

Illuusio enkelistä

Eeppisen teatterin elementtejä tekstissä, lavalla ja elokuvassa teoksessa *Angels in America*

Maura Minerva
Pro gradu -tutkielma
Teatteritiede
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
toukokuu 2019



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimus	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Teatteritiede			
Tekijä – Författare – Author Maura Minerva			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Illuusio enkelistä – Eeppisen teatterin elementtejä tekstissä, lavalla ja elokuvassa teoksessa <i>Angels in America</i>			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year 05/2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 53
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielma perehtyy siihen, miten <i>Angels in America</i> -näytelmän eeppisestä teatterista ammentava luonne voidaan toteuttaa erilaisissa mediuumeissa. Tutkimuksen kohteena ovat Tony Kushnerin kirjoittama näytelmäteksti, Mike Nicholsin ohjaama minisarja sekä Johanna Freundlichin ohjaama näyttämöllepano.</p> <p>Tutkimus perehtyy siihen, miten elokuva ja teatteri voivat kohdata ja risteytyä tavalla, joka kunnioittaa kummankin taidemuodon ominaispiirteitä etenkin tapauksessa, jossa alkuperäismateriaali on hyvin voimakkaasti sidottu tiettyyn teatteriperinteeseen. Tutkimus pohjautuu teatteri- ja elokuvailmaisun sekä adaptaation teoriaan. Tutkimus erittelee eeppisen teatterin taustoja sekä sille ominaisia tapoja tehdä teatteria ja perehtyy siihen, miten Tony Kushnerin alkuperäinen <i>Angels in America</i> -näytelmä sijoittuu eeppisen teatterin kentällä ja ohjeistaa toteuttamaan eeppisiä elementtejään. Lisäksi tutkimus esittelee elokuvakerronnan neljästä moodista valtavirta- ja taide-elokuvan, ja sijoittaa <i>Angels in America</i> -minisarjan niiden kautta elokuvakerronnan kentälle.</p> <p>Eeppisen teatterin teoria tutkimuksessa perustuu Bertolt Brechtin omiin kirjoituksiin. Tämän lisäksi tutkimus hyödyntää useita Kushneria käsitteleviä teoksia. Elokuvateoriaosuus pohjautuu David Bordwellin menetelmälle luokitella elokuvakerronta neljään eri moodiin, jota Henry Bacon on kehittänyt edelleen. Keskeisessä roolissa on myös adaptaatioteoria, jonka kautta tutkimuksessa lähestytään teoksen sovittamista uuteen mediumiin. Tärkeimpinä lähteinä toimivat kuitenkin näytelmäteksti, esitystallenne sekä minisarja. Keskiössä on analyysi, joka teoriaan nojaten vertailee alkuperäistä näytelmätekstiä sekä sen pohjalta tehtyjä versioita.</p> <p>Tutkimus osoittaa, kuinka jopa valtavirtaelokuvakerrontaan on mahdollista tuoda sellaisiakin teatterillisia elementtejä, jotka teoriassa tuntuvat toimivan elokuvakerronnan periaatteiden vastaisesti. Lisäksi tutkimus osoittaa, että eeppisen teatterin tavoitteita on mahdollista saavuttaa myös puhtaasti elokuvakerronnallisilla keinoilla, eivätkä suorat viittaukset teatteriin tai teatterillisiin elementteihin ole välttämättömiä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords <i>Angels in America</i> , Tony Kushner, eeppinen teatteri, elokuva, teatteritiede, adaptaatio, vieraannuttamisefekti, illuusio			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällysluettelo

I Johdanto	1
II Adaptaatio	6
III Eeppinen teatteri ja näyttämön konventiot	11
IV Elokuvakerronnan moodit	16
V Vieraannuttaminen ja konteksti	22
VI <i>The Anti-Migratory Epistle</i>	28
VII <i>Split scenes</i> ja rytmin merkitys	34
VIII Hahmojen tematiikka	40
XI Johtopäätökset	45
Lähteet	52

I Johdanto

HBO:n tuottama minisarja *Angels in America* tuo Tony Kushnerin kaksiosaisen näytelmäspektaakkelin *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* televisioon, elokuvailmaisun kentälle. Voimakkaasti eppiseen teatteriperinteeseen sekä Kushnerin omanlaiseen teatteriestetiikkaan nojaava teksti on adaptoitu, eli sovitettu ja uudelleenkirjoitettu kaksiosaiseksi minisarjaksi¹ tavalla, joka samaan aikaan antaa sekä joidenkin teatterillisten elementtien näkyä että muokkaa ilmaisua enemmän valtavirtaelokuvailmaisun suuntaan. Teatterin ja elokuvan kohtaaminen tässä minisarjassa tuntuu saumattomalta tavalla, joka jopa hieman hämmentää; ovathan näiden kahden taidemuodon ilmaisukeinot etenkin tällaisen tekstin yhteydessä varsin erilaiset.

Miten nämä teatterin ja elokuvan ilmaisumuodot sitten suhteutuvat toisiinsa, kun sovitetaan näytelmäteksti, tässä tapauksessa *Angels in America* elokuvaksi? Miten tämän vahvasti brechtiläiseen eppiseen teatteriperinteeseen nojautuvan näytelmän voi adaptoida sellaiseksi minisarjaksi, joka nojaa pitkälti valtavirtaelokuvan kerrontatapaan? Miten tämän voi tehdä vieläpä tavalla, joka kunnioittaa kummankin mediumin ominaispiirteitä; eppisen teatterin vieraannuttavuutta ja illuusion välttelyä, sekä valtavirtaelokuvailmaisun saumatonta jatkuvuutta ja kompositionaalisuutta? Vastaan näihin kysymyksiin erittelemällä niitä keinoja, joilla *Angels in American* maailma on luotu niin tekstissä, näyttämöllä kuin elokuvassakin.

Tässä tutkimuksessa analyysini kohteena ovat Tony Kushnerin alkuperäinen *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* -näytelmäteksti, Helsingissä vuonna 2010 ensi-iltansa saanut Johanna Freundlichin ohjaama näyttämöversio, sekä vuonna 2003 ensikerran televisiossa esitetty Mike Nicholsin ohjaama ja Kushnerin itsensä dramatisoima minisarja. Tutkimukseni perustuu eppisen teatterin teoriaan, elokuvakerronnan teorian perusteisiin, sekä adaptaatioteoriaan.

Amerikkalainen kulttuuri kontekstina

Kuten jo näytelmän nimi kertoo, *Angels in America* on hyvin vahvasti amerikkalainen teos. Näytelmän keskeiset kysymykset ovat voimakkaasti kiinni juuri amerikkalaisessa

¹ Sarja on alun perin esitetty kahdessa kolmetuntisessa osassa, joissa molemmissa on ollut kolme ”lukua” (”chapter”). Sittenmin sarjaa on esitetty myös kuusiosaisena, jolloin yksi luku on yksi jakso.

kulttuurissa, ja vastaavanlaista eri ilmiöiden risteymäkohtaa olisi vaikea sijoittaa muuallekaan; useiden eri uskontojen ja etnisten taustojen yhdistyminen juuri tässä poliittisessa ja ajallisessa kontekstissa on lähtökohtaisesti hyvin amerikkalaista. *Angels in Americassa* esille nostetaan esimerkiksi juutalaisten massamaahanmuutto toisen maailmansodan seurauksena, mormonien uskonto ja elintavat, afroamerikkalaisten asema, sekä keskeisesti juuri presidentti Reaganin harjoittama politiikka 1980-luvulla, ja sen vaikutus juuri amerikkalaisen HLBT-yhteisön elämään AIDS-kriisin keskellä. Lisäksi yksi esityksen hahmoista, Roy Cohn, perustuu oikeaan henkilöön, samannimiseen lakimieheen, joka tunnetaan muun muassa siitä, että hän toimi presidentti McCarthyn neuvonantajana tämän kampanjoissa kommunismia vastaan sekä siitä, että hänellä oli suuri vaikutusvalta Ethel ja Julius Rosenbergin oikeudenkäyntiin, jossa heidät tuomittiin kuolemaan vakoilusta.²

James Fisherin mukaan *Angels in America* peräänkuuluttaa yhdysvaltalaisen yhteiskunnan uudelleenarviointia etenkin poliittisen toiminnan, taloudellisen oikeuden, uskonnon ja moraalien sekä seksin ja sukupuolen alueilla. Näytelmän keskiössä ovat muutokset Yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa toisen maailmansodan jälkeen rakennetussa maailmassa, sekä miten sodan jälkeen ja sen seurauksena kehittyneet arvot, tavat ja uskonnolliset järjestelmät ovat muokanneet Yhdysvaltoja seuraavinakin vuosikymmeninä.³ Jokaisella keskeisellä hahmolla on oma henkilökohtainen tragediansa selvitettävänä, joka liittyy vaikkapa heidän uskontoonsa, seksuaalisuuteensa tai ihonväriinsä sekä siihen, millaiseen asemaan nämä asiat asettavat heidät siinä poliittisessa tilanteessa ja siinä yhteiskunnassa, jossa he elävät.

Näiden voimakkaasti amerikkalaisten ilmiöiden vuoksi mielenkiintoiseksi tulokulmaksi kohti tutkimuskysymyksiäni ja niiden pohtimista nousee myös se, miten *Angels in America* toimii kulttuurisesta kontekstistaan erotettuna. Mitä tekstille ja kaikille sen konnotaatioille, tai jopa sen eepiselle luonteelle tapahtuu, kun se siirretään amerikkalaisesta ympäristöstä ja amerikkalaisen yleisön edestä, ja esitetään kuitenkin sellaisenaan täysin toista kulttuuria edustavalle yleisölle, täysin toisenlaisessa ympäristössä? Onko näyttämö itsessään paikkana riittävä takaamaan vaikkapa eepisten elementtien luonteen säilyvyyden? Toisin sanoen, kun tutkimuksessani kysyn, miten eepisen teatterin elementit voi siirtää

² Fujita 2006, 113–116.

³ Fisher 2008, 38–39.

valtavirtaelokuvakerronnan muotoon, on olennaista matkan varrella pohtia myös sitä, mitä muuta näiden elementtien toteutuminen vaatii, kuin näyttämön ja teatterin kontekstin.

Angels in America

Angels in America koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa *Millenium Approaches* esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1990, ja toinen osa, *Perestroika*, esitettiin ensimmäisen kerran lukudraamana vuonna 1991. *Perestroika* jatkaa siitä, mihin *Millenium Approaches* jää, eli sisällöllisesti nämä kaksi osaa ovat suoraa jatkumoa. Osia on esitetty sekä yhdessä että niin, että *Millenium Approaches* esitetään ensin ja *Perestroika* esimerkiksi seuraavana päivänä. Osien yhteenlaskettu kesto näyttämöllä on noin seitsemän tuntia.

Angels in American keskiössä on useita hahmoja, mutta varsinaiseksi päähenkilöksi usein tulkitaan Prior Walter, AIDSia sairastava nuori mies, jolle ilmestyy Enkeli. Enkeli haluaa tehdä Priorista profeetan, jonka tehtävänä olisi puhua eteenpäin liikkumista ja progressiota vastaan, sillä ihmiskunnan muuttuvuus ja kehitys järkyttää paratiisia. Priorin poikaystävä Louis jättää hänet juuri silloin kun hän tarvitsisi tukea, ja Priorin tueksi jää vain hänen paras ystävänsä, sairaanhoitaja Belize. Lisäksi näytelmässä esiintyy nuori mormonilakimies Joe, joka on yrittänyt salata homoseksuaalisuuttaan koko elämänsä, mutta kerrottuaan totuuden äidilleen ja vaimolleen, hän heittäytyy suhteeseen Louisin kanssa. Joen vaimo Harper on lääkeriippuvainen ja kamppailee oman mielensä mörköjen kanssa. Joen äiti Hannah saapuu Utahista auttamaan Joeta ja Harperia, mutta tutustuukin Prioriin. Jo aiemmin mainittu lakimies Roy Cohn, jolle Joe työskentelee, kamppailee sekä AIDSin että lakimiesten liiton kanssa, joka haluaa viedä häneltä oikeuden harjoittaa ammattiaan. Lisäksi näytelmässä esiintyy lukuisia sivuhenkilöitä, joista monella on kuitenkin merkittävä temaattinen yhteys päähenkilöihin tai näytelmän tapahtumiin.

Kushnerin alkuperäisessä tekstissä on paljon tarkkoja ohjeita liittyen näyttelijäntyöhön ja siihen, miten ja millä tavoin näyttelijät ovat lavalla läsnä ja osallistuvat esityksen kulkuun. Erityisen kiintoisaa on se, kuinka lähes jokaisella näyttelijällä on oman pääroolinsa lisäksi useampia pienempiä rooleja esitettävänäään, ja kuinka monissa näistä roolituksesta näyttelijä esittää vastakkaista sukupuolta edustavaa hahmoa. Teatterissa tällaisella näyttelemisen tavalla on pitkät perinteet, mutta elokuvassa tällainen sukupuolten ristiinesittäminen on suorastaan tavatonta - joskin transihmisten esittäminen elokuvissa on oma aiheensa, johon paneutuminen tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole relevanttia. Sukupuolten esittämisellä ristiin viittaan

tässä tutkimuksessa siis sellaisiin roolitöihin, joissa oletettavasti cissukupuolinen näyttelijä esittää vastakkaista sukupuolta edustavaa cishenkilöä. *Angels in America* -minisarjassa iso osa näistä sukupuolilla leikittelevistä tuplarooleista on pidetty ennallaan. Analysoimalla sekä tekstiä, esitystallennetta että minisarjaa, pohdin tällaisten valintojen merkitystä osana kokonaisuutta, eli yhtenä teoksen eepin luonteen toteutumisen mahdollistavana tekijänä.

Yhtä lailla keskeisessä asemassa on neljännen seinän rikkominen ja illuusion rakentumisen välttäminen. Esimerkiksi monologit, jotka puhuttelevat suoraan yleisöä ovat teatterissa tavallisempia, kuin valtavirtaelokuvassa. Lisäksi *Angels in American* näyttävän elementti, itse Enkeli, on kaikessa mahtipontisuudessaan osoittautunut melkein mahdottomaksi toteuttaa näyttämöllä sellaisena, kuin alkuperäinen teksti hahmon visioi. Elokuvakerronta mahdollistaa melkein mitä tahansa, mutta perinteinen elokuvakerronta samalla torjuu sellaisen illuusion rikkomisen, jota alkuperäinen teksti Enkelin toteutuksessa peräänkuuluttaa. Siksi juuri esimerkiksi kohtaus, jossa Enkeli ensimmäisen kerran saapuu, on oivallinen kohtaus, jonka kautta lähestyä adaptaation tekemisen haasteita ja mahdollisuuksia.

Keskeisiksi käsitteiksi tutkimuksessani nousevatkin eepin teatterin peruselementit, kuten vieraannuttamisefekti ja illuusio, sekä elokuvateoreettiset käsitteet elokuvan moodeista ja motivaatioista, joiden avulla voi eritellä elokuvakerronnan rakennuspalikoita sekä sitä, miten esimerkiksi valtavirtaelokuva eroaa taide-elokuvasta. Lisäksi keskeistä on perehtyä adaptaation tekemisen peruskysymyksiin ja siihen, mitä juuri teatterin ja elokuvan välisessä adaptaatiossa tulee ottaa huomioon.

Adaptaation aiempi tutkimus

Valtaosa aiemmasta adaptaatiotutkimuksesta tulee kirjallisuudentutkimuksen kentältä, jolloin keskiössä on proosatekstin adaptoiminen johonkin toiseen muotoon. Teatterin ja draaman adaptoimista elokuvaksi on myös tutkittu, joskin useimmiten ikään kuin sivuhuomautuksena kirjallisuuden yhteydessä, tai yksityiskohtaisempina analyyseina yleensä Shakespearen näytelmien adaptaatioista. Sen sijaan *Angels in American* elokuva-adaptaatiota ei ole juurikaan tutkittu, vaan viittaukset siihen ovat olleet sivuhuomiota muun tutkimuksen yhteydessä. *Angels in American* kohdalla tutkimus ja keskustelu keskittyvät useimmiten muihin seikkoihin, vaikka näytelmä on elokuva-adaptaatiokeskustelun kannalta äärimmäisen relevantti ja monipuolinen. Se on tekstinä samaan aikaan sekä suoranainen elokuva- ja televisiounelma että painajainen.

Teatterin ja elokuvan ilmaisumuodot ovat monin tavoin melko kaukana toisistaan. Elokuvan synty vaikutti olennaisesti myös siihen, miten teatteri jatkoi kehitystään. Esimerkiksi juuri Brechtin eepin teatterin kehityksen on voitu katsoa johtuvan ainakin osittain siitä, että teatterin ei ollut enää mitenkään mahdollista kilpailla realismissa elokuvan kanssa, eikä tämä ollut juuri mielekästäkään, joten teatteri-ilmaisua oli tietoisesti vietävä täysin toiseen suuntaan. Yhtä lailla teatterilla on ollut vaikutuksensa elokuvaan, ja elokuvaa on pyritty tietoisesti eriyttämään teatterista.

Toisaalta teatterilla ja elokuvalla on myös pitkät yhteiset perinteet. Esimerkiksi näytelmätekstien tekeminen elokuviksi on ollut jo äänielokuvan alusta asti suosittu ja myös tuottoisa tapa tehdä elokuvia. Samaan aikaan tämä teatterin ja elokuvan välinen suhde elää ja muuttuu jatkuvasti kummankin taidemuodon löytäessä uusia keinoja ja tapoja tehdä. Elokuva mahdollistaa sellaisia asioita, joita näyttämöllä ei voi toteuttaa, mutta samalla todella suuri osa niistä olennaisista elementeistä, jotka näytelmätekstissä kannattelevat jotakin kokonaisuuden kannalta tärkeää, ovat useimmiten hyvin voimakkaasti sidoksissa juuri teatterilliseen ilmaisuun.

II Adaptaatio

Adaptaatiolla tarkoitetaan kirjallisuuden ja elokuvan kentällä sitä, että jokin teos sovitetaan tai kirjoitetaan uudelleen toiseen muotoon.⁴ Kun näyttämöllä esitettäväksi tarkoitettu näytelmäteksti sovitetaan televisioon elokuvakerronnan keinoin, on kyse siis adaptaatiosta. Kaunokirjallisuuden tai vaikkapa sarjakuvien sovittaminen elokuviksi on yleistä; varsin merkittävä osa esimerkiksi kaikkien tuntemista suurista franchise-elokuvista perustuu suosittuihin kirjoihin, kirjasarjoihin tai sarjakuviin, ja monia klassikkoteoksia sovitetaan elokuviksi yhä uudelleen ja uudelleen. Proosateksti tai vaikkapa sarjakuvien kuvapaneelit ovatkin hedelmällisiä pohjia lähteä rakentamaan elokuvallista kerrontaa.

Teoksessaan *Adaptation and appropriation*, Julie Sanders avaa adaptaation eri ulottuvuuksia, ja määrittelee adaptaation oman teoksensa kontekstissa uudelleentulkinnoina olemassa olevista teksteistä, ja niiden sijoittamiseksi uuteen generiseen kontekstiin, tai originaalien alkuperäistekstien uudelleensijoittamiseksi kulttuurisessa tai ajallisessa kontekstissa, mikä saattaa pitää sisällään genren muunnoksen.⁵ *Angels in American* minisarjaversio vastaa juuri tällaista määritelmää; se on näytelmätekstin uudelleentulkinta uudessa genressä ja mediumissa, eli tekstiin pohjautuva elokuvakerronnan keinoin rakennettu ja televisiossa kahdessa elokuvamittaisessa osassa esitetty minisarja.⁶

Sandersin mukaan adaptaatioon liittyy usein lähdetekstin kommentointi tavalla tai toisella, mutta sen lähtökohdat voivat olla myös yksinkertaisemmat, esimerkiksi tavoite tehdä alkuperäistekstistä relevantti tai helpommin ymmärrettävä uudelle yleisölle, jolloin adaptaatiossa saattaa vaikuttaa tarve mukailla tai päivittää alkuperäistä teosta tarpeen mukaan tai taiteellisen motivaation siivittämänä.⁷

Sanders käyttääkin oman tutkimuksensa pohjana Geoffrey Wagnerin kehittelemiä adaptaation kolmea kategoriaa, jotka ovat transpositio, kommentaari ja analogia. Transposition kategoria pitää sisällään esimerkiksi kaikki kirjoista tehdyt elokuva-adaptaatiot, sillä sitä määrittää yhden genren tekstin välittäminen uudelle yleisölle uuden genren esteettisten konventioiden kautta.

⁴ Merriam-Webster Dictionary, merriam-webster.com, adaptation, 1.

⁵ Sanders 2006, 19.

⁶ Koska minisarja on elokuvana kuvattu ja elokuvataiteen keinoin toteutettu teos, joka on esitetty kahdessa kolme tuntia pitkässä osassa, ja koska analyysini pohjana on elokuva-analyysi ja siihen liittyvä teoria, viittaan tutkimuksessani tähän HBO:n toteuttamaan sovitukseen sekä minisarjana että elokuva-adaptaationa. Teos on näitä molempia.

⁷ Sanders 2006, 18–19.

Lisäksi transpositiota voi viedä pidemmälle siirtämällä tarinan uuteen paikkaan, kulttuuriin ja/tai aikaan. Kommentaarin genreen kuuluvat sellaiset adaptaatiot, jotka jollain tavalla kommentoivat alkuperäistä teosta, esimerkiksi sen politiikkaa tai ekspositiota. Wagnerin mukaan tätä voisi nimittää myös uudelleenpainottamiseksi (*re-emphasis*) tai uudelleenrakentamiseksi (*re-structure*).⁸ Käytännössä adaptaatio on siis esimerkiksi poliittisesti tai kulttuurisesti latautunut. Tällaisessa adaptaatiossa voidaan esimerkiksi tuoda keskeisesti esiin hahmo, joka on alkuperäisessä teoksessa esillä vain sivumainintana, tai tuodaan eksplisiittisesti esille alkuperäistekstin historiallinen, poliittinen tai kulttuurinen konteksti – tästä esimerkkinä vaikkapa postkolonialistinen kritiikki. Adaptaation kommentaari ei kuitenkaan toimi, mikäli suhde alkuperäistekstiin ei ole yleisölle selvä. Analogisia adaptaatioita ovat sen sijaan sellaiset itsenäiset teokset, jotka intertekstuaalisella tasolla viittaavat johonkin toiseen tekstiin, mutta jotka toimivat vaikka yleisö ei tuntisikaan tuota alkuperäistä tekstiä. Alkuperäisen tekstin tuntemus voi siis syventää ymmärrystä analogisesta adaptaatiosta, mutta se ei ole välttämätöntä.⁹

Teoksessaan *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon puhuu myös muun muassa transpositiosta, mutta hän mieltää adaptaation olevan aina lähtökohtaisesti transpositionaalista, sillä vaikka medium ei vaihtuisi, vaan esimerkiksi kirja adaptoitaisiin uudelleen toisenlaiseksi kirjaksi, vaihtuu kuitenkin esimerkiksi genre, ja tätä kautta adaptaatio siirtyy uuden genren konventioiden piiriin ja määrittyy niiden kautta. Hutcheonin mukaan adaptaatio on transpositionaalista, se on taiteellinen ja tulkitseva keino lainata tai ”pelastaa” (*salvage*) alkuperäinen teksti, sekä intertekstuaalisuuden muoto. Adaptaatio on kaikkea tätä riippuen siitä, mistä näkökulmasta adaptaation prosessia tarkastelemme; näemmekö adaptaation tuotteena, luovana prosessina vai vastaanottamisen prosessina.¹⁰

Hutcheon vertaa valmista adaptaatiota toiselle kielelle käännettyyn teokseen. Hänen mukaansa adaptaatiot ovat kuin käännöksiä, joissa tarina siirtyy merkkijärjestelmästä toiseen, joskin adaptaatiossa on otettava huomioon myös mahdollisen muuttuvan mediumin omat konventiot. Toisaalta adaptaation prosessiin vaikuttavat myös adaptaation tekijän omat tuntemukset, tulkinnat, mielenkiinnonkohteet ja taidot. Adaptaation tekijät, osallistuessaan adaptaation

⁸ Wagner 1975, 223.

⁹ Sanders 2006, 20–23.

¹⁰ Hutcheon 2006, 7–8.

tekemisen luovaan prosessiin, ovat ensisijaisesti tulkkeja, toiseksi luovia tekijöitä ja uuden sisällön tuottajia.¹¹

Hutcheonin mukaan adaptaation ytimessä on aina tarina. Adaptaatioissa tarinan teemoille, tapahtumille, sen maailmalle, hahmoille, motivaatioille, näkökulmille, seurauksille, konteksteille, symboleille ja kuvastolle etsitään vastaavuuksia eri mediumien erilaisissa merkitysjärjestelmissä.

Hutcheon puhuu tarinaan sitouttamisen moodeista (*modes of engagement*) ja siitä, kuinka eri mediumit sitouttavat meidät tarinaan eri tavoin. Sitouttamisen moodit ovat: kertominen, näyttäminen ja osallistaminen. Kertominen tarkoittaa käytännössä tekstipohjaista tarinankerrontaa, jossa tarinan vastaanottajan sitoutuminen siihen alkaa mielikuvituksessa. Sitoutumista ohjaavat tietyt valitut sanat, mutta se on vapaa visuaalisista ja äänellisistä rajoituksista. Tarinan näyttämisessä on kyse suorasta havainnoinnista ja osoittaa, että kieli ei ole ainoa tapa välittää merkityksiä tai tarinoita. Osallistava moodi sen sijaan tekee tarinan vastaanottajasta aktiivisen toimijan osaksi tarinaa. Tällaista kerrontaa edustavat muun muassa videopelit.¹²

Adaptaation tutkimisen kannalta nämä moodit ovat relevantteja siksi, että moodi useimmiten vaihtuu adaptaatioprosessin yhteydessä. Esimerkiksi kirjoista tehdyissä elokuva-adaptaatioissa siirrytään kertomisesta näyttämiseen. Siirryttäessä kertomisesta näyttämiseen, esittävän adaptaation tekemisen prosessiin kuuluu olennaisesti dramatisointi. Kuvailu, kerronta ja edustetut ajatukset on muovattava ja ikään kuin uudelleenkoodattava (*transcode*) puheeksi, teoiksi, ääniksi ja visuaaliseksi kuviksi. Dramatisoinnin yhteydessä tapahtuu väistämättä uudelleenfokusoimista, teemojen, hahmojen ja juonen osalta.¹³

Angels in America käsiteltäessä on aiheellista pohtia, puhutaanko elokuva-adaptaation kohdalla siirtymästä kerronnasta näyttämiseen vai näyttämisestä näyttämiseen. Hutcheon pohtii teoksessaan kysymystä siitä, onko jokainen esitettävä näyttämöllepano adaptaatio alkuperäisestä näytelmätekstistä. Hutcheonin mukaan teoreettisesti kyllä on, koska tarkkoja ohjeita näyttämöllepanosta harvoin on, jolloin näyttämöllepanon tekeminen on tulkintaa ja luovaa työtä. Käytännössä raja kuitenkin vedetään kuitenkin niin, että vain tietynlaiset näyttämöllepanot nähdään adaptaatioina, ja se vaatii suuria muutoksia alkuperäiseen tekstiin.¹⁴

¹¹ Hutcheon 2006, 16-18.

¹² Emt., 22-25.

¹³ Emt., 40.

¹⁴ Emt., 39.

Adaptaatioiden tekemisen merkityksestä ja vaikutuksista on useita erilaisia näkemyksiä. Sanders nostaa teoksessaan esiin esimerkiksi John Ellisin näkemyksen siitä, että adaptaatio mediumista toiseen on keino pitkittää alkuperäisestä teoksesta saatua nautintoa, ja toisintaa muistojen tuottamista, ja että adaptaatioiden kuluttaminen alkuperäistekstien sijaan mahdollisesti korvaa katsojan mielessä alkuperäisen tekstin luomat alkuperäiset muistot. Sanders itse sen sijaan katsoo, että nimenomaan alkuperäistekstin kestävyys, sekä sen selviytyminen ajan saatossa mahdollistavat vastakkaisten luentojen jatkuvan prosessin, joka on sekä adaptaatiokulttuurin että katsojan intertekstuaalisia suhteita jäljittävän kokemuksen kannalta kriittisen tärkeää.¹⁵

Sandersin mukaan adaptaation tekeminen on mahdollisesti jopa väistämättä poliittinen teko.¹⁶ Yhden tekstin uudelleenvisualisointi on luonteeltaan usein editoivaa, joko pois leikkaavaa tai uutta lisäävää. Tämän lisäksi alkuperäisen tekstin ja adaptaation välinen suhde määrittää adaptaation poliittisuuden luonnetta.

Näyttämöltä valkokankaalle

Näytelmien adaptoimisessa elokuviksi on omat erityiset haasteensa. Näiden kahden muodon intensiteetti on täysin erilainen. Elokuva tarjoaa esimerkiksi ajan, paikan ja tilan tai vaikkapa näkökulman kuvaamiseksi sellaisia mahdollisuuksia, joita teatteri ei kykene tarjoamaan. Kun sovitetaan nimenomaan näyttämölle tarkoitettua tekstiä elokuvan muotoon, on kuitenkin vaarana, että jotakin olennaista tekstin sisällöstä tai merkityksestä katoaa, kun sitä aletaan kertoamaan elokuvakerronnan keinoin. Voidaan puhua niin sanotusta näytelmän tuulettamisesta (*ventilating*), jossa näytelmätekstiin ikään kuin päästetään ilmaa, jota elokuvakerronta vaatii.¹⁷ Elokuvakerronnalle ominaisia ovat esimerkiksi niin sanotut esittelyotokset (*establishing shot*), joissa kohtausten välillä kuvataan esimerkiksi kadunpätkää, jolla tapahtumien kannalta keskeinen talo sijaitsee, tai vaikkapa nähdään auton saapuvan pihaan, ennen kuin henkilö seuraavassa kuvassa astuu sisään talon ovesta. Tällaiset otokset vaikuttavat olennaisesti elokuvan rytmiin, ja mikäli alkuperäinen näytelmäteksti sijoittuu esimerkiksi

¹⁵ Hutcheon 2006, 24–25.

¹⁶ Emt., 97.

¹⁷ Sinyard 1986, 158.

kokonaisuudessaan yhteen tilaan, mutta elokuvaversiossa sen dramaturgiaa rikotaan otoksilla tilan ulkopuolelta, saattavat itse tekstin dramaturgia tai sen draamalliset tavoitteet kärsiä.¹⁸

Toisaalta näytelmätekstejä adaptoitaessa nimenomaan elokuvamuotoon, on otettava huomioon molempien mediemeiden ominaispiirteet myös katsojan näkökulmasta. Teatteri vaatii useimmiten toisenlaista keskittymistä, ja näytelmä on tapahtumana myös sosiaalinen. Esitystapahtumaan heijastuu koko teatterin ja teatterissa käymisen historia, ja teatteri on joissakin tapauksissa edelleen tapahtuma, jota varten pukeudutaan paremmin ja jonne mennään rakentamaan myös omaa julkikuvaansa. Elokuva on sen synnystä asti ollut nimenomaan teatteria vapaamuotoisempi tapahtuma, joka on suunnattu kaikille sosiaaliseen statukseen tai varallisuuteen katsomatta. Elokuvan on aina ollutkin tarkoitus olla sellaista, jota kuka tahansa voi milloin tahansa mennä katsomaan.¹⁹

Angels in American minisarjaversio on (transpositionaalinen) adaptaatio, jossa dramaturgista rakennetta on editoitu ja alkuperäiselle genrelle ja mediumille eli teatterille ominaiset piirteet on muokattu niin, että ne voidaan kertoa ja välittää toisen genren, eli elokuvan konventioiden kautta. Minisarja ei siirrä tapahtumia toiseen aikaan tai toiseen paikkaan, eikä ota kantaa alkuperäistekstiin, vaan kertoo saman tarinan samalla tavalla, mutta erilaisia keinoja käyttämällä. Kyseisen adaptaation voisi nähdä kuitenkin välittävän tämän tarinan täysin uudelle yleisölle. *Angels in America* on teatteriesityksenä yhteensä noin seitsemän tuntia pitkä, sitä esitetään harvoin, se on osoittautunut jokseenkin hankalaksi toteuttaa kirjailijan toivomalla tavalla, ja jo itse aihealue on kompleksinen ja jopa vaikea. Vaikka *Angels in America* on palkittu, tunnettu ja suosittu näytelmä, on aivan perusteltua väittää, että minisarjaversiona se voi tavoittaa huomattavasti laajemman yleisön, kuin näyttämöesityksenä, ja että televisiossa esitettynä sarjana se on todennäköisesti myös huomattavasti laajemmalle yleisölle helpommin lähestyttävä, kuin lavanäytelmänä. Esimerkiksi minisarjan hyödyntämät elokuvakerronnan konventiot ovat todennäköisesti huomattavasti laajemmalle yleisölle tuttuja, kuin eepisen teatterin perinteet.

¹⁸ Sinyard 1986, 158.

¹⁹ Emt., 157.

III Eepinen teatteri ja näyttämön konventiot

Bertolt Brechtin kehittelemän eepisen teatterin perustana ovat poliittisuus ja yhteiskunnallisuus, sekä erilaiset näyttämöllä näkyvät käytännön eepiset elementit. Yhteiskunnallisten ja poliittisten aiheiden tarkoituksena oli opettaa ja tutkia. Brechtin mukaan tarkoitus oli löytää keinoja, joilla (moraalisesti väärät) vaikeasti kestettävät olosuhteet voitaisiin poistaa.²⁰ Tavoitteena oli saada katsoja ajattelemaan ja näkemään tilanteet ja olosuhteet uudesta näkökulmasta. Brechtin mukaan ymmärtäminen vaatii etäisyyttä, vieraannuttamista, jotta katsojan olisi mahdollista suhtautua näkemäänsä kriittisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että eläytymistä ja antautumista tulee välttää.²¹

Eepisen kohtauksen perusmalli on niin kutsuttu katukohtaus. Katukohtauksen pohjana on tilanne, jossa liikenneonnettomuuden nähnyt henkilö kertoo ja esittää tapahtumat ihmisille, jotka eivät nähneet itse onnettomuutta. Brechtin mukaan katukohtauksesta jää pois illuusion luominen, joka on draamalliselle teatterille tavanomaista. Illuusion jäädessä pois teatteri ei enää peittele olevansa teatteria, ja sen yhteiskunnallisesti käytännöllinen merkitys saa uutta tilaa. Tarkoituksena ei siis ole tuottaa katsojalle emootiota tai miellyttävää elämystä, vaan kohtauksella on käytännöllinen tarkoitus.²²

Illuusion kannalta olennainen ilmiö on myös eepisessä teatterissa hyödynnettävä vieraannuttamiseksi. Vieraannuttamiseksi on Brechtin mukaan tekniikka, jonka avulla ihmistenvälisiä tapahtumia voidaan kuvata niin, että ne vaativat selitystä. Ne eivät siis näyttyädy luonnollisina tai itsestään selvinä, vaan herättävät huomiota ja antavat katsojalle mahdollisuuden suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta kriittisesti. Brecht pohjaa eepisen teatterin vieraannuttamiseksi kiinalaiseen näyttelemisen taiteeseen ja kuvailee, kuinka näyttelijä esimerkiksi ilmaisee tietävänsä, että häntä katsellaan. Näin niin sanottu neljäs seinä, ja sen mukana myös illuusio, katoaa, ja esityksen esityksenomaisuus etualaistuu.²³

Näyttelijäntyöllä onkin siis suuri merkitys eepisen teatterin perinteessä. Näyttelijä voi rikkoa neljännen seinän puhuttelemalla yleisöä suoraan, ja vieraannuttamiseksi saadaan

²⁰ Brecht 1991 (1967), 116.

²¹ Emt., 113.

²² Emt., 118–119.

²³ Emt., 124–125.

näyttelemisen kautta toteutettua siten, että näyttelijä esittää kaiken selkeällä gestuksella.²⁴ Brechtin gestisen näyttelemisen teoriaa voidaan pitää Stanislavskin mallin vastakohtana, ja sen perusajatuksena on tunteiden ja ajatusten ulkoistaminen. Gestus on kuitenkin näyttelemistä laajempi ilmiö, jonka tulee aina viitata yksilöiden välisiin suhteisiin tai kommentoida niitä. Brecht painottaakin näyttelemisen kykyä sosiaalisten suhteiden havainnollistajana.²⁵

Vaikka näyttelijän tulee Brechtin mukaan ymmärtää esittämänsä hahmon kaikki piirteet, ei hän kuitenkaan saa täysin eläytyä hahmoonsa, vaan siihen tulee suhtautua kriittisesti ja vastustellen. Ne seikat, joita näyttelijä on ihmetellyt ja vastustellut valmistautuessaan rooliin, on myös säilytettävä roolia luodessa. Näyttelijä ei täydellisesti muuntaudu esittämäkseen henkilöksi, vaan esittää tekstin ikään kuin sitaattina, ei luonnollisesti tapahtuvana improvisaationa.²⁶

Brechtin mukaan eepisen teatterin kannalta olennaista on, että ympäröivä maailma tuodaan mukaan näkyvästi ja sen kaikessa merkitsevyydessään. Ympäröivälle maailmalle on myös annettava ikään kuin itsenäinen rooli; se ei siis synny ainoastaan päähenkilön kokemuksen kautta, kuten perinteisessä draamassa. Tämä näkyy eepisessä teatterissa myös näyttämöllä, jossa myös tausta osallistuu tapahtumiin. Brechtin mukaan eepisen teatterin näyttämölle kuuluvat muun muassa kuvataulut, jotka kertova mitä tapahtuu samaan aikaan jossain toisaalla sekä dokumenttiprojisoinnit, jotka saattavat joko vahvistaa henkilöiden puhetta tai asettua sitä vastaan, tai tuottaa erilaisia selventäviä tekstejä tai vaikkapa lukuja selventämään itse tapahtumia. Illusion välttelemisen, vieraannuttavan näyttelemisen sekä osallistuvan näyttämön tarkoituksena on saada katsoja suhteuttamaan näkemänsä laajempaan kontekstiin sekä suhtautumaan siihen kriittisesti.

Eepisyys ja *Angels in America*

Angels in America, aivan kuin monet muutkin Kushnerin näytelmät, on voimakkaasti poliittinen, ja aivan kuten Brecht eepisen teatterin periaatteissaan, myös Kushner haluaa yleisönsä ajattelevan ja oppivan näytelmästä jotakin. Kushnerin, kuten Brechtinkin mielestä teatteri voi edesauttaa progressiivisen yhteiskunnan kehittymistä, ja *Angels in America* myös

²⁴ Brecht 1991 (1967), 152.

²⁵ Balme 2015, 45–46.

²⁶ Brecht 1991 (1967), 153.

selkeästi uskoo edistykseen. Kushner peräänkuuluttaa nimenomaan teatterillista ilmaisua, ja *Angels in American* näyttämöohjeet ovat selkeitä juuri esimerkiksi siinä, että illuusiota tulee näytelmän toteutuksessa välttää. On kuitenkin selvää, ettei *Angels in America* noudata niin sanotusti tyyliä puhdasta brechttiläistä tai eoppista tyyliä. Esimerkiksi Kushnerin poliittisuus on jokseenkin hienovaraisempaa, ja se on sidottu voimakkaammin kiinni juonenkäänteisiin ja hahmoihin niin, että poliittinen viesti on ehkä pikemminkin vaikutelma kuin suora viesti, ja katsojalle jää enemmän tilaa tehdä omia päätelmiään molempien annettujen näkökulmien valossa.²⁷

Vaikka *Angels in America* -teksti pitää sisällään monenlaisia toimintaohjeita, Kushner antaa näyttelijöille kohtalaisen vähän ohjeita siitä, miten tiettyjä kohtauksia tulisi suoranaisesti näytellä. Hän kuitenkin kirjoittaa päivitetyn näytelmätekstin yhteydessä erityisesti näytelmän kielestä ja siitä, miten näyttelijöiden tulisi siihen suhtautua. Kushner kirjoittaa, että mikäli hahmon vuorosanat vaikuttavat näyttelijästä oudoilta tai teennäisiltä, ne todennäköisesti vaikuttavat myös hahmon mielestä sellaisilta, ja samaa tulee olettaa myös silloin, jos vastaanäyttelijän repliikit kuulostavat omituisilta. Kushner suosittelee paneutumaan hyvin vakavasti kysymykseen siitä, miksi hahmo puhuu niin kuin puhuu ja hän huomauttaa, että puhe on toimintaa, jossa sen outoudella on suuri merkitys.²⁸ Yhtäältä Kushner siis kannustaa pohdintaan ja sitä kautta eläytymiseen; näyttelijän ja hahmon suhtautuminen tekstiin on oltava yhteneväinen. Lisäksi hän korostaa sitä, kuinka teoksen kantava voima on se kamppailu, jota hahmot käyvät muuttaakseen kestävämpiä tilanteitaan. Tällaisten sisäisten ja psykologisten kamppailujen asettaminen teoksen keskiöön on jokseenkin perinteiseen draamaan ja jopa elokuvalliseen kerrontaan viittaava keino – joskin kestävämpien tilanteiden tematiikassa onkin nähtävissä viittauksia Brehtiin. Toisaalta Kushner kuitenkin korostaa, että kaikki nämä tilanteet, esityksen maailma sekä hahmot itsessään ovat tehty sanoista ja näillä sanoilla on hyvin spesifejä merkityksiä.²⁹ Tämä tuntuu viestivän siitä, että liialliselle tulkinnalle ei ole tilaa, vaan sanojen tarkoituksenmukaisuuden tulisi käydä kaikille selväksi.

Angels in America yhdistelee eoppisen teatterin elementtejä realismiin ja ikään kuin perinteisempään draamalliseen ilmaisuun luoden tilan, jossa yleisö on mahdollista houkutellessa mukaan seuraamaan hyvin draamallista tarinaa, mutta pitää samaan aikaan itse tapahtumiin sopiva kriittinen etäisyys. Hussein Al-Badri kirjoittaa teoksessaan *Tony Kushner's*

²⁷ Al-Badri 2014, 63–65.

²⁸ Kushner 2013, 315.

²⁹ Emt.

Postmodern Theatre: A Study of Political Discourse, kuinka Kushnerin ei-realistinen teatteri leikittelee muodolla, ja asettaa realistiset ja ei-realistiset elementit vastakkain, ja muodostaa näin oman visionsa sekä politiikasta että elämästä. Kushnerin poliittinen teatteri toimii nostamalla keskusteluun mahdollisimman laajan kirjon erilaisia mielipiteitä ja poliittisia näkemyksiä.³⁰

Kuten sanottu, yhtenä Brechtin keskeisimpänä tavoitteena oli saada katsoja ajattelemaan ja arvioimaan tuttuja asioita ja ilmiöitä uudesta näkökulmasta. Kushner pyrkii eittämättä samaan, mutta tekee sen yhdistelemällä Brechtin tekniikoihin muitakin teatterin keinoja.

Tästä huolimatta juuri *Angels in American* eeppejä elementtejä on tämän tutkimuksen yhteydessä relevanttia nostaa esille siksi, että ne ovat voimakkaimmassa ristiriidassa nimenomaan elokuvailmaisun perinteiden kanssa, ja monet juuri näistä eeppeistä elementeistä vaikuttavat tekstimuodossaan sellaisilta, joiden sovittaminen elokuvailmaisuun toimivalla tavalla olisi äärimmäisen vaikeaa. Keskeisimmiksi eeppeiksi elementeiksi elokuva-adaptaation kannalta nousevat juuri illuusion välttäminen, siihen liittyvä ajan ja paikan käsite, neljännen seinän rikkominen sekä tietyt päätökset roolituksessa, jotka osaltaan vahvistavat vieraannuttavaa näyttelemisen tekniikkaa.

Esimerkiksi Ken Nielsen kommentoi teoksessaan *Tony Kushner's Angels in America* muun muassa sitä, kuinka *Angels in American* elokuvaversio ongelmaiseksi osoittautuu hänen mielestään alkuperäiskäsikirjoituksen elokuvallisuus; siinä missä *split scene* -kohtaukset, lentävät enkelit tai palavat kirjaimet olivat teatterille uusia ja haastavia toteuttaa, oli ne elokuvassa nähty jo moneen kertaan. Nielsenin mukaan hankalaa on siis teoksen erilaisuuden ja uutuudenviehätyksen toteuttaminen mediumissa, jossa kaikki elementit on jo nähty aiemmin. Nielsen jättää kuitenkin huomioimatta sen, miten elokuvaversio lainaa sellaisia teatterillisiä elementtejä, joita ei taas elokuvassa ole juuri aiemmin nähty.

Lisäksi Nielsen ja hänen mukaansa monet muutkin elokuvaversiota kritisoineet, nostaa esille sen, kuinka elokuvaversio vesittää brechtiläiset ja eeppeiset elementit, tehden elokuvasta näin vähemmän poliittisen. Nielsen nostaa esimerkiksi näyttelijäntyön, ja sanoo elokuvaversio naturalistisen näyttelemisen vievän siitä brechtiläisyyden ja poliittisuuden voiman. Jostain syystä Nielsen jättää kuitenkin huomioimatta kaksi merkittävää näyttelijäntyöhön liittyvää seikkaa, jotka tekevät *Angels in American* elokuvaversiosta suorastaan erittäin poikkeuksellisen elokuvan ja television maailmassa. Useimmat näyttelijät esittävät elokuvassa

³⁰ Al-Badri 2014, 65–66.

useampaa eri hahmoa, ja nämä valinnat pitävät sisällään sukupuolten ristikkäistä roolitusta. Tämän lisäksi varsin merkittävä osa hahmoista puhuttelee yleisöä suoraan elokuvan lopuksi. Tällaiset elementit ovat harvinaisia ja poikkeuksellisia tämän tyyppisessä elokuvassa, ja juuri elokuvan ja television konventioiden kontekstissa niiden merkitys nousee myös voimakkaammaksi, kuin mitä se ehkä näyttämöllä olisi.

Nielsen viittaa myös Mintonin ja Schultzin artikkeliin³¹, jonka mukaan tekstiin tehdyt muutokset ja kaikki se, mitä teoksesta on täytynyt elokuvaversiossa jättää pois, poistavat teoksesta sen laajemman poliittisen, historiallisen, sosiologisen ja erityisesti queer-temaattisen kontekstin. On kuitenkin huomioitava, että tällaiset kontekstit rakentuvat eri mediuumeissa eri tavalla. Mikäli elokuvaversiosta lähestytään puhtaasti siitä näkökulmasta, miten eepin teatterin elementit sellaisenaan on onnistuttu siirtämään elokuvakerrontaan, jää silloin elokuva-analyttinen tulkinta liian vähälle huomiolle. Samoja päämääriä on mahdollista tavoittaa erilaisia reittejä kulkemalla, eivätkä poliittiset, historialliset, sosiologiset tai queer-temaattiset kontekstit näytä teatterissa ja elokuvassa samalta – eikä niitä myöskään tulisi tulkita puhtaasti toistensa konventioiden tai termistön kautta.

³¹ Minton & Schultz 2006, artikkeli ”*Angels in America: Adapting to a New Medium in a New Millenium*” on julkaistu lehdessä *American Drama* vol. 15, No. 1 (Winter).

IV Elokuvakerronta

David Bordwellin kehittämän teorian mukaan elokuvakerronnalla voidaan katsoa olevan neljä erilaista moodia. Nämä moodit määrittelevät ne normit, joiden mukaan elokuvan kerronta rakentuu ja hahmottuu. Neljä moodia ovat valtavirtaelokuva, taide-elokuva, tyylikeskeinen kerronta sekä retorinen elokuva. Keskeisimmät erot moodien välillä liittyvät elokuvan ja tarinan suhteeseen, joka moodien myötä siirtyy elokuvan keskiöstä kohti marginaalia. On olennaista ymmärtää, että moodit eivät ole jäykkiä tai yksiselitteisiä kategorioita. Ne ovat kuitenkin hyviä apuvälineitä, kun pyritään hahmottamaan elokuvallisen kerronnan mahdollisuuksia ja päämääriä.³²

Tutkimukseni kannalta lähinnä kaksi ensimmäistä moodia ovat olennaisia; *Angels in America* sijoittuu voimakkaasti valtavirtaelokuvan ja taide-elokuvan välimaastoon. Lähdemateriaalina käytän tässä suurimmaksi osaksi Henry Baconin teosta *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*, jossa hän päivittää ja kehittää edelleen Bordwellin 1980-luvulla kehittämää teoriaa.

Valtavirtaelokuva

HBO:n *Angels in America* -adaptaatio rakentuu hyvin pitkälle valtavirtaelokuvakerronnan varaan. Valtavirtaelokuvaa voi kutsua niin sanotuksi klassiseksi Hollywood-tyyliksi. Sen peruseriaatteet ovat säilyneet samoina aina 1920-luvulta saakka.³³ Valtavirtaelokuvan yksi keskeisimmistä perusominaisuuksista on ykseys; kaikki elokuvan osatekijät palvelevat kokonaisuutta, jonka keskiössä on tarina. Tarinan tarpeet kulkevat edellä, ja irrallisiltakin tuntuvat yksityiskohdat liitetään siihen vähintään temaattisella tasolla. *Angels in American* kohdalla tämä näkyy dramaturgian sovituksena esimerkiksi niin, että televisioversiosta puuttuu sellaisia kohtauksia, jotka näytelmäversiossa syventävät jotakin tiettyä teemaa, mutta eivät vie itse tarinaa lainkaan eteenpäin. Valtavirtaelokuvassa leikkauksen avulla luodaan eheä kokonaisuus, ja keskiössä on tarinan logiikka, jonka kautta tapahtumien kulku muodostuu ikään kuin vääjäämättömäksi. Tarinaa rakennetaan tuon logiikan kautta niin, että sen hylkääminen suuren yllätyksen kautta esimerkiksi lopussa koetaan lähinnä turhauttavaksi tai elokuvan tyyliin ja tunnelmaan sopimattomaksi.³⁴

³² Bordwell 1985, 150–155.

³³ Bacon 2004, 70.

³⁴ Emt., 71–72.

Angels in America -adaptaation kannalta olennainen piirre valtavirtaelokuvassa on niin sanottu läpinäkyvyys. Läpinäkyvyyden tarkoituksena on kiinnittää katsojan huomio siihen mitä kerrotaan, ja unohtamaan se, miten kerrotaan. Ne elokuvalliset keinot, joilla vaikutelma kuvitteellisesta, todenkaltaisesta maailmasta luodaan, jäävät siis taka-alalle. Tämä on siis huomattavassa ristiriidassa juuri eepisen teatterin periaatteiden kanssa, ja soti myös *Angels in America* -näytelmätekstin näyttämöohjeita vastaan. Valtavirtaelokuvan läpinäkyvyys perustuu pitkälti jatkuvuudelle tai jatkuvuustekniikalle. Tämä tarkoittaa kaikkia niitä elokuvallisia keinoja, joilla katsojaa johdatetaan käsittämään kohtauksen mittainen aika-tila - jatkumo.³⁵ Aika-tila -jatkumolla tarkoitetaan sitä, että otokset kohtauksen sisällä ovat yhteneväisiä; henkilöt ja esineet näyttävät samalta ja sijoittuvat tilaan samalla tavalla. Myös kamera liikkuu tilassa johdonmukaisesti; puhutaan 180 asteen säännöstä, jonka mukaan kameran tulee pysytellä niin sanotun suojavaivan tietyllä ja samalla puolella, jotta vaikutelma oikeasta ja vasemmasta tilassa ei häiriinny kesken kohtauksen.

Läpinäkyvyydellä ja jatkuvuudella pyritään siis tukemaan diegeettistä illuusiota, eli vaikutelmaa tarinamaailmasta. Olennaista on, että elokuvassa ei näy jälkiä keinoista, joilla tuo vaikutelma on luotu. Näin katsoja voi keskittyä itse tarinaan eli päähenkilön ja hänen auttajiensa ja vastustajiensa psykologisen motivaation sekä päämäärien ja toiminnan seuraamiseen. Keskeistä on katsojassa syntyvä tunnevaikutus, kuten samaistumisreaktiot, jännitystilat sekä niiden purkautuminen.³⁶ Tämä on kokonaisuudessaan ristiriidassa eepisen teatterin periaatteiden kanssa. Illusion syntymistä tulee eepisessä teatterissa välttää, ja vieraannuttamisen ideana on pitää katsojan ja tarinan henkilöiden ja tapahtumien välillä etäisyys, joka mahdollistaa kriittisen suhtautumisen. Ristiriita näkyy, kun *Angels in America* -näytelmätekstin kohdalla yksittäiset tapahtumat on vieraannuttavien ja illuusiota rikkovien elementtien kautta mahdollista suhteuttaa voimakkaammin teoksen kokonaisuuteen nimenomaan temaattisella tasolla, ja yhdistää juonenkäänneet temaattisesti syventäviin ikään kuin irrallisiin, eli vieraannuttaviin kohtauksiin. Minisarjaversioiden kohdalla sen sijaan elokuvadramaturgia takaa sen, että katsojan huomio on keskittynyt hahmojen ajatusten ja toiminnan tulkintaan sekä tarinallisten hypoteesien rakentamiseen niiden pohjalta.

Valtavirtaelokuvaa hallitsevat usein kompositionaalinen sekä transtekstuaalinen motivaatio. Motivaatiot ovat venäläisten formalistien tapa nimittää syitä sille, miksi jokin elokuvallinen elementti on sellainen kuin on. Kompetentti katsoja kykenee ymmärtämään nämä syyt, ja

³⁵ Bacon 2004, 73.

³⁶ Emt., 75.

tämä mahdollistaa elokuvan ymmärtämisen ja hypoteesien tekemisen elokuvaa katsellessa.³⁷ Kompositionaalinen motivaatio viittaa elokuvallisten elementtien järjestämiseen tavalla tai toisella mielekkääksi kokonaisuudeksi. Ensisijaisesti kyse on siitä, miten tarina-aines jäsennetään juoneksi, jolla on alku, keskikohta ja loppu. *Angels in America* -minisarjan dramaturgia noudattelee pitkälle näytelmätekstin rakennetta niin, että sarjan ensimmäinen jakso vastaa kohtausjaoltaan *Millenium Approaches* -näytelmän kolmea näytöstä. Yksi näytös on siis minisarjaversiona yksi luku, ja luvut on jakson sisällä eroteltu toisistaan välitekstillä. *Perestroikan* kohdalla dramaturgia on kuitenkin laitettu monilta osin uuteen uskoon, sillä *Perestroika* koostuu viidestä näytöksestä. Nämä näytökset on minisarjaversiossa jaettu kolmen luvun kesken sarjan toisessa jaksossa. Audiovisuaalisen kerronnan teoriassa kompositionaaliseen motivaatioon luetaan myös esimerkiksi se, miten vaikkapa henkilöt on kussakin otoksessa sijoitettu kuvaan, esimerkiksi optimaalisen näkyvyyden tai dramaturgisten vaatimusten mukaisesti.³⁸

Transtekstuaalinen motivaatio tarkoittaa sitä, että elokuvallisen elementin esiintyminen perustuu pääasiassa konventioon kuulumalla esimerkiksi elokuvan lajityypin perinteiseen aineistoon. Klassinen esimerkki voisi olla se, kuinka vaikkapa lännenelokuvissa hyvät ja pahat hahmot erottaa toisistaan pukeutumisesta, tai vakoojaelokuvien vihollishahmoilla on usein tietynlainen aksentti. Kuitenkin myös elokuvatähdet itse edustavat joskus transtekstuaalista motivaatiota, mikäli heillä on vakiintunut tähtikuva – esimerkiksi Jackie Chanin tähdittämältä elokuvalta voi lähes poikkeuksetta odottaa tiettyjä elementtejä. Transtekstuaalisessa motivaatiossa turvaudutaan siis vakioihin ja tuttuihin hahmotyyppeihin, juonikuvioihin ja visuaalisiin elementteihin. *Angels in American* kohdalla vakioisista hahmotyypeistä tai juonikuvioista ei ehkä ole mielekästä puhua. Sen sijaan aiheellista on pohtia minisarjaversioiden näyttelijäkaartia. Sarjan päärooleissa nähdään esimerkiksi Meryl Streep, Al Pacino sekä Emma Thompson. Vaikka näiden näyttelijöiden kohdalla ei voi odottaa samalla lailla elokuvasta toiseen toistuvia tiettyjä elementtejä, kuten vaikkapa juuri Jackie Chanin kohdalla, on kaikilla kolmella näyttelijällä tietyssä mielessä vakiintunut ja vankka tähtikuva; he ovat eräänlaisia laaduntakeita. Heidän tähtikuviansa peilaten katsoja voi odottaa laadukasta mutta kohtalaisen helposti seurattavaa ja peruselementteiltään vahvaa draamakerrontaa, jonka keskiössä on hyvä juoni ja jonka hahmot antavat näille näyttelijöille mahdollisuuden loistaa ikään kuin totutulla tavalla.

³⁷ Bacon 2004, 60.

³⁸ Emt.

Taide-elokuva

Taide-elokuva käyttää usein hyväkseen valtavirtaelokuvan keinoja, mutta pyrkii samalla kehittelemään ja synnyttämään täysin uudenlaisia ilmaisumuotoja. Klassisen kerronnan normeja saatetaan siis hyödyntää taide-elokuvassakin kerronnan perustana, mutta kerronnan eteneminen on taide-elokuvassa usein episodimaisempaa, viipyilevämpää ja sattumanvaraisempaa. Taide-elokuvalla on tyypillistä tahallinen epämääräisyys, mikä osaltaan kuitenkin rakentaa realistista vaikutelmaa tarinasta, jota katsojan ei ole mahdollista tuntea läpikotaisin.³⁹ *Angels in American* kohdalla on osittain juuri näin. Tapahtumien alku, keskikohta ja loppu ovat tunnistettavissa, ja tapahtumat saavat jonkinlaisen päätepisteen ja sulkeuman, mutta kaikkea hahmoista, heidän historiastaan tai tulevastaan, heidän ajatuksistaan tai motivaatioistaan ei ole mahdollista tietää tai päätellä. Taide-elokuvan kerronta on usein hyvin itsetietoista, ja tyyli etualaistettu. Katsojan mielenkiinto kohdistuu siis myös esittämisen tapaan, ei ainoastaan tapahtumiin. Samalla subjektiviteetti muodostuu usein kerrontaa hallitsevaksi tekijäksi. Katsojan saama tarinainformaatio on sitoutunut voimakkaammin elokuvan hahmojen tietämykseen tai ymmärrykseen, kuin esimerkiksi valtavirtaelokuvassa. *Angels in American* kohdalla on myös suurelta osin juuri näin, mikä osaltaan kumpuaa näytelmätekstin luonteesta. Joitakin valtavirtaelokuvakerronnalle tyypillisiä ennakoiteja lukuun ottamatta katsojan saama tarinainformaatio riippuu juuri siitä, mitä keskeiset hahmot itse näkevät ja kokevat tai toisilleen kertovat.

Taide-elokuva mielletään usein nimenomaan ohjaajansa teokseksi. Näin ollen myös ohjaajan oma tyyli on keskeisessä roolissa. Tämä saattaa tarkoittaa myös suurienkin vapauksien ottamista muun muassa juonikuvioiden todennäköisyyden tai uskottavuuden suhteen. *Angels in America* -minisarjan ohjannut Mike Nichols oli äärimmäisen arvostettu elokuvaohjaaja, jonka elokuvat tunnetaan erityisesti kuuluisista hahmoista ja näyttelijäsuorituksista. Hänen tyyliensä ei välttämättä ole yhtä leimallinen kuin niin sanottujen auteur-ohjaajien tyylit (vrt. esimerkiksi Aki Kaurismäki), mutta Nicholsin ohjaustyyliä saattaa etukäteen odottaa juuri voimakasta henkilöohjausta ja vahvoja roolitöitä, sekä esimerkiksi korkeiden ilmakuvioiden käyttöä. *Angels in American* kohdalla Nicholsin korkeat ilmakuvat näkyvät jo aivan sarjan alussa, kun alkutekstimontaasi tapahtuu taivaalla ja laskeutuu sieltä alas.

Taide-elokuva rakentuu erityisesti realistisen ja taiteellisen motivaation varaan. Realistiseen motivaatioon kuuluu kaikki se, minkä voi mieltää olevan toden kaltaista. Siihen kuuluu niin

³⁹ Bacon 2004, 77.

henkilöhahmojen toiminta kuin vaikkapa itse elokuvan kuvan mieltäminen toden kaltaiseksi. Realistinen motivaatio siis synnyttää vaikutelman todenkaltaisuudesta yksityiskohtien tasolla. Taide-elokuvan kohdalla esimerkiksi juuri viipyilevä kerronta ja tapahtumien sattumanvaraisuus usein rakentavat kuvaa melko realistisesta maailmasta, joka on yhtä lailla epäselvä tai kaoottinen kuin todellinenkin maailma.⁴⁰

Taiteellinen motivaatio on suhteellisen laaja käsite, jonka voidaan katsoa astuvan kuvaan siinä vaiheessa, kun muut motivaatiot eivät enää kykene selittämään jotakin elementtiä.

Taiteellinen motivaatio ilmeneekin lähinnä etualaistettuina elokuvallisina keinoina.⁴¹ *Angels in American* kohdalla taiteellinen motivaatio on jonkin verran esillä, mutta sen yksityiskohtainen erittelyminen ei ole tämän tutkimuksen kannalta relevanttia. Analyysissäni nousee kuitenkin esille joitakin sellaisia elokuvallisia keinoja, jotka ikään kuin silmiinpistäväydessään kuuluvat taiteellisen motivaation piikkiin. Tällaisesta keinosta esimerkkinä voi mainita kohtausvaihdon, jossa leikkausta edeltää hyvin nopea *zoom-out*, jossa kamera zoomaa nopeasti pois päin kahdesta hahmosta lievästi yläviistoon. Tällainen siirtymä on esimerkiksi valtavirtaelokuvassa hyvin poikkeuksellinen, ja kuuluu näin taiteellisen motivaation piiriin. Analysoin kyseistä kohtausta tarkemmin myöhemmin.

***Angels in America* moodien kentällä**

Jo alusta asti *Angels in American* televisioadaptaatio ohjaa kohti valtavirtaelokuvan katselukäytäntöjä. Esimerkiksi ensimmäisen jakson toisessa kohtauksessa Roy Cohnin hahmoa esitellään varsin voimakkaan elokuvallisin keinoin. Roy puhuu puhelimesta, mutta paikalla olevan Joen katseen kautta kamera esittelee katsojalle Royn työhuonetta ja sen yksityiskohtia. Jo tässä kohtauksessa tehdään valtavirtaelokuvakerronnalle tyypillinen ennakointi; kamera kuvaa Royn seinällä olevaa kehystettyä lehtijuttua Rosenbergien kuolemantuomiosta. Tarinan ja Royn AIDSin edetessä Ethel Rosenberg ilmestyy hänelle. Kyseissä kohtauksessa on kuitenkin yksi huomiota herättävä yksityiskohta; kehystetty lehtijuttu on todellinen, ja siinä näkyvät kuvat ovat kuvia oikeista Rosenbergeista.⁴² Toisin kuin siis esimerkiksi muut lehtikuvat Royn seinillä, joissa Al Pacino esiintyy Roy Cohnina lavastetuissa versioissa oikeasti ilmestyneistä lehtikuvista, tässä lehtileikkeessä nähdään

⁴⁰ Bacon 2004, 77.

⁴¹ Emt., 62.

⁴² New York Times -julkaisun arkisto julkaisi Twitterissä kuvan kyseisestä sanomalehtileikkeestä vuonna 2017. Kuva ja teksti ovat samoja kuin *Angels in American* HBO-versiossa.

oikean Ethel Rosenbergin kasvot. Ethelin ilmestyessä Roylle tarinan edetessä häntä esittää Meryl Streep, ja vaikka Streep on taidokkaasti maskeerattu muistuttamaan kuvan Etheliä, on kyseessä silti selvästi eri ihminen. Näin elokuva viittaa hetkellisesti oman todellisuutensa ulkopuolelle ja tarjoaa katsojalleen oikeasti tapahtuneen kontekstin elokuvan fiktiivisille tapahtumille.

Toisen kohtauksen keskeyttää kohtaus, jota näytelmätekstissä ei ole lainkaan. Tämä kohtaus, jossa Louis ja Prior lähtevät ensimmäisessä kohtauksessa nähdystä hautajaisista, selventää Louisin ja tämän perheen välisiä suhteita. Näin jo siis aivan sarjan alusta lähdetään rakentamaan hahmoja ja heidän erilaisia suhteitaan sekä heidän historiaansa, ja ennakoidaan jopa heidän tulevaansa. Keskiössä ovat siis hahmot, heidän tarinansa, heidän motivaationsa – valtavirtakerronnalle tyypilliseen tapaan. Alun kerronnallinen tyyli on keskeinen sen kannalta, minkälaisia odotuksia katsoja alkaa sarjan kerronnan suhteen rakentaa, sillä valtavirtakerronta perustuu pitkälti katsojan tekemiin hypoteeseihin hahmojen toiminnasta ja tarinan tapahtumista. *Angels in America* ohjaa alusta asti tekemään näitä hypoteeseja.

V Vieraannuttaminen ja konteksti

Millenium Approaches alkaa hautajaiskohtauksella. Näytelmätekstissä lavalla on ainoastaan rabbi Isidor Chemelwitz arkun kanssa. Näyttämöohjeiden mukaan rabbia esittää sama näyttelijä, joka esittää Hannah Pittin roolin, eli miespuolista rabbia esittää naisnäyttelijä. Rabbi pitää puheen Sarah Ironsonista, jonka hautajaisista on kyse. Hän puhuu kuin paikalla olisi Sarahin perhe. Tämä asettaa yleisön ikään kuin hautajaisvieraiden asemaan. Heidän läsnäolonsa huomioidaan ja siihen viitataan rabbin monologissa, ja vaikka heitä ei huomioidakaan nimenomaisesti teatteriyleisönä, heidän osallistamisensa näytelmään heti ensimmäisessä kohtauksessa rikkoo neljännen seinän. Se, miten rabbi puhuttelee hautajaisvieraita, resonoi näin väistämättä myös yleisössä. Kun rabbi puhuu Yhdysvaltoihin saapuneista juutalaisista ja heidän koettelemuksistaan sekä mukanaan tuomasta kulttuurista, ja sanoo, ettei teistä (hautajaisvieraista) kukaan voi koskaan kokea samanlaista matkaa, puhuttelee hän samalla esityksen yleisöä. Näin teoksen toistuva teema, ihmisten liikkuminen niin fyysisesti maasta ja paikasta toiseen kuin myös liikkuminen eteenpäin metaforisella tasolla, nousee esille jo ensimmäisessä kohtauksessa, ja herättelee yleisön suhteuttamaan tuota teemaa myös omaan elämäänsä, etenkin amerikkalaisen kulttuurin kontekstissa. Jo ensimmäinen kohtaaminen siis toimii eepin teatterin periaatteiden tapaan illuusion rakentamista vastaan ja pyrkii ohjaamaan yleisön ajattelemaan pelkän katsomisen tai eläytymisen sijaan. Myös naisnäyttelijä mieshahmon roolissa toimii vieraannuttavana elementtinä. Vaikka naisilla miesrooleissa tai miehillä naisrooleissa onkin teatterissa pitkä historia, tällaisessa esityksessä olisi täysin mahdollista, että rabbia esittäisi mies. Naisnäyttelijä tässä roolissa on siis tietoinen valinta, jota yleisö pyrkii väistämättä tulkitsemaan. Myöhemmin tuohon tulkintaan vaikuttaa myös se, mitä hahmoa kyseinen näyttelijä esittää jatkossa; Hannah Pitt on Joe Pittin vanhoillinen mormoniäiti, joka saapuu New Yorkiin Joen kerrottua hänelle puhelimesta olevansa homo. Tämän lisäksi sama näyttelijä esittää Ethel Rosenbergia sekä Roy Cohnin lääkäriä, Henryä.

Näyttämöversio

Helsingin näyttämöversiossa kohtaaminen on toteutettu juuri niin, kuin tekstissä ohjeistetaan. Lavalla on vain rabbi ja ruumisarkku, ja rabbi puhuttelee yleisöä ikään kuin he olisivat hautajaisvieraita; toisin sanoen, rabbi puhuttelee yleisöä ikään kuin he olisivat amerikkalaisia.

Jos yleisön puhuttelun on tarkoitus toimia edes jossain määrin sellaisena eepisenä elementtinä, joka saa yleisön ymmärtämään heidän näkemänsä esityksen yhteyden siihen todellisuuteen, jossa he itse elävät, vesittääkö kulttuurien välinen ero tämän elementin toimivuutta? Yleisö Helsingissä ei ole amerikkalainen, joten heidän kykynsä ymmärtää kaikkea, mistä rabbi kohtauksessa puhuu osana todellista historiaa, on ehkä rajallinen. Tämän huomaa myös esimerkiksi siinä, miten jotkin kohdat rabbin monologista on käännetty. Monologissa on kohta, jossa rabbi ihmettelee yhtä Sarah Ironsonin lapsenlapsien nimistä ja kyseenalaistaa nimen juutalaisuuden. Kysymys siitä, onko nimi juutalainen, on kuitenkin suomalaisessa versiossa jätetty pois, sillä suomalaisella yleisöllä tuskin on sitä tarvittavaa tietotaitoa, joka kertoisi, miksi Eric on rabbin mielestä erikoinen nimi juutalaiselle. Lisäksi siinä missä rabbi tekstissä viittaa tällaisiin ei-juutalaisiin nimiin sanalla *goyische*, joka yiddishiksi tarkoittaa ei-juutalaista, suomalaisessa versiossa rabbi puhuu kristityistä nimistä, vaikka nimellä Eric ei ole kristillistä merkitystä tai historiaa. Tekstiin on siis tehty monia pieniä muutoksia, jotka yhtäältä tekevät siitä suomalaiselle yleisölle helpommin ymmärrettävän, mutta toisaalta vievät sitä kauemmas niistä teemoista ja elementeistä, jotka viittaavat esityksen ulkopuoliseen todellisuuteen.

Yleisön puhuttelu suoraan kuitenkin eittämättä rikkoo neljännen seinän ennen kuin sellaista on ehtinyt juuri syntyäkään, ja muistuttaa yleisöä osaltaan siitä, että he ovat katsomassa näytelmää. Tässä mielessä kyseinen kohtaus noudattelee sitä eepistä perinnettä, josta Kushnerin oman teatteriestetiikan voi katsoa kumpuavan.

Kuten teksti edellyttääkin, miespuolista rabbia esittää mieheksi puettu ja maskeerattu naisnäyttelijä. Ehkä kuitenkin juuri siitä syystä, että teatterin kohdalla tämä ei ole aivan niin kovin epätavallista, se ei myöskään ole vielä ainakaan ensimmäisen kohtauksen aikana myöskään kovin huomiota herättävää. Katsojat tietävät, että teatterissa ei ole harvinaista, että sellaisia hahmoja, joilla on vain yksi tai kaksi lyhyttä kohtausta koko pitkässä näytelmässä esittää näyttelijä, jolla on jokin muukin rooli. Osa on myös varmasti tietoinen koko vastakkaista sukupuolta esittämisen pitkästä historiasta.

Toisaalta, tällainen näyttelijävalinta herättää kuitenkin aina kysymyksiä. Hahmoja on lavalla vain yksi, kohtaus on esityksen ensimmäinen, ja näytelmässä on useita mieshahmoja ja siten miesnäyttelijöitä. Miksi siis juuri tämä naisnäyttelijä esittää tätä miespuolista rabbia?

Valinnassa voi ehkä nähdä viittauksen siihen, että etenkin konservatiivisen ortodoksijuutalaisen uskontokunnan sisällä, naiset eivät voi olla rabbeja. Toisaalta valinnan

tarkoitus voi olla puhtaasti kiinnittää katsojan huomio. Voisiko ajatella, että kaikkeen siihen, mitä hahmo sanoo ja tekee kiinnittää katsojana enemmän huomiota, jos koittaa samaan aikaan etsiä selitystä sille, miksi hahmoa esittää vastakkaista sukupuolta edustava näyttelijä? Vai onko valinnan tarkoitus korostaa sitä, että hahmo ei ole todellinen ihminen, vaan näyttelijän esittämä hahmo teatteriesityksessä? Se siis toisin sanoen jälleen kiinnittää katsojan huomion eepisen teatterin tapaan siihen, että he ovat katsomassa esitystä, eivät osallistumassa oikeisiin hautajaisiin. Toisaalta vastaus voi löytyä kaikkien niiden hahmojen temaattisesta yhteydestä, joita sama näyttelijä esittää. Tähän tematiikkaan paneudun myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Elokuva-adaptaatio

Elokuvaversiossa kohtausta alkaa, kun kamera liikkuu synagogassa, kuvaten hautajaisvieraita. Kuva leikkaa itse rabbiin, jota myös elokuvaversiossa näyttelee naisnäyttelijä, Meryl Streep. Elokuvasarjassa on siis säilytetty tämä varsin teatterillinen ja vieraannuttava ominaisuus. On toki mahdollista, etteivät kaikki katsojat välttämättä tunnista Streepiä roolista. Sarjan jaksosten lopputeksteissä kuitenkin tehdään selväksi, kuka näyttelijä on esittänyt mitään rooleja. Viimeistään siis tuossa vaiheessa katsoja alkaa väistämättä pohtimaan roolituksen tarkoitusta sekä sitä, minkälaisia päätelmiä Streepin esittämien hahmojen samankaltaisuuksista tai eroavaisuuksista voi tehdä teemoja tai sanomaa ajatellen.

Myös Streepin oma tähtikuva vaikuttaa siihen, miten rabbi-hahmoa katsoo. Mikäli hänet tunnistaa roolista, tulee hahmon seuraamisesta helposti juuri Meryl Streepin roolisuorituksen seuraamista, mikä osaltaan vieraannuttaa katsojaa ja estää eläytymästä hautajaiskohtaukseen ikään kuin seuraisi oikeita hautajaisia. Illuusio ja eläytyminen ovat kuitenkin etenkin valtavirtaelokuvan kerronnan elementtien ytimessä

Kohtauksen kuvaus on kuitenkin valtavirtaelokuvalla tyypillistä, ja kohtauksessa tehdään kuvauksen avulla selväksi, ketkä hahmoista ovat jatkon kannalta merkityksellisiä. Tässä kohtauksessa katsojalle esitellään Priorin ja Louisin hahmot, sekä heidän suhteensa toisiinsa ja ympäröivään yhteiskuntaan hyvin elokuvallisilla keinoilla; heidät nähdään istumassa selkeästi kaikkien muiden takana ja heitä kuvataan hyvin läheltä tavalla, joka antaa heidän ilmeidensä kertoa heidän asemastaan suhteessa muihin paikalla oleviin ihmisiin. Kameran kulkeminen heitä kohti ja keskittyminen heihin tekee katsojalle selväksi, että juuri he ovat jatkossa tarinan keskiössä. Näin siis ensimmäisessä kohtauksessa jo ennakoitua tulevaa ja tehdään

kompositionaalisen motivaation keinoin selväksi, mikä kohtauksessa on tarinan kannalta relevanttia.

Seuraavaksi tätä valtavirtaelokuvalle sopivaa kerrontaa kuitenkin rikotaan keinolla, joka on yhtäältä taide-elokuvalle ominainen mutta toisaalta viittaa myös eepin teatterin elementteihin. Rabbin monologia alkaa värittää mustavalkoisten kuvien ja otosten montaasijakso. Montaasi on venäläisten formalistien kehittämä käsite, jolla tarkoitetaan sellaisten otosten sarjaa, jotka temaattisesti syventävät elokuvan kerrontaa. Sen avulla voidaan luoda sellaisia uusia kokonaisuuksia, jotka eivät sisälly käsillä olevaan ikään kuin alkuperäiseen materiaaliin. Montaasin avulla saatetaan hyppiä diegeettisen ja ei-diegeettisen materiaalin välillä tarkoituksena herätellä katsoja pohtimaan käsiteltäviä teemoja ja esittämään kysymyksiä esitettävien asioiden yhteyksistä.⁴³ Vaikka montaasin alkuperä onkin retorisen kerronnan elokuvissa, voi montaasijakson tässä yhteydessä nähdä olevan myös taide-elokuvallinen keino ja sen voi lukea taiteellisen motivaation piiriin. Se on yksi intertekstuaalinen taideviittaus lukuisten joukossa. Siinä missä useissa *Angels in American* kohtauksissa tehdään visuaalisia viittauksia kuvataiteeseen, montaasijakson voi nähdä viittauksena neuvostoliittolaiseen elokuvataiteeseen ja sen argumentoivaan luonteeseen. Samalla se toimii siis myös linkkinä ja osatekijänä elokuva-adaptaation suhteessa eepin teatteriin. Montaasin tarkoituksena, eli älyllisen ajattelun herättely ja kysymysten esittäminen, ovat hyvin samankaltaiset, kuin eepin teatterin tavoitteet. Montaasi-elokuvan taustalla on tekijöitä, kuten Sergei Eisenstein, jotka näkivät montaasissa mahdollisuuden inspiroida yleisöjä. Eisensteinilla itselläänkin oli tausta teatterissa, josta hän myöhemmin siirtyi elokuvan pariin sen todenmukaisuuden vuoksi.⁴⁴

Montaasissa nähdään kuvia ja filmimateriaalia Yhdysvaltoihin saapuneista juutalaisista. Tarkoituksena ei selvästikään ole esittää, että kuvat olisivat Sarah Ironsonista, sillä jokaisessa kuvassa näkyy eri ihmisiä. Osa kuvista on suuremmista joukoista, osa yksittäisistä ihmisistä. Tarkoituksena on kytkeä rabbin monologi todellisuuteen ja sitä kautta tehdä sanomasta sellainen, joka koskettaa myös katsojia todellisessa elämässä, ei vain elokuvan diegeettisen todellisuuden kontekstissa. Kuvat herättävät katsojan ymmärtämään myös tulevien tapahtumien suhteen todellisuuteen. Montaasiotosten välillä palataan kuitenkin jälleen vahvasti valtavirtakerrontaan. Kamera kuvaa hautajaisvieraiden reaktioita rabbin puheeseen hyvin läheltä, ja hahmojen tunteet käyvät katsojalle selviksi. Näin kerronta ohjaa myös

⁴³ Bacon 2004, 91.

⁴⁴ Thompson & Bordwell, 113–115.

katsojan suhtautumista rabbin monologiin. Monologin viimeisten sanojen aikana kamera palaa jälleen kuvaamaan Prioria ja Louisia, ja kohtaus päättyy valtavirtakerronnalle tyypilliseen tapaan lähikuvaan Louisin kasvoista ja hänen mielteliäästä ilmeestään, mikä ennakoii, että rabbin sanat tulevat vielä jollakin tavalla näkymään Louisin henkilökohtaisessa tarinassa ja kehityksessä.

Kontekstualisointi

Siinä missä minisarja siis tarjoaa katsojalle varsin selkeän mahdollisuuden suhteuttaa näkemänsä tämän tekstin ja tämän tarinan ulkopuoliseen todellisuuteen montaaosijakson kautta, Helsingin näyttämöversio ikään kuin odottaa yleisön kykenevän löytämään nämä yhteydet itse. Yleisö on oman etukäteisinformaationsa varassa, jolloin tulkinnat siitä, miten näytelmä kytkeytyy amerikkalaiseen todellisuuteen tai etenkin amerikanjuutalaiseen kokemukseen varmasti poikkeavat toisistaan yksilötasolla melko paljonkin. Esimerkiksi perspektivismiin teoriassa tunnustetaan, että katsojan vastaanotto riippuu tämän omasta näkökulmasta, ja tuohon näkökulmaan vaikuttaa kulttuurinen tausta ja konteksti.⁴⁵ *Angels in American* elokuvaversioksessa tätä kaavaa voidaan rikkoa tiettyjen elementtien kautta, tarjoamalla informaatiota, joka ylittää kulttuurisen kontekstin rajoitteet.

Elokuvaversiossa tehdään vastaavanlaista kontekstualisointia sekä kohtausten rikkomista ikään kuin ulkopuolisella materiaalilla enemmänkin. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa herra Valhe (Mr. Lies) ilmestyy Harperille ensimmäisen kerran nähdään jokseenkin irralliseltakin tuntuva kuva Linnunradasta silloin, kun herra Valhe puhuu siitä, kuinka hän saa kansat liikkeelle ja kulkurit vaeltamaan halki planeetan. Kuvan tarkoituksen voi nähdä olevan siinä, että se kontekstualisoi liikkumisen teeman universaaliksi ja yhden ihmisen tai edes ihmismassan fyysistä liikkumista laajemmaksi, myös metaforiseksi ilmiöksi. Jo esityksen ensimmäinen kohtaus, jossa rabbi puhuu juutalaisten matkasta Amerikkaan, avaa tämän koko esityksen kattavan liikkumisen teeman, ja tämä kohtaus, jossa Harper haluaa lähteä matkalle, vie tuota teemaa eteenpäin. Herra Valheen mukaan ainoa parannuskeino juurettomuuden tunteeseen on jatkaa liikkumista.

Samalla kuva Linnunradasta hetkellisesti rikko katsojan keskittymisen diegeettisen todellisuuden tapahtumiin ja osaltaan muistuttaa jälleen, että näissä tapahtumissa on kyse

⁴⁵ Nasta 1991, 121.

fiktiosta, mutta tämän fiktion käsittelemät teemat ovat universaaleja ja koskettavat myös katsojaa itseään.

Vastaavanlaisen merkityksen voi nähdä *Millenium Approaches* -osan viimeisessä kohtauksessa, jossa Roy kuulee lääkäritään Henryltä sairastavansa AIDSia. Henryn kuvaillessa tautia nähdään otoksia ikään kuin mikroskoopin alla kuvatuista soluista, jotka elävät ja liikkuvat kuvassa. Tavallisen katsojan on melko mahdoton tietää, mitä kuvissa oikeasti tapahtuu; onko näiden solujen liikkeellä jokin lääketieteellinen merkitys? Tekevätkö nämä solut kenties jotain sellaista, mitä niiden ei kuuluisi tehdä? Huolimatta siitä, että katsoja ei välttämättä osaa tulkita näiden kuvien merkitystä lääketieteellisesti, rikkovat ne kuitenkin jälleen diegeettisen todellisuuden. Tällaisten kuvien käyttäminen ei ole varsinkaan valtavirtadraamassa kovin tavallista, etenkin kesken kohtauksen – sen sijaan esimerkiksi scifi-elokuvien alkumontaaseissa tällaisia nähdään useammin. Ne rikkovat draamallisen kohtauksen rytmiä ja sitä intensiteettiä, joka on muodostunut pelkästään kohtauksessa olevien hahmojen vuorovaikutuksen kautta. Samalla ne toimivat ikään kuin jonkinlaisena kylmien faktojen sanansaattajina; ne kuvittavat Henryn repliikkejä sellaisilla elementeillä, jotka koskevat meitä kaikkia. Tällaiset kuvat mikroskoopin alla elävistä ja liikkuvista soluista ja eliöistä ovat sellaista kuvastoa, joka useimmiten liitetään vahvasti tieteeseen. Näin nämä kuvat ikään kuin tuovat tieteen läsnäolevaksi tähän kohtaukseen; ikään kuin tiede voisi näin läsnä ollessaan todistaa Henryn sanat todeksi ja muistuttaa myös katsojia siitä, että kukaan ei ole tieteen yläpuolella, vaan tämä voisi koskettaa meistä ketä tahansa.

Myös näyttämöversiossa on tehty tämän kohtauksen kohdalla mielenkiintoinen ratkaisu. Siinä ei ehkä samalla tavalla pyritä muistuttamaan taudin epidemialuonteesta, mutta taudinkuva laajennetaan viittaamaan samaan aikaan molempiin niihin hahmoihin, joilla tämä tauti tässä näytelmässä on. Prior ja Louis jäävät edeltävän kohtauksen jälkeen seisomaan lavalle, toisiaan syleillen. He poistuvat lavalta oikeastaan vasta sitten, kun Henryn ja Royn keskustelu siirtyy pois AIDSin yleisestä taudinkuvasta voimakkaammin Royn yksityiselämään ja hänen henkilökohtaiseen terveydentilaansa. Näin katsojalle ikään kuin vielä alleviivataan, mistä Priorinkin taudissa on kyse – sanaa AIDS ei nimittäin ennen tätä kohtausta ole käytetty ollenkaan.

VI The Anti-Migratory Epistle

Millenium Approaches loppuu siihen, kun Enkeli saapuu ja ilmestyy Priorille. Perestroikan toinen näytös, nimeltään *Anti-Migratory Epistle*, koostuu kolmesta kohtauksesta, jotka näyttävät ja kertovat mitä Priorin ja Enkelin välillä tapahtui. Prior kertoo tapahtumista ystävälleen Belizelle.

Näytös alkaa kohtauksella, jossa Prior ja Belize ovat juuri lähteneet tuttunsa hautajaisista, ja Prior alkaa kertoa yöstä, jolloin kohtasi Enkelin. Seuraava, eli näytöksen toinen kohtaus, tapahtuu kolme viikkoa aikaisemmin. Kushnerin näyttämöohjeiden mukaan, Enkeli ja Prior ovat nyt Priorin makuuhuoneessa. Prior vaihtaa ensimmäisessä kohtauksessa yllään olleet vaatteet pyjamaan näyttämöllä, hitaasti ja rauhallisesti, Kushnerin mukaan pakottaen itsensä takaisin kolmen viikon takaiseen muistoon. Belize seuraa kohtauksen tapahtumia ensin kadulta, mutta tapahtumat houkuttelevat lopulta hänetkin makuuhuoneeseen.⁴⁶ Kun Belize astuu mukaan kohtaukseen, hän puhuttelee Prioria ensin ikään kuin siitä hetkestä käsin, jossa Prior hänelle tarinaa kertoo – viitaten tapahtumiin siis imperfektimuodossa. Kushnerin parenteesien mukaan siitä hetkestä lähtien Prior on samanaikaisesti Belizen kanssa kadulla, että omassa makuuhuoneessaan Enkelin kanssa kolme viikkoa aiemmin. Hän puhuu Belizelle, mutta Enkeli ikään kuin kommentoi tuota keskustelua kolme viikkoa aiemmasta ajasta ja paikasta.

Seuraavassa kohtauksessa makuuhuone katoaa, Prior vaihtaa jälleen vaatteensa näyttämöllä ja palaa kadulle Belizen viereen. Kushner antaa tämän kohtauksen näyttämöllepanosta vielä erikseen ohjeita; kohtauksessa on kolme hahmoa, ja vaikka ohjaajan tekisi mieli jättää Belize varsinaisen toiminnan ulkopuolelle niin, ettei hän osallistu ajan ja paikan ylittävään kohtaukseen, tämä ei Kushnerin mukaan ole järkevää. Kushner kirjoittaa, että ilman Belizen aktiivista osallistumista, kohtauksessa ei ole järkeä. Kushnerin mukaan kohtauksen avainasemassa on ikään kuin Belizen ja Enkelin välinen kilpailu siitä, kumpi saa Priorin huomion ja sielun puolelleen, ja tuo mielten kamppailu vetää Belizen makuuhuoneeseen – jossa Enkeli vaikuttaa olevan tietoinen hänen läsnäolostaan.⁴⁷ Belizelle Priorin kertomus kuitenkin vaikuttaa sairaan ihmisen hallusinaatiolta, ja hän on kohtauksessa surun ja huolen murtama, sillä Priorin tarina pelottaa ja jopa suututtaa häntä.

⁴⁶ Kushner 2013, 160.

⁴⁷ Emt., 320.

Näyttämöohjeet ovat siis selvät; Belize on aktiivinen toimija koko näytöksessä. Kohtauksesta toiseen siirrytään täydessä valaistuksessa, hahmot kulkevat ajassa ja paikassa kohtausten sisällä siirtymällä lavasteista toisiin, ja Prior vaihtaa vaatteensa kahteen otteeseen näyttämöllä korostaakseen sitä siirtymää, joka näyttämöllä tehdään. Tärkeää on myös huomata, että Kushner peräänkuuluttaa näyttämöohjeissaan täysin valaistuja kohtausvaihtoja läpi näytelmän. Hän kieltää blackoutit ja toivoo näyttämömiesten tekevän työnsä sitä mitenkään peittelemättä. Hän toivoo myös näyttelijöiden osallistuvan kohtausvaihtoihin ikään kuin näyttämömiehinä.⁴⁸ Näillä ohjeilla hahmojen toiminta ja heidän välillään tapahtuvat asiat ovat huomiota herättäviä, eivät luonnollisia tai itsestään selviä – toisin sanoen siis vieraannuttavia. Illuusio rikkoutuu, kun hahmot voivat kävellä ajasta ja paikasta toiseen, tai esimerkiksi Enkeli voi olla tietoinen Belizen läsnäolosta, vaikka hän käveleekin sisään kohtaukseen toisesta aikaulottuvuudesta käsin. Ei ole lainkaan itsestään selvää, mitä kohtauksessa ylipäätään tapahtuu, ja ketkä hahmoista todella ovat tilanteissa yhdessä. Tämä antaa tilaa kriittiselle suhtautumiselle ja analyysille moneltakin eri kannalta. Yhtäältä tapahtumat herättävät kysymyksiä Priorin kokemusten todellisuudesta ja tätä kautta ohjaavat pohtimaan uskonnollisten kokemusten luonnetta ja niihin suhtautumista ylipäätään. Toisaalta kohtauksessa käytävä dialogi on myös voimakkaasti poliittista luonteeltaan, ja ohjaa pohtimaan Enkelin Priorissa ja jopa Belizessä herättämiä tunteita ja kysymyksiä myös yhteiskunnallisesta näkökulmasta.

Huomionarvoista on myös Enkelin liikkuminen kohtauksessa. Kushner tekee näyttämöohjeissaan selväksi, että Enkeliä kannattelevien vaijereiden olisi hyvä näkyä, ja hänen irrottamisensa ja kiinnittämisenä uudelleen näihin vaijereihin tulisi myös tehdä näkyvien näyttämömiesten toimesta yleisön edessä. Näyttämömiesten tulee myös ikään kuin osallistua tilanteeseen sen vaatimalla tavalla; heidän toimintansa on oltava sellaista, ikään kuin hekin todella kohtaisivat Enkelin. Hänen vaijereista irrottamisensa pitäisi siis tapahtua mahdollisimman kunnioittavasti. Enkelin tulee lentää, ja hänen tulisi saapua Priorin makuuhuoneeseen murtautumalla dramaattisesti katon läpi. Tämän lisäksi Enkelin tulisi liikkua kohtauksessa ympäri lavaa, ja ottaa jonkinlaista kontaktia sekä Prioriin että Belizeen, silloin kun se on tarpeen. Näin ollen Enkeli tulisi irrottaa vaijereistaan kohtauksen alussa ja toisaalta kiinnittää niihin takaisin kohtauksen lopussa.⁴⁹

⁴⁸ Kushner 2013, 312.

⁴⁹ Emt., 318-319.

Näytelmätekstissä kohtaus on siis varsin voimakkaastikin sidoksissa teatterilliseen ilmaisuun ja eepin teatterin ominaispiirteisiin. Elokuvallinen ilmaisu, etenkin valtavirtailmaisuus ei tällaisia vieraannuttavia elementtejä juuri kestä.

Näyttämöversio

Helsingin näyttämöversiossa on tehty juuri sellaisia valintoja, jotka Kushner etenkin päivitettyssä tekstiversiossa kieltää. Vaikka Belize jää tekstin edellyttämällä tavalla lavalle silloinkin, kun Prior palaa hetkeen Enkelin kanssa, hänen repliikkinsä on suurimmaksi osaksi poistettu koko kohtauksesta. Hänen osallistumisensa ja aktiivisuutensa tässä kohtauksessa on minimoitu.

Prior liikkuu lavalla Belizen ja Enkelin välillä, siis kulkien ajallisten ja paikallisten ulottuvuuksien välillä. Näyttämöversiossa näiden ulottuvuuksien rajat eivät kuitenkaan sulaudu ja hämärry yhtä voimakkaasti kuin tekstiversiossa, sillä Belizen aktiivinen osallistuminen kohtaukseen on olennainen osa sen kykyä muovata todellisuuden rajoja.

Oleennaista on myös se, että tässä näyttämöllepanossa Enkeli ei liiku juuri ollenkaan. Enkeli seisoo staattisesti paikallaan, eikä näin myöskään osallistu juuri ajallisen ja tilallisen illuusion rikkomiseen, tai juuri näyttäytyä kovin aktiivisena olentona. Ottaen huomioon, kuinka laajamittaisesti Kushner on kirjoittanut ohjeita nimenomaan siitä, miten Enkeli tulisi toteuttaa, on melko turvallista sanoa, että Enkelin toteutuksella on suuri merkitys koko esityksen kokonaisuuden kannalta. Kushnerin ohjeissa on kuvattu tarkasti millainen tunnelma Enkelin ympärillä pitäisi vallita ja miten Enkelin tulisi liikkua ja esimerkiksi yskiä. Hän huomauttaa, että Enkelin on oltava näyttävä, hänen siipiensä on liikuttava – ja liikutettava myös katsojia. Enkelin on näytettävä henkeäsalpaavalta, voimakkaalta ja pelottavalta. Huolimatta siitä, että jotkin Enkelin ja Priorin välillä tapahtuvista asioista ja repliikeistä on tarkoitettu hauskoiksi, Kushner painottaa, että Enkeli ei saa edes ohikiitäväksi hetkeksi menettää kunniallisuuttaan ja vakavaa ja ylvästä tarkoitustaan iskeäkseen silmää yleisölle.⁵⁰ Kaiken kaikkiaan ohjeita siitä, miten Enkelin hahmo tulisi toteuttaa, on uudessa tekstiversiossa monen sivun edestä, joten kyse on merkittävästä elementistä, jonka toteutuminen ohjeiden mukaan voi ratkaista paljonkin. Liikkumaton, hieman passiivinen ja aika ajoin jopa koominen Enkeli Helsingin näyttämöversiossa ei ehkä onnistu tavoittamaan kaikkea sitä, mitä Kushner tekstissään hakee.

⁵⁰ Kushner 2013, 316–321.

Elokuva-adaptaatio

Elokuvaversiossa kohtausta alkaa jo hautajaisista. Hautajaiset ovat suuri drag-show, jossa vieraat laulavat, tanssivat ja taputtavat lauluesityksen mukana. Kamera kuvaa yleisöä, joiden joukossa nähdään myös Prior ja Belize. Prior on pukeutunut mustiin ja näyttää synkältä. Näin kuvaus jälleen ennakoii seuraavan kohtausten tapahtumia ja ikään kuin perustelee sen dialogia.

Prior ja Belize lähtevät hautajaisista ja heidän dialoginsa on sama kuin näytelmätekstissä; Prior sanoo hautajaisten olleen mauttomat, Belize väittää vastaan. Pian keskustelu siirtyy Enkeliin. Kohtausta noudattelee pitkälle näytelmätekstiä, kunnes siirrytään kuvaamaan Priorin kertomusta Enkelistä. Siinä missä näytelmätekstissä ajasta ja paikasta toiseen voi vain kävellä näyttämöllä, ja eri aikaulottuvuudet ovat olemassa rinnakkain, elokuvaversiossa tämä siirtymä toteutetaan luonnollisesti leikkauksella. Ensimmäisessä siirtymässä käytetään kuitenkin valtavirtaelokuvalle melko harvinaista keinoa, josta mainitsin jo aiemmin. Priorin puhuessa Enkelistä kamera kiertää häntä ja Belizeä hitaasti. Juuri ennen siirtymää seuraavaan kohtaukseen leikataan toiseen näkökulmaan. Kamera siirtyy ylemmäs ja kuvaa Prioria ja Belizeä lievästi alaviistoon. Prior ja Belize ovat pysähtyneitä, ja kamera zoomaa nopeasti heistä pois päin niin, että lopulta kuvan oikean alalaidan täyttää kokonaisuudessaan suuri kivinen enkelipatsas. Tämän jälkeen kohtausvaihto tapahtuu *fade-out* ja *fade-in* -efektien kautta, jossa koko kuva muuttuu hitaasti valkoiseksi, ja kohtaus vaihtuu, kun Enkeli ilmestyy hitaasti valkoisesta valosta. Tällaiset keinot ovat valtavirtakerronnalle epätyypillisiä, sillä ne ohjaavat kiinnittämään huomiota elokuvateknisiin seikkoihin. Kameran yhtäkkinen siirtyminen uuteen ja tässä kontekstissa melko epätavalliseen kuvakulmaan ja etenkin nopea *zoom-out* uudesta kuvakulmasta yläviistoon luo vaikutelmaa erillisestä ja itsestään liikkuvasta toimijasta, joka katsoo kuvattavia. Myös *fade-out* ja *fade-in* etenkin valkoisen kautta ohjaavat kiinnittämään huomiota kohtausvaihtoon. Toki kyseisessä vaihdossa on otettava huomioon, että kohtausten välillä siirrytään ajassa ja paikassa, ja seuraava kohtaus on ikään kuin Priorin kertoman tarinan kuvitusta. Tällaisissa tapauksissa on tyypillisempää käyttää melko hitaita kohtausvaihtoja, jotta katsojalla on ikään kuin aikaa orientoitua toiseen aikaan ja paikkaan. Valkoisen valon kautta tehty siirtymä kuitenkin korostuu entisestään, kun se seuraa epätavallista *zoom-out* -otosta. Näin koko siirtymä korostaa elokuvallisia elementtejä ja ohjaa katsojaa myös pohtimaan mahdollista syytä erikoisille keinoille.

Enkelin saapuminen on merkittävä kohtaus. Elokuva mahdollistaa Enkelin toteuttamisen tavoilla, jotka eivät teatterissa ole mahdollisia. Enkelin saapuminen Priorin makuuhuoneeseen dramaattisesti katon läpi nähdään jo *Millenium Approaches* -osan lopussa. Kuitenkin vasta juuri tässä kyseisessä kohtauksessa itse Enkeli nähdään ensimmäistä kertaa. Hän laskeutuu katosta hitaasti. Elokuvaversiossa ei ole toteutettu näytelmätekstin näyttämöohjeita. Tähän mennessä elokuvaversio on jo ikään kuin vakiinnuttanut kerrontansa niin vahvasti valtavirtaelokuvan kentälle, että Enkelin saapuminen vaijereiden varassa olisi ainoastaan hämmentävää ja rikkoisi täysin katsojan käsityksen siitä, että mikään kohtauksen tapahtumista olisi todella voinut tapahtua Priorille elokuvan diegeettisessä todellisuudessa. Sen sijaan elokuvaversioon kohdalla on pyritty mahdollisimman realistisen näköiseen Enkeliin ja saumattoman näköiseen lentämiseen. Tämän lisäksi kohtauksessa on selvästi pyritty vahvaan maalauksellisuuteen; kohtauksen aikana on useita yksittäisiä kuvia, jotka ovat kuin uskonnollisteemaisia maalauksia, tai ovat jopa suoria viittauksia kuvataiteeseen. Kohtauksessa on muun muassa otos, jossa Prior ja Enkeli koskettavat toisiaan sormenpäillä. Otos on selkeä viittaus Michelangelon maalaukseen *Aatamin luominen*. Tämän lisäksi Enkelin mahtavaa olemusta ja kohtauksen dramaattista luonnetta korostetaan erikoistehosteilla, kuten tulella, salamoilla, väreillä, hidastuskuvilla ja musiikilla. Näin siis kohtaus, joka näytelmätekstin mukaan sisältää hyvin paljon voimakkaasti eepisiä elementtejä, on elokuvaversiossa viety tietoisesti päinvastaiseen suuntaan tavalla, johon oikeastaan vain elokuva pystyy leikkauksen, kompositionaalisen motivaation, kuvarajauksen ja erikoistehosteiden kautta.

Kun Belize keskeyttää Priorin kertomuksen, leikataan elokuvaversiossa takaisin siihen puistoon, jossa Prior kertoo tarinaa. Prior ja Belize ovat siirtyneet ja istuvat nyt penkeillä niin, että he ovat kuvassa vastakkain, ja enkelipatsas näkyy kuvassa keskellä, heidän välissään. Tämä voidaan jälleen lukea kompositionaalisen motivaation piiriin; kyse on siis siitä, millä tavalla kuvassa olevat hahmot ja esineet on kuvaan aseteltu. Samalla patsas on kuitenkin ikään kuin viittaus näytelmätekstiin, jossa Enkeli näkee myös Belizen. Elokuvaversiossa Belize ei voi yhtäkkiä kävellä Priorin makuuhuoneeseen, mutta Enkeli on puistossakin ikään kuin läsnä tuon kivipatsaan kautta. Kun Prior alkaa puhua taivaasta, leikkaa elokuva kuvaamaan näkymää, joka vastaa hänen kertomustaan. Tämän kuvan kautta siirrytään jälleen takaisin Priorin makuuhuoneeseen ja kolmen viikon takaiseen aikaan. Tämän jälkeen siirtymät kahden ajan ja paikan välillä toteutetaan suorina leikkauksina, joka mahdollistaa sujuvan rytmin Enkelin monologin ja Belizen kommenttien välillä. Näin elokuvaversioon

pystytään tuomaan jonkin verran sitä samaa rytmiä, joka näytelmätekstissä on seurausta siitä, että hahmot ovat itse asiassa samassa tilassa. Tämä rytmi on olennainen ei pelkästään kohtauksen tunnelman ja intensiteetin kannalta, vaan myös siksi, että se tuo elokuvaversioon katsojalle mahdollisuuden tulkita dialogia jokseenkin jopa vieraannuttavaksi tulkittavasta näkökulmasta, jossa hahmot, jotka sijaitsevat eri ajassa ja paikassa osallistuvat samaan keskusteluun. Näin varsin voimakkaasti elokuvataiteellisilla keinoilla saavutetaan juuri niitä tavoitteita, joihin eepisen teatterin elementeillä pyritään.

VII *Split scenes* ja rytmi

Angels in America on intensiivinen näytelmä, jossa tapahtuu paljon. Erityisesti *split scene* -kohtausten käyttö on oivallinen esimerkki siitä, kuinka suuri merkitys rytmillä tässä näytelmässä on. Näytelmä on pitkä ja edellyttää rytmillistä vaihtelua, ja näihin rytmeihin on tekstissä kiinnitetty paljon huomiota. Kun kohtauksien paikkaa vaihtaa ja esityksessä pitää esimerkiksi taukoja sellaisissa kohdissa, joihin niitä ei ole tekstin tasolla suunniteltu, väistämättä muuttaa myös esityksen kokonaisuuden rytmiä.

Ehkäpä tästä syystä, ikään kuin jonkinlaisena rytmillisenä korjausliikkeenä, tai ehkä esityksen kokonaispituuden lyhentämiseksi, Helsingin näyttämöversioon on tehty uusia *split scene* -kohtauksia. Lavalla tapahtuu siis samaan aikaan *split scene* -muodossa sellaisia kohtauksia, jotka tekstissä ovat omia itsenäisiä kohtauksiaan. Ohjaajan tai dramaturgin kanssa keskustelematta lienee mahdotonta tietää täsmälleen miksi tällaiseen ratkaisuun on päädytty, mutta valinta selkeästi muuttaa kohtausten luonnetta. Kohtaukset, jotka on alun perinkin kirjoitettu *split scene* -kohtauksiksi, on tarkoitettu nopeiksi, intensiivisiksi ja joskus jopa melkein raivokkaiksi; kahdessa eri paikassa ja kohtauksessa olevat hahmot saattavat huutaa eri asioista melkein pä samaan aikaan. Kushnerin mukaan on tärkeää, että toiminta toisella puolella *split scene* -kohtausta ei lopu kuin seinään silloin, kun yleisön huomio siirtyy toiselle puolelle.⁵¹ On tärkeää, että hahmoilla on aina jokin syy tai motiivi pysähtyä, ja kohtaus on kirjoitettu niin, että vaikka toiminnan jatkuminen saattaa olla vaikeaa, se ei ole mahdotonta, eivätkä tauot riko kohtauksen intensiteettiä. Sen sijaan niin sanotusti tavallisiksi kohtauksiksi tarkoitettujen kohtausten jakaminen *split scene* -kohtauksiksi, ja näin ikään tauottaminen silloin, kun toisella puolella tapahtuu jotain muuta, väistämättä tuntuu nimenomaan rikkovan näiden kohtausten intensiteetin ja rytmin. Kohtausta, jota ei tekstissä ole kirjoitettu *split sceneksi*, ei selvästikään ole myöskään tarkoitettu rytmiltään tai luonteeltaan sellaiseksi, miksi sen pätkiminen *split scene* -muodossa sen tekee.

Toisaalta myös elokuvaversiossa voi huomata rytmillisiä muutoksia juuri *split scene* -kohtauksissa. Esimerkiksi *Millenium Approaches* -osan ensimmäisessä näytöksessä on *split scene* kohtaus (kohtaus 7), jossa Harper ja Joe sekä Prior ja Louis ovat samaan aikaan omissa makuuhuoneissaan; Harper ja Joe riitelevät salaisuuksista, ja Prior ja Louis puhuvat sekä oikeudesta että Priorin sairaudesta. *Split scene* -alkaa Harperin ja Joen keskustelulla ja siirtyy sitten Prioriin ja Louisiin. Elokuvaversiossa tähän siirtymään on kuitenkin sijoitettu

⁵¹ Kushner 2013, 314.

esittelykuva. Priorin talon ohitse kävelee joukko Krishna-liikkeen edustajia, jotka laulavat mennessään. Tämä laulu kuuluu ennen ja jälkeen sen, kun edes näemme näitä hahmoja. Heidän kävelyään rakennuksen ohi, kamera siirtyy kuvaamaan Priorin ikkunaa, jota seuraa suora leikkaus sisälle asuntoon. Tällainen siirtymä kohtausten välillä ja paikan määrittävä esittelykuva on kuin suoraan perinteisen elokuvakerronnan käsikirjasta. Se myös tekee selkeän kohtausvaihdon Harperin ja Joen kohtauksen, sekä Priorin ja Louisin kohtauksen välille, vaikka alkuperäisessä tekstissä on kyse *split scene* -kohtauksesta, jossa vaihdot tapahtumien välillä ovat välittömiä.

On aiheellista pohtia myös *split scene* -kohtausten temaattista linjaa; sitä miksi Kushner on kirjoittanut juuri tietyt kohtaukset esitettäväksi rinnakkain ja yhtä aikaa. Monet *split scene* -kohtaukset jakautuvat neljän hahmon välillä. Kohtauksissa esiintyvät Harper, Joe, Prior ja Louis, siis esityksen kaksi pariskuntaa, joista muodostuu hetkellisesti vieläpä kolmas pariskunta, kun Louis ja Joe aloittavat suhteen. *Split scene* -kohtauksissa on usein kyse parisuhteiden käännekohdista; Prior ja Louis sekä Harper ja Joe esimerkiksi riitelevät yhtä aikaa. Heidän parisuhteissaan tapahtuu peruuttamattomia muutoksia ja repeämiä yhtä aikaa, ja nämä tapahtumat nähdään rinta rinnan.

Hyvänä esimerkkinä tästä on *split scene* -kohtaus, jossa Louis tulee kertomaan Priorille sairaalaan muuttavansa pois heidän yhteisestä kodistaan, ja Joe tulee kotiin ja käy Harperin kanssa keskustelun homoudestaan ja heidän avioliitostaan, minkä seurauksena Harper pakenee kotoa ja katoaa. Tekstimuodossa siirtymät kahden kohtauksen välillä ovat välittömiä; molempiin kohtauksiin annetaan ohjeet kohtauksen aluksi, jonka jälkeen paikan ja tilanteen vaihtuminen käy ilmi ainoastaan siitä, kuka puhuu.

Vaihdokset ovat nopeita ja intensiivisiä, jopa niin, että esimerkiksi Prior ehtii sanoa yhden repliikin Joen ja Harperin repliikkien väliin. Molemmat puolet tästä kohtauksesta ovat siis koko ajan elossa.

Elokuva mahdollistaa tällaiset nopeat vaihdokset ja intensiteetin ylläpitämisen läpi koko kohtauksen varsin hyvin. Elokuvassa on mahdollista leikata suoraan yksistä kasvoista toisiin, lähikuvasta lähikuvaan, paikasta toiseen, ja kohtauksen huimaava rytmi säilyy. Samaan aikaan se, että hahmot voivat todella olla katsojankin näkökulmasta fyysisesti eri paikoissa vaikuttaa siihen, minkälainen kokonaisuus tämä *split scene* on. Lähikuvien ja tietynlaisen puhetyylin kautta on mahdollista rakentaa aivan erilainen tunnelma kuin silloin, kun kaikki neljä näyttelijää ovat yhtä aikaa lavalla, ja heidän täytyy käytännössä puhua ja jopa huutaa

toistensa päälle. Elokuva mahdollistaa siis ehkä useampien tunnetilojen läpikäymisen tämän tiheän ja nopean kohtauksen aikana.

Näyttämö toki edellyttää selkeitä taukoja molempiin keskusteluihin. Elokuvasa katsoja voi ajatella keskustelun jatkuvan aina juuri siitä, mihin se jäi, mutta näyttämöllä katsoja näkee kaikki näyttelijät koko ajan, silloinkin kun he eivät puhu mitään. Kushner kuitenkin huomauttaa, että yhden kohtauksen pysäyttäminen tai ikään kuin jäädyttäminen vaihdoksen edessä ei ole välttämättä kovin hyvä valinta. Hiljaisuudelle ja pysähtymiselle on oltava draamallinen syy.⁵²

Tematiikka sitovana tekijänä

Toisaalta joidenkin *split scene* -kohtausten yhteys on voimakkaammin temaattinen ja vähemmän suoraan rinnastettavissa oleva. Esimerkiksi *split scene*, jossa Joe ja Roy puhuvat Royn tulevaisuudesta hienossa baarissa samaan aikaan kun Louis heittäytyy jokseenkin itsetuhoisen käytöksen vietäväksi puistossa tuntemattoman miehen kanssa, käsittelee temaattisella tasolla haluja, intohimoja sekä valintojen tekemistä oman itsensä suhteen; sekä huonoja että hyviä päätöksiä. Samaa aikaan näiden kahden kohtauksen välillä on kuitenkin silmiinpistäviä tunnelmallisia eroja. Joen ja Royn hieno ja sivistynyt, rauhallinen ympäristö on vahva vastakohta Louisin pimeälle puistolle ja epähygieeniselle pusikkoseksille tuntemattoman miehen kanssa.

Toisaalta näiden kahden kohtauksen yhdistäminen *split scene* -kohtauksen alle mahdollistaa myös hyvin niiden temaattisen yhdistämisen ja näiden teemojen syventämisen kahden eri näkökulman kautta samaan aikaan.

Vaikka näyttämöohjeet eivät kuvaile Royn käytöstä kohtauksessa muuten, kuin sanomalla että hän on juonut paljon ja on humalassa, sekä elokuvaversiossa että näyttämöllepanossa on tehty varsinkin kohtauksen alkupuolella jokseenkin samankaltainen valinta; Roy vaikuttaisi flirttailevan Joelle, tai vähintäänkin ruumiinkielellään viestivän jonkinlaista mielenkiintoa. Elokuvaversiossa tämä valinta on vielä selkeämpi kuin näyttämöllä, sillä Roy keksii syitä olla fyysisesti Joeta lähellä ja koskea tätä. Joen ja Royn välisessä kohtauksessa ei siis ole kyse

⁵² Kushner 2013, 314.

ainoastaan siitä, mitä Joe haluaa oman elämänsä ja työnsä suhteen. Kyse on myös siitä, mitä Roy haluaa ja niistä tavoista, joilla hän haluaa Joen elämänsä.

David Savran ja Tony Kushner keskustelevat *Speaking on Stage* -teoksessa julkaistussa haastattelussa isä-poika-suhteiden merkityksestä. Kushner kertoo halunneensa pohtia isä-poika-suhteita juuri homomiesten elämässä, ikään kuin vastapainona yleisemmälle keskustelulle äitisuhteista juuri homoseksuaalien miesten kohdalla. Lisäksi Savran ja Kushner keskustelevat sadomasokistisista teemoista, niiden merkityksistä sekä niiden näkymisestä patriarkalisessa yhteiskunnassa. Kushnerin mukaan Roy Cohnin sukupolvella on patriarkaalinen ja sukupuolittunut käsitys nuorempiensa viettelystä; heidän käsityksissään elää edelleen jonkinlainen kreikkalaisesta kirjallisuudesta ja kulttuurista nouseva käsitys, jossa vanhempi mies haluaa nuoremman, ja heidän välillään vallitsee jonkinlainen mentorisuhte, jossa nuorempi mies on alisteisessa asemassa vanhempaan. Homoseksuaalisuus nähdään jonkinlaisena ohjauksena, asiana, joka voi siirtyä vanhemmalta mieheltä nuoremmalle, sekä hyvin voimakkaasti myös valtasuhteena, jossa toisella on valta ja toinen on tälle vallalle alisteinen. Kushner näkee tällaisen käsityksen olevan osa Royn halua Joeta kohtaan.⁵³

Vallan ja seksuaalisuuden välisestä suhteesta on kyse myös sadomasokismissa, jota Louisin kohtaama mies puistossa tuntuu edustavan nahkatakissaan ja voimakkaassa asennoitumisessaan. Näiden teemojen kautta nämä kohtaukset, jotka ovat näennäisesti melkein päinvastaisia, alkavat lähentyä ja limittyä toisiinsa.

Kahden kohtauksen jatkuvuuden voi nähdä erityisen hyvin niiden repliikeissä. Tekstimuodossa ensimmäisessä vaihdoksessa, jossa kohtauksen keskipiste siirtyy Royn ja Joen keskustelusta Louisin ja miehen väliseen kohtaukseen puistossa, ei ole mitään, mikä indikoisi tilanteen tai paikan vaihtumista, vaan tilanne vaihtuu suoraan lennosta, kesken repliikkien.

JOE

Can't Washington wait?

ROY

You do what you need to do, Joe. What *you* need. *You*. Let her life go where it wants to go.
You'll both be better for that. *Somebody* should get what they want.

⁵³ Savran 1994, 307.

MAN

What do you want?

Miehen ja Louisin välisen keskustelun voisi lukea kuin suoraan jatkona Royn ja Joen keskustelulle. Louisin ja miehen keskustelu on alusta asti puhtaasti seksuaalinen, mutta siitä voi löytää myös temaattisen punaisen langan, joka jollain tasolla jatkuu Royn ja Joen välisessä keskustelussa, kun kohtausten pääpaino siirtyy taas heihin. Mies kutsuu Louisia pojaksi (*boy*) ja vaatii että Louis kutsuu häntä herraksi (*sir*), ja näiden sanojen ja tällaisen retoriikan käyttäminen seksuaalisessa kontekstissa johdattelee katsojaa pohtimaan myös Royn ja Joen välistä seuraavaa keskustelua tästä näkökulmasta käsin.

Flirttaileva sävy nimittäin säilyy etenkin Al Pacinon roolisuorituksessa vielä silloinkin, kun Roy alkaa puhua siitä, kuinka suuri merkitys hänen uralleen on ollut sillä, että hänellä on ollut elämässään useampi isähahmo, jonkinlainen miehinen auktoriteettihahmo, joka on auttanut häntä urallaan eteenpäin, ja sanoo Joen omaavan tärkeän kyvyn: kyvyn olla hyvä poika (*son*). Hän tarjoutuu tällaiseksi auktoriteettihahmoksi Joen elämään, ja pyrkimys päästä lähemmin Joen elämään on selkeä ainakin katsojalle, mutta se ei tunnu olevan sitä Joelle. Joe on kohtauksessa kuin viaton pieni poikanen, jota Roy kiertelee ja kaartelee saavuttaakseen hänet lopulta.

Olisiko Royn käytös tulkittavissa näin seksuaalissävytteiseksi ilman *split scene* -kohtausten tuomaa kontekstia ja tunnelmaa? Todennäköisesti ei, ainakaan yhtä voimakkaasti. Kohtaus osoittaa hyvin *split scene* -kohtausten merkityksen teoksen kokonaisuuden kannalta sekä sen, että mitkä tahansa kohtaukset eivät välttämättä sovi tähän malliin, vaan molemmilla puoliskoilla, jotka yhdessä muodostavat *split scene* -kohtausten, on oltava jonkinlainen yhteys toisiinsa.

Rytmistä

Angels in America on Helsingissä esitetty kokonaisuudessaan, siis sen kaksi osaa on esitetty putkeen. Todennäköisesti juuri tästä syystä etenkin *Perestroikan* dramaturgiaan on tehty muutoksia, jotta esityksestä on saatu hieman lyhyempi. *Perestroika* koostuu viidestä näytöksestä, mutta tässä näyttämöversiossa kohtausjärjestystä on muunnettu niin, että näytöksiä on vain kolme ja yksi kohtaus on jätetty kokonaan pois - tai oikeastaan kolme

kohtausta, mutta näistä kaksi on sellaisia, jotka Kushner on itsekin jättänyt pois päivitetystä tekstiversioista.

Perestroikan dramatisoinnissa Helsingin näyttämöllepano ja HBO:n minisarja noudattelevat varsin samanlaista linjaa. Kuten minisarjassa, myös tässä näyttämöllepanossa dramaturgia on rakennettu niin, että esitys koostuu alusta loppuun asti noin tunnin mittaisista pätkistä, joiden jokaisessa välissä on väliaika.

Kushner antaa ainakin päivitetystä tekstiversiossaan ohjeet väliaikojen pitämiseen. Kolmesta näytöksestä koostuvan *Millenium Approaches* -näytelmän kohdalla väliajat pidetään ensimmäisen ja toisen näytöksen jälkeen,⁵⁴ ja näin on toimittu sekä Helsingissä että minisarjassa, jossa näytösten välissä vaihtuu "luku" (*chapter*). *Perestroikan* kohdalla Kushner ohjeistaa pitämään väliajat kolmannen ja neljännen näytösten jälkeen. Minisarjassa ja Helsingin näyttämöversiossa *Perestroika* on kuitenkin dramatisoitu kolmeen osaan. Kumpikaan näistä ei siis noudata Kushnerin ohjeiden mukaista rytmiä tai dramaturgiaa.

Näytelmien kohtausjärjestyksen muuttaminen tai tekstien dramatisoiminen uudelleen ei ole mitenkään epätavallista. *Angels in American* rytmillä ja dramaturgialla vaikuttaisi kuitenkin olevan suuri merkitys Kushnerille itselleen, ja sen voi katsoa vaikuttavan merkittävästi myös teoksen eeppiseen luonteeseen. Kushner itse toteaa, että eeppisen näytelmän kuuluukin olla hieman uuvuttava, ja että pitkän rupeaman päätteeksi ansaittu painava uupumus on yksi osa tuon matkan saavutuksista ja nautinnoista. Tämän lisäksi Kushner sanoo, että hänen ohjeidensa mukaan toteutetut väliajat muodostavat rytmin, jossa osaset toimivat kokonaisina yksittäisinä tapahtumina sen lisäksi, että ne ovat osa kohtausten jatkumoa.⁵⁵

Ei tietenkään voi väittää, että yhden ylimääräisen väliajan pitäminen tekisi *Angels in Americasta* merkittäväällä tavalla vähemmän uuvuttavan tai massiivisen kokemuksen etenkin silloin, kun sen kaksi osaa esitetään putkeen. Kushner toteaa itsekin, että yleisölle on annettava mahdollisuus kerätä voimiaan ja keskittymistään.⁵⁶ Lienee kuitenkin aiheellista pohtia, miten kohtausjärjestyksen muuttaminen, sekä esityksen rytmittäminen uudelleen - siis toisin sanoen taukojen tuominen sellaisten kohtausten väliin, jonne ei ole sellaista tarkoitettu - vaikuttaa esityksen luonteeseen.

⁵⁴ Kushner 2013, 312.

⁵⁵ Emt.

⁵⁶ Emt.

VIII Hahmojen tematiikkaa

Niiden hahmojen välille, joita esittää sama näyttelijä, voi löytää monenlaisia yhteyksiä muun muassa koko esityksen kattavista isoista teemoista. Näiksi teemoiksi voisi nostaa esimerkiksi eteenpäin liikkumisen ja paikallaan pysymisen teeman, jolla viitataan myös edistykseen ja edistyksen pysähtymiseen, sekä historian, kulttuurin, vallan ja uskonnon sekä vapauden, pelon ja rohkeuden.

Kuten todettua, liikkuminen on teema, joka nousee esille jo heti *Angels in American* ensimmäisessä kohtauksessa. Rabbi puhuu hautajaisissa juutalaisten matkasta Amerikkaan ja siitä, kuinka tällaisia suuria matkoja ei enää tehdä. Tällainen liikkuminen on pysähtynyt ja loppunut. Mutta tällä matkalla oli merkitys, joka ei katoa niin kauan, kuin se pidetään elossa. Rabbin mukaan tuo matka on elossa matkan tehneiden juutalaisten jälkeläisissä, ja koko juutalaisessa kulttuurissa joka päivä.

Tuon matkan tekeminen, Euroopasta Amerikkaan siirtyminen, oli monille ainoa keino selviytyä. Liikkuminen oli siis ehto elämälle.

Sama näyttelijä esittää näytelmässä myös Hannah Pittin hahmoa, Ethel Rosenbergia sekä Roy Cohnin lääkäriä Henryä. Liikkumisen teeman voi nähdä merkittävästi etenkin Hannahin ja Ethelin kohdilla. Hannah myy kotinsa Salt Lake Cityssä ja muuttaa New Yorkiin, kun Joe soittaa hänelle ja kertoo olevansa homo. Hannah siis tekee merkittävän fyysisen matkan heti oman tarinalinjansa aluksi, mutta näytelmän aikana hän tekee myös mullistavan henkisen matkan eteenpäin. Hän vapautuu monista niistä uskontonsa aspekteista, jotka ovat määritelleet häntä tietyllä tavalla tähän asti. Esityksen epilogi viimeistään näyttää, että hän on muovautunut hyvin vanhoillisesta ja homofobisia näkemyksiä omaavasta henkilöstä huomattavasti avarakatseisemmaksi. Se fyysinen matka, jonka hän on tehnyt Salt Lake Citystä New Yorkiin, on muuttanut hänen koko elämänsä. Mormoniyhteisössä eläneestä naisesta, joka järkyttyi kuullessaan poikansa homoudesta, on tullut kiireisessä suurkaupungissa elävä ja kukoistava nainen, jonka ystäväpiiri koostuu lähinnä homomiehistä. Epilogi kuitenkin näyttää, ettei hän ole hylännyt uskoaan. Hän on vain edennyt sen sisällä, tehnyt matkan eteenpäin.

Eteenpäin on siirtynyt myös Ethel, eteenpäin tästä todellisuudesta, jonkinlaiseen kuoleman jälkeiseen elämään tai olemisen tilaan. Hän tulee myös ikään kuin saattamaan Royn tälle viimeiselle matkalle, vaikka toisaalta Ethelin ilmestymisen Roylelle voi nähdä myös ikään kuin

kostona, jonka taas voisi ajatella olevan ikään kuin liikkumista taaksepäin; ihminen, joka on siirtynyt eteenpäin omassa elämässään ei yleensä haudo kosta. Mutta Ethel ei kuitenkaan ole erityisen pahantahtoinen, ainoastaan vahingoniloinen, kun Roy hyllytetään asianajajana. Siksi Ethelin merkitys suhteessa liikkumisen teemaan tuntuu olevan juuri eteenpäin liikkumista edustava voima.

Enkelin käsky Priorille ja ihmiskunnalle on, että heidän on lakattava liikkumasta sekä eteenpäin että paikasta toiseen, maasta ja kulttuurista toiseen. Enkelin mukaan ihmisten sekoittuminen keskenään johtaa ihmiskunnan muutokseen ja edistykseen, joka järjestyttää ja järkyttää paratiisia. Heidän etenemisensä ja edistyksensä on lakattava, sillä vain silloin enkelit saavat heihin kyllästyneen ja ihmisten muuttumiskyvystä hullaantuneen Jumalansa takaisin. Enkeli näkee edistyksen tuhona, joka kohdistuu nimenomaan hänenkaltaisiinsa ja heidän kotiinsa ja maailmaansa. Hänen mukaansa Priorin ja kaikkien muidenkin ihmisten on pysyttävä paikallaan.

Mutta Belize huomauttaa, että kaikille ihmisille liikkuminen maasta ja kulttuurista toiseen sekä toisiin ihmisryhmiin ja kulttuureihin sekoittautuminen ei ole ollut valinta, eikä liikkumisen ja etenemisen lopettaminen ole edes mahdollista. Maailma pyörii vain yhteen suuntaan. Eteneminen on välttämätöntä.

Saman näyttelijän esittämä herra Valhe puhuu myös liikkumisen puolesta. Hänen mukaansa liikkuminen ja eteenpäin kulkeminen on ainoa keino päästä eroon juurettomuuden tunteesta, jota Harper sanