä Dan, jotka molemmat taistelevat neidon huomiosta – pysyen kuitenkin yltiöystävällisinä toisilleen ja osoittamatta mustasukkaisuutta *dialogin* välityksellä. Tummapukuinen Jerry saapuu Lucyn kotiin ja pysähtyy Danin ja Lucyn välille (kuvio 8). Lucy tulee käsi ojossa vastaan kätelläkseen häntä, mutta Jerry tuntuu hieman pilailevan Lucyn kustannuksella ojentamalla hänelle vain hattunsa. Dan ei niin ikään aikaile asettua Jerry ja Lucyn

väliin seuraavassa asetelmassa, korostaen lisäksi asemaansa laittamalla käden Lucyn ympärille (kuvio 9). Tästä seuraa Lucyn nopea ja miltei huomaamaton ele: hän vilkaisee Danin kättä olallansa hillityllä vaivaantuneisuudella, mutta ei ota etäisyyttä. Keskustelun edetessä Lucyn hermostuneisuus korostuu hänen nyhtäessään etualalla näkyvän kasvin oksia. Miehet jatkavat hilpeää keskustelua kuin mitään ei olisi tapahtunut, mutta silti katsojalle on jo saatu kerrottua oleellisia asioita asetelman alla piilevistä tunteista. (Lewis 2012: 70.)



Kuvio 8. Eleissä piilevä mustasukkaisuus (*Rouvani sulhanen* 1937).

Vaikka katsoja ei (pääsääntöisesti) tietoisella tasolla huomaakaan tämäntasoista näyttelijäilmaisua, pystyy hän silti ihmisenä havaitsemaan ja lukemaan tarkalla synnyynnäisellä taidollaan pienimpiäkin eleitä ja ilmeitä. Blockingin tehokkuus perustuu juuri tähän katsojan alitajunnaiseen ihmisen kehonlukutaitoon. Aivan kuten lavastus ja valaisu, voi kohtauksen taitavasti toteutettu blocking kertoa katsojalle kaiken tarpeellisen lyhyessäkin ajassa.

Narratiivisen vaikutuksen lisäksi voi näyttelijöiden liikkeillä ja asettelulla olla tärkeä rooli kuvan visuaalisessa sommittelussa. Äärimmäisyyteen vietyinä näyttelijät voivat olla vain osa laajempaa taiteellista kokonaisuutta, eikä heidän ilmaisullaan tai yksilöllisyydellään ole enää mitään merkitystä. Tällaiset kuvat ovat verrattain melko harvinaisia, mutta onnistuessaan sitäkin suurenmoisimpia. Näyttelijät muuttuvat lavastukselliseksi figuuriksi, ja liikkeillään (tai liikkumattomuudellaan) tukevat kuvan mise en scèneä. Elokuva *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, 1978 USA) sisältää runsaasti laajoja kuvia muun muassa peltomaisemista, joihin on usein sommiteltu myös ihmisiä. Elokuvasta on seuraavalla sivulla kuva, jossa heinäkasat ja ihmiset toimivat samanveroisissa rooleissa, ja ovat rinnakkain osallisina kuvan tunnelman ja komposition luomisessa.



Kuvio 9. Terrence Malickin elokuvasta *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, 1978 USA).

2.3.5 Puvut ja maskeeraus

Elokvassa puvustuksella ja maskeerauksella on samanlaisia ekspressiivisiä ja symbolisia kykyjä kuin mise en scène muillakin visuaalisilla elementeillä, mutta muista poiketen ne ovat aina suoraan yhteydessä näyttelijöiden karakterisointiin (Speidel 2007: 70). Ne ovat myös tärkeissä rooleissa elokuvan teeman ja maailman todentunnon luomisessa. Todellisiin tapahtumiin tai historialliseen aikaan perustuvan elokuvan visuaalinen ilme on usein oltava lähes orjallinen puvustuksessaan ja kampauksissaan, jotta katsojalle rakennettu keinotekoinen todellisuus kantaisi koko elokuvan läpi. Pienikin virhe tai ”halvalla” tehty ulkonäöllinen ominaisuus saattaa herpaannuttaa katsojan ja tuhota illuusion.

Asusteilla ja ulkonäöllä jaetaan katsojalle informaatiota henkilöhahmon persoonallisuudesta, identiteetistä, sosiaalisesta statuksesta tai ammatista, mutta niitä käytetään myös viestimään hahmon ajatusmaailmasta ja asenteesta elämään. Päähenkilö kome diaelokuvassa *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998 USA) on valioluokan tyhjätöimittaja, joka kulkee tunnusmaisella kutsumanimellään ”The Dude” (”Hemmo”). Risurparainen ja rasvahiuksinen Hemmo vetelehtii suuren ajan elokuvasta löysissä shortseissa ja likaisessa t-paidassa. Epäsiisti ulkonäkö on sopusoinnussa hänen huolettoman elämäntyylinsä kanssa, josta hän mieluusti pitää kiinni. Tarinan edetessä saamme huomata, kuinka Hemmon *ulkonäön* holtittomuus tuntuu kokevan jatkuvia haasteita. Rikolliset murtautuvat hänen asuntoonsa, heittävät murmelin hänen kylpyammeeseensa ja sotkevat isokokoisen eteisenmaton. Hän tulee hukanneeksi erään pahnatuulisen miljonäärin lunnasrahat, ja Donnie – Hemmon vakituinen keilakaveri – joutuu pseudoanarkistien ampumaksi. Elokuvan viihteellisyys piilee juuri tässä kontrastisessa asetelmassa: koko

tarinan ajan Hemmo nimenomaan *näyttää* väärältä tyypiltä väärentyyppisessä elokuvassa, mikä tekee hänen kokemansa pulmatilanteet sitäkin hauskemmiiksi. (Lewis 2012: 68–67.)



Kuvio 10. *The Dude* ystävineen keilahallissa. Kuvio 11. Aamutakissa ruokaostoksilla.

Puvustusta ja ulkonäköä voi myös käyttää apuvälineenä tai keinona osoittamaan muutosta. Kasvutarinat ja muodonmuutokset ovat yleisiä elokuvallisia teemoja, joissa henkilöhahmon ulkonäkö kulkee käsi kädessä elokuvan juonen kanssa. Muutos voi olla erittäin alleviivattu, tai se voi tapahtua miltei huomaamatta – elokuvan visuaalisen ilmeeseen verhottuna. Korostettu ulkonäöllinen muutos tapahtuu esimerkiksi Audrey Hepburnin näyttelemälle Eliza Doolittlelle elokuvassa *My Fair Lady* (USA 1964). Alussa neiti Doolittle on slummeissa asuva, likaisiin vaatteisiin sonnustautunut ja ”väheksyttävää” slangia puhuva kukkienmyyjä. Tarinan kuluessa kielitentutkija Henry Higgins muuttaa hänet salonkikelpoiseksi kaunottareksi, jonka ”pettävän” ulkonäön läpi ei edes englantilainen yläluokka onnistu näkemään.

2.4 Ote Varjelus-lyhytelokuvasta

Fiktiivinen lyhytelokuva *Varjelus* on Pohjois-Norjan karuihin oloihin sijoittuva tragedia suomalaisperheestä, jonka äiti on menehtynyt. Isä on menettänyt otteensa todellisuudesta ja tukahduttaa teini-ikäisen poikansa elämän suojellessaan tätä maailman pahuudelta. Kahleiden sijaan poika kaipaa lohdutusta ja löytääkin sen – samasta merestä, johon hänen äitinsä kymmenen vuotta aiemmin hukkui.

Varjelus on opinnäytteeni toiminnallinen osa. Toimin siinä lavastajana ja rekvisitöörinä, suunnitellen ohjaajan, käsikirjoittajan ja kuvaajan kanssa visuaalisia detaljeja, joiden oli määrä joko tukea kerrontaa tai rytmittää kompositiota. Koska elokuvan juoni sijoittuu askeettiseen maailmaan, jossa asutaan eristyksissä ja eletään sillä millä voidaan, oli lavastuksen määrä esiintyä tätä teemaa noudattaen.

Oheinen kuva on yksi niistä monista laajoista yleiskuvista, jota elokuvaa tehtäessä tulimme ottaneeksi. Kuvaa dominoivat jyrkät viivat ja muodostelmat, jotka tuntuvat hukuttavan vajan vierellä istuvan miehen allensa. *Mise en scène*ä ajatellen vihjaa kuvan lavastus, eli miljöö, jostakin uhkaavasta. Horisontin lievä kaartuminen antaa katsojalle oikeanlaisen vaikutelman siitä, ettei kotipiha ole täysin turvallinen. Suora horisontti olisi antanut huomattavasti vakaamman tunnelman. Näyttelijän sijainnin merkittävyys on myös suoraan yhteydessä horisonttiin ja päätaloon. Horisontti ”valuu” vasemmalta oikealle, ja tekee yhdessä päätalon kanssa kuvan vasemman puoliskon hallitsevaksi. Ei siis ole yllättävää, että oikealla vajan varjossa istuva mies näyttää olevan alakynnessä. Vaikka oheinen valokuva onkin pysäyttänyt kuvan paikalleen, ei se liikkuvana juurikaan muutu. Kuvan ainoa liike syntyy keskellä olevista, kuivumaan ripustetuista ja tuulessa voimakkaasti heiluvista oksanipuista. Liike on näin laajassa kuvassa hyvin pieni, mutta toisaalta hyvin iso. Pienikin liike elävöittää kuvaa ja pyydystää katsojan huomion silloin kun muita liikkuvia häiriöntekijöitä ei ole. Tosin, jälkeensä ajatellen, täysin liikkumattomana pysynyt kuva olisi nopeammin kuljettanut katsojan huomion mieheen, jonka huomioitavuus ei näin laajassa kuvassa ole muutenkaan taattu.



Kuvio 12. Perheen kotipiha Pohjois-Norjan karulla tundralla.

3 Kertova lavastus

Tämä kappale jatkaa *mise en scène*n lavastuselementin esittelyä ja syventyy pohtimaan sen kerronnallisia mahdollisuuksia elokuvan juonen kulun kannalta. On selvää, että lavastus on merkittävä osa elokuvan ilmeen ja todentunnun rakentamisessa, kuin myös hahmojen ominaisuuksien korostamisessa, mutta sen vaikutusalue ei rajaudu siihen. Parhaimmillaan lavastus voi ottaa aktiivisen roolin olemalla tai muuttamalla elo-

kuvan protagonistiksi tai antagonistiksi, tai olla yhden tai useamman juonenkäänteen aiheuttaja.

3.1 Lavastuksen narratiivinen paino

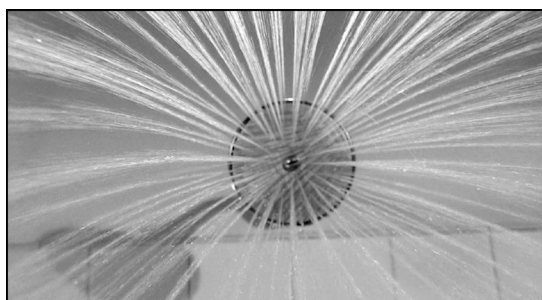
Yksinkertaisemmillaan, mutta sitäkin vaikuttavammillaan, lavastuksellinen elementti tai esine voi elokuvan alussa asettaa koko juonelle tietyn tunnelman tai narratiivisen viireen, jonka merkitys lunastuu vasta myöhemmin tai aivan elokuvan lopussa. Kelly Reichardt'n ohjaama elokuva *Wendy and Lucy* (2008 USA) alkaa kuvilla ratapihasta ja sen läpi kulkevista tavarajunista. Tarinan edetessä junien äänet kantautuvat jatkuvasti päähenkilön (Wendyn) luo ja tukevat samalla juonen teemaa liikkeessä olemisen halusta, mutta vasta elokuvan loppuratkaisu todella paljastaa alun painotuksen ratapihaan ja sen juniin. (Bordwell & Thompson 2013: 117.)

Milloin lavastusta sitten voidaan luonnehtia kerronnallisena? Onko minimalistinen tai jopa täysin paljas lavastus vain ”paikka”, jossa asioita tapahtuu? Kuvitellaan hetkeksi täysin tyhjä, valkoinen tila, ilman käsinkosketeltavia osia. Elokuvassa tällainen tila voisi olla henkilöhahmon visualisoitu ajatusmaailma tai unitila. Kun tähän tyhjään tilaan sitten asetetaan hahmo tai esine, rakentaa katsoja sille tietyt odotukset ja rajoitteet. Hahmon tai esineen liikkuvuus voidaan kokea estottomaksi tyhjässä tilassa, eikä siellä tunnu olevan mitään, jonka kanssa se joutuisi vuorovaikutukseen. Kaikessa yksinkertaisuudessaan ovat nämä oletukset jo itsessään tarpeeksi luomaan kerrontaa. Katsoja tekee salamannopeita assosiaatioita näkemiin asioihin ja reflektoi näkemäänsä omiin kokemuksiinsa, jonka puitteissa hän luo hahmolle tai esineelle jonkin *merkityksen*. Samalla hän tekee johtopäätöksen tyhjän tilan olemuksesta, ja mikä sen rooli on hahmon tai esineen kannalta.

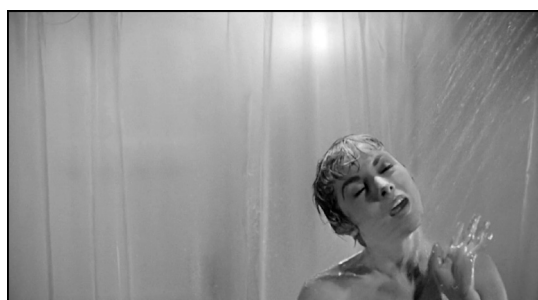
Vaikka yllä oleva esimerkki esittää hyvin yksinkertaistetun tilanteen lavastuksen kerronnallisesta vaikutuksesta, perustuu se kuitenkin päätelmäni, että jopa pelkistetyllä lavastuksella on tietyntasoinen kerronnallinen hyöty. Konkreettisen lavastuksen ”puuttuessa” katsoja tulee *joka tapauksessa* rakentaneeksi mieleensä odotuksia näkemästään – oli se sitten tyhjä tila, tai renessanssiaikaisen palatsin interiööri kaikessa ko-reudessaan.

Katsojan odotuksilla lavastuksen suhteen on myös mielenkiintoinen yhteys kuvakerrontaan ja kompositioon. Lavastuksella voi rakentaa huomiopisteitä joko kiinnittämällä kat-

sojan huomio johonkin konkreettiseen elementtiin, tai epäsuoremmin hyödyntämällä katsojan luontaista taitoa tunnistaa epätasapainossa oleva kompositio. Muodot ja lavastuksen ulkonäkö voivat luoda jännitettä ja draamaa, tai olla metaforina laajemmalle konseptille. Hitchcockin ohjaaman *Psykon* (*Psycho*, 1960 USA) kuuluisan suihkukohtauksen visuaalinen ja dramaattinen vaikuttavuus syntyy suurelta osin lavastuksen ja kuvauksellisten valintojen vuorovaikutuksesta. Kuviossa 13 (alla) suihkupää korostuu vaaleaa taustaa vasten ja saa lähes inhimillisen olemuksen. Alakulma tuntuu antavan sille valtaa, jota sen suurelta silmältä näyttävä ulkonäkökin ilmentää. Katsojalle on jo tähän kohtaukseen mennessä esitetty, kuinka pyöreät muodot, silmät, ihmisen tarkkailu sekä seksuaalinen vihjailu ovat elokuvan toistuvia motiiveja. Suihkupään alla seisova Marion tuntuu olevan kuin ansassa, kaikennäkevän silmän tarkastelevana. Tätä vaikutelmaa alleviivava kuvarajojen ympärille jyrkästi virtaava vesi, joka kuten vankilakaltereiden tavoin muodostaa loukunomaisen tunnelman. (Anka 2012.)



Kuvio 13. Suihkupää silmän symbolina.



Kuvio 14. Sumentava verho laskoksineen.

Oikeanpuoleisessa kuvassa pienenä ja haavoittuvaisena ilmenevä Marion piirtyy mattoa suihkuverhoa vasten. Kompositio on silmännähtävässä (mutta tahallisessa) epätasapainossa ja katsojan huomio kiinnitetään vasemmalla olevaan tyhjään tilaan, joka suorastaan huutaa täydennystä. Hetken kuluttua taustalle ilmestyy tummanpuhuva hahmo, mutta suihkuverho – joka pystysuorilla laskoksillaan jatkaa kalterinomaista teemaa – pehmentää hahmon siluetteja ja estää katsojaa näkemästä kuoleman todellisia kasvoja.

3.2 Henkilöhahmo ja lavastus

Aktiivisessa roolissa toimivalla lavastuksella on monipuolinen vaikutusvalta näyttelijöiden ilmaisuun ja käyttäytymiseen. Lavastus määrittelee tilan, jossa näyttelijöillä on lupa liikkua. Rajoitettu tila vaikuttaa suoraan paitsi hahmon konkreettisiin liikkeisiin ja toimin-

toihin, myös hänen mielentilaan ja mahdolliseen vuorovaikutukseen ympäröivän tilan kanssa. Liikettä rajoittava lavastus voi äärimmillään olla kuten elokuvassa *Haudattu* (*Buried*, 2010 Ranska/USA/Espanja), joka kokonaisuudessaan sijoittuu yhteen ainoaan tilaan, puiseen arkkuun, johon päähenkilö on haudattu elävältä. Arkku toimii paitsi fyysisenä rajoitteellisena paikkana, myös psykologisena antagonistina, synnyttäen sekä päähenkilössä että katsojassa voimakkaan klaustrofobisen olotilan.

Vaikuttavimmillaan lavastus voi hallita tai jopa tukahduttaa näyttelijän allensa. Visuaalinen dominanssi ilmenee usein lavastuksen tai miljööön suurena kokona, tai erityisen näyttävänä, mikä saa sen rinnalla esiintyvät hahmot näyttämään pieniltä tai mitättömiltä. Tämäntyyppinen hallitsevuus ei toki välttämättä vaikuta narratiivisella tasolla elokuvan kulkuun, ainakaan suoraan, mutta saattaa kuitenkin luoda tunnelmaan kontrastia ja tiettyjä tarkoituksellisia huomiopisteitä. Alla oleva kuva on Wim Wendersin ohjaamasta elokuvasta *Berliinin taivaan alla* (*Der Himmel über Berlin*, 1987 Saksa/Ranska), jossa levoton ja värikäs seinägraffiti vetää katsojan huomion puoleensa, pois maassa maakaavasta miehestä (Bordwell & Thompson 2013: 116).



Kuvio 15. Lavastus hallitsee näyttelijää.

Lavastuksen visuaaliseen dominanssiin saattaa yhdistyä myös suurempi kerronnallinen aspekti tai teema, joka vaikuttavimmillaan toimii koko elokuvan läpi näyttelijöiden rinnalla. Jacques Tatin ohjaamissa ja tähdittämässä komediaelokuvissa *Enoni on toista maata* (*Mon Oncle*, 1958 Ranska) ja *Playtime* (1967 Ranska) seikkailee sympaattinen ja vaatimaton Monsieur Hulot (Herra Hulot). Molemmissa elokuvissa toistuu sama komediallinen teema miehestä, joka on jatkuvassa kamppailussa maailman modernisoinnin kanssa. Elokuvien lavastuksen ja miehen välillä tapahtuu yhteentörmäyksiä, jotka yleensä aiheutuvat miehen yrityksistä sopeutua ympäristöönsä tai käsitellä hänelle ennestään tuntemattomia tavaroita. Huomionarvoista on se, että elokuvissa esiintyy kaksi selkeää lavastuksellista tasoa. Puhdas, moderni, persoonaton ja ihmisen elämää

helpottava lavastus toimii elokuvan antagonistina. Vastapainona ja jyrkkänä kontrastina tälle toimii niin sanottu Hulotmainen lavastus: perinteinen, kotoisa ja herttaisella tavalla elämää hankaloittava – mutta sitäkin inhimillisempi. Aivan kuten herra Hulot. Havainnollistamaan tätä lavastuksellista kontrastia on alla kaksi kuvaa elokuvasta *Enoni on toista maata*:



Kuvio 17. Herra Hulot automatiikalla toimivassa nykysteelyssä.



Kuvio 16. Herra Hulotin hyvin vaikeakulkuinen mutta persoonallinen kotitalo.

3.3 Lavastus elokuvan pääesiintyjänä

Lavastus on monin tavoin juuri mielenkiintoisimmillaan herätessään henkiin, siis kuvaannollisesti puhuen. Yllä mainitut Jacques Tatin elokuvat tuntuvat jo johdattelevan katsojia hyväksymään siinä esiintyvät lavastukset toiminnallisiksi, miltei itsenäisiksi entiteeteiksi. Viihdyttävän salakavalasti käyttäytyvä automaattinen keittiö on jo omiaan luomaan siitä aktiivisen, kohtauksen kerrontaa kuljettavan hahmon. Lavastus ikään kuin haastaa Hulotin aseman kyseisen kohtauksen pääesiintyjänä.

Elokuvan tuotannon ja sen kuvausten sijoituessa todelliseen, ulkona olevaan lokaatioon, voi lavastus ilmentyä yksinkertaisesti luontona. Keinotekoisia lavastuksellisia elementtejä ei välttämättä tarvita ollenkaan, vaan luonnon annetaan itse rakentaa tarvittavat puitteet. Luonnon kerronnallinen funktio saattaa syntyä kuin itsestään; autenttinen ympäristö helpottaa tarinan kitkatonta kulkemista ja sen ympärille rakennetun fiktiivisen maailman uskottavuutta. Luonnon ”roolittaminen” antagonistiksi on elokuvahistorian aikana ollut yleistä, etenkin silloin kun yksi tai useampi elokuvan tapahtumapaikka on sijoittunut studion ulkopuolelle. Jotkut elokuvat sijoittuvat jopa kokonaisuudessaan ulkosalle, ja saattavat esimerkiksi kertoa ihmisen kamppailusta luontoa tai luonnonvoimia

vastaan. Ihmisten tai muiden elollisten olentojen välillä ei siis aina tarvitse olla selkää konfliktia, jotta elokuvan dramatiikka onnistuisi ja katsoja saataisiin uppoutumaan tarinaan.

Tällaisia täysin ulkomaailmaan sijoittuvia elokuvia ovat muun muassa Robert J. Flahertyn ohjaamat klassikot *Nanook, pakkasen poika* (*Nanook of the North*, 1922 USA) ja *Man of Aran* (1934 Iso-Britannia). Flahertyn elokuvat ovat kaikki variaatioita yhdestä ideologiasta: onnellisuus on sitä, kun ihminen on vapaa ja elää yksinkertaisessa harmoniassa luonnon kanssa. Konflikti on kuitenkin väistämätön. Todistaakseen ihmisen hengen ja temperamentin perimmäisen tarpeen olla kontrollissa ympäristöstään, Flaherty keskittyy luonnon ja ihmisen välillä tapahtuviin yhteenottoihin, eikä niinkään ihmisryhmän sisäisiin konflikteihin. Täten luonto palvelee sekä keskeisenä motiivina että yhtenä pääesiintyjänä – villieläimet ja luonnonvoimat sen symboleina, joiden rinnalla ihminen on oppinut elämään, mutta jotka samalla toimivat hänen vastustajinaan. (O'Brien 2004: 45.)

Mielenkiintoisena vastapainona edelliselle esimerkille on minun mainittava elokuva, jossa kylläkin käydään kamppailua luonnon ja ihmisen välillä, mutta jossa ihminen ei ole se, jonka rinnalla katsoja tuntee olevansa. Hayao Miyazakin ohjaamassa animaatioelokuvassa *Prinsessa Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997 Japani) katsoja asetetaan luonnon puolelle vastustamaan ihmisiä ja uhmaamaan ihmisten tuhoavaa voimaa. Katsoja pystyy samaistumaan sekä luontoon itsessään että sen sanansaattajaan, metsän jumalten kasvattamaan San-tyttöön. Miyazakin luoma metsä ilmenee kauniina, rauhallisena ja mystisenä entiteettinä, jonka taianomaista tunnelmaa siellä asuvat arvoitukselliset henget myös korostavat.

Päätän tämän kappaleen tutkimalla vielä yhtä elokuvaa ja sen lavastuksen suurta kerroksellista roolia, pohjautuen Ryan Lambien (Lambie 2011) tarkkanäköiseen analyysiin. Elokuvaan *Hohto* (*The Shining*, 1989 Iso-Britannia/USA) ohjaaja Stanley Kubrick on luonut hotellin (nimeltään *Overlook*), joka ei millään tasolla ole pelkkä toimintoja varten pystytetty iso rakennus. Ei ole montaa elokuvaa, jossa lavastus tuntuisi niin tavanomaiselta mutta samalla niin käsinkosketeltavan pahansuovalta. Kunnia kuuluu toki myös muun muassa taidokkaalle kuvaukselle, ja Steadicamille, jonka avulla saavutettiin Hohdon tunnusomaiset, pitkät ja vaanivat otot.

Se on kuitenkin Hotelli Overlook – siihen mennessä suurin koskaan rakennettu studio-lavastus – joka kantaa elokuvan dramaattisimman painon. Tämä juontaa osittain siitä, että elokuvalla on niin yksinkertainen tarina kerrottavanaan. Se esittää katsojalle katke- roituneen ja epäonnistuneen kirjailijan, Jackin, joka on pikkuhiljaa tulossa hulluksi asu- essaan yksin perheensä kanssa syrjäisessä hotellissa. Hänen vaimonsa Wendy ja hei- dän poikansa Danny eivät voi muuta kuin seurata kauhulla vierestä.

Kaukana niistä pölyisistä ja hilseilevistä interiööreistä, joita monesti kauhuelokuvissa nähdään, on tämän hotellin sisätila visioitu tilavaksi ja moderniksi. Lavastus ei synnyttä jännitystä klaustrofobialla ja pimeillä nurkilla, vaan korkeilla katonrajoilla ja yksinäisillä, laaja-alaisilla pinnoilla. Henkilöhahmot jäävät jatkuvasti valtaviin pilareiden tai isojen ikkunoiden varjoon. Jopa hotellikäytävien matot alleviivaavat sitä, kuinka pieniä ja haa- voittuvaisia Danny ja hänen äitinsä ovatkaan.



Kuvio 18. Danny tutustuu hotelliin polkuau- tonsa kyydissä.



Kuvio 19. Hotellin ulkosivu puoliksi lumeen hautautuneena.

Elokvassa hotelli suoritti roolinsa ikään kuin psykologisena kidutusammiona, teljeten uhrinsa sen sisäiseen, pitkistä käytävistä ja kammottavista huoneista koostuvaan laby- rinttiin. Interiöörin muotoilu peilautuu rakennuksen ulkona olevaan valtavaan pensasai- tasokkelon, jossa elokuvan viimeiset juonenkäänteet purkautuvat.

Hohto on täydellinen esimerkki lavastuksen käytöstä narratiivisena välineenä. Katsojal- le välitetään vaikutelma rakennuksesta, joka ei ole vain kummitusten riivaama, vaan *elossa*, ja joka aktiivisesti tarkkailee asukkaidensa pienimpiäkin liikkeitä.

4 Yhteenveto

Opinnäytteeni kirjallisen osan yhtenä tavoitteena oli tutkia mise en scèneen määritelmää sekä ymmärtää, kuinka sen sisältämät elementit toimivat niin yhdessä kuin erikseen. Pyrkimykseni oli tutkia, mise en scènestä opitun tiedon nojalla, mitä narratiivisia mahdollisuuksia elokuvan lavastuksella voi olla. Samalla halusin myös vahvistaa käsitystäni ja osaamistani lavastuksesta yleisellä tasolla. Mise en scèneen elementtien vuorovaikutusta tutkimalla toivoin lisäksi saavani selville, kuinka mise en scèneen olemuksen ja sen ominaisuuksien ymmärtämistä voisi soveltaa käytännön kuvaustilanteissa.

Elokuvan lavastuksen narratiivinen painotus on suuresti ohjaajan hartioilla. Vaikka lavastaja tekeekin luovaa työtä ohjaajan näkemyksen mukaan, ei lavastuksen kerronnallinen funktio onnistuisi ilman muiden elokuvallisten elementtien tukea. Mikäli lavastusta halutaan hyödyntää kerronnallisena välineenä, tai peräti nostaa se suurempaan ja elokuvan juonta kuljettavaan rooliin, on ohjaajalla oltava selkeä visio jo elokuvan suunnitteluvaiheessa. Lavastuksen henkiinherättäminen on mahdollista vain, jos se ymmärretään ja ”nähdään” omana hahmonaan koko prosessin ajan – käsikirjoituksesta leikkaukseen ja äänisuunnittelusta värimäärittelyyn. Mise en scèneen merkityksen sisäistämisen avulla pystyy ohjaaja paremmin suunnittelemaan, kuinka lavastus saataisiin olennaisempaan vuorovaikutukseen muiden elementtien kanssa.

Mise en scèneen määritelmää ei voi, eikä tulisi, yksinkertaistaa. Se on monimuotoinen konsepti, joka koostuu sekä konkreettisesta että abstraktista tasosta. Määrittelemistä monimutkaistaa myös ne lukuisat näkökulmat, jotka ovat mise en scènestä syntyneet ja jotka usein rajaavat sen eri tavoin. Määrittelemisen riippuu siis paljon siitä, minkä idean tai aatteen perusteella sitä tarkastelee ja kuinka laajalti. Työni aikana nostin esiin pari erilaista näkökulmaa, joiden eroavaisuus näkyi etenkin siitä, miten ne kokivat ja kategorisoivat mise en scèneen käsittämät elementit. Toinen katsoi kuvauksen, leikkauksen ja jopa käsikirjoituksen olevan osa mise en scèneen olemusta, kun taas toinen koki sen yhdeksi taiteelliseksi elokuvan tasoksi muiden joukossa, ja jotka nimenomaan yhdessä synnyttävät elokuvan muodon.

Mise en scèneen määritelmän suuri näkökulmien kirjo hankaloitti jonkin verran sen ymmärtämistä. Aivan työni alussa uskoin tietäväni siitä kaiken tarpeellisen, mutta huomasin hyvin pian, ettei termi suinkaan ollut niin yksinkertainen kuin miltä se oli ensilukemalta vaikuttanut. Mitä enemmän tutustuin aiheesta kirjoitettuun materiaaliin, sitä vä-

hemmän tunnuin ymmärtävän. On myös vaikea osata olla kriittinen sellaista tietoa kohtaan, josta ei itse paljoakaan tiedä. Mise en scèneen ymmärtämistä hankaloitti lisäksi sen historiallinen aspekti, eli kuinka termi oli alkuaan syntynyt ja miksi. Koska oma elokuvateoreettinen pohja oli melko hatara ja perustui lähinnä koulutukseni alkuajoilla saatuihin oppeihin, oli minun paikoin vaikea suhteuttaa mise en scènestä löytynyttä teoreettista ja historiallista tietoa.

Onnistuin kuitenkin tavoitteessani saavuttaa syvempi käsitys mise en scèneen merkityksestä ja sen sisältämien elementtien hyödyistä, niin analyysissa kuin elokuvan suunnittelu- ja tuotantoprosessissa. Mise en scèneen vaikutuksen ymmärtämisen nojalla onnistuin myös suorittamaan syvällisempää tutkimusta lavastuksen narratiivisista mahdollisuuksista, ja kuinka se voidaan tarvittaessa nostaa aktiiviseksi hahmoksi näyttelijöiden rinnalle.

Päätän kirjallisen työni siteeraamalla vielä kerran André Bazinin (Bazin 1958–65: 102) esseetä, jossa hän lausuu: ”Se oli Jean-Paul Sartre, muistaakseni, joka sanoi, teatterissa draama etenee ihmisestä, elokuvassa se etenee lavastuksesta ihmiseen.”

Lähteet

Bazin, André 1967. What is Cinema? Kääntänyt Hugh Gray. Berkley: University of California Press. Alk. Qu'est-ce que le cinéma, 1958–65.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2009. Film History: An Introduction, Third Edition. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2013. Film Art: An Introduction, Tenth Edition. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Bourdin, Philippe & Loubinoux, Gérard 2004. La scène bâtarde: entre Lumières et romantisme. Clermont-Ferrand: Service universités culture.

Christopher, Anka 2012. ChrisAS Media Blog. Verkkodokumentti. <<http://di-londra.blogspot.fi/2012/10/how-has-director-used-sound-and-camera.html>> (luettu 11.11.2013).

Corrigan, Timothy & White, Patricia 2012. The Film Experience, Third Edition. Boston: Bedford / St. Martin's.

Giannetti, Louis 2008. Understanding Movies, Eleventh Edition. New Jersey: Prentice Hall.

Gibbs, John 2002. Mise-en-scène: Film Style and Interpretation. Chippenham: Antony Rowe Ltd.

Lambie, Ryan 2011. Iconic set design: The Shining's Overlook Hotel. Verkkodokumentti. <<http://www.denofgeek.com/movies/18283/iconic-set-design-the-shinings-overlook-hotel>> (luettu 13.11.2013)

Lewis, Jon 2012. Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis, First Edition. Boston: Cengage Learning.

North, Dan 2008. Back to Bazin Part III: De la Politique des Auteurs. Verkkodokumentti. <<http://drnorth.wordpress.com/2008/11/21/back-to-bazin-part-iii-de-la-politique-des-auteurs>> (luettu 10.11.2013)

O'Brien, Harvey 2004. The Real Ireland: The Evolution of Ireland in Documentary Film. Manchester: Manchester University Press.

Pramaggiore, Maria & Wallis, Tom 2011. Film: A Critical Introduction, Third Edition. London: Laurence King Publishing Ltd.

Speidel, Suzanne 2007. An Introduction to Film Studies, Fourth Edition. Chapter 3: Film Form and Narrative. New York: Routledge.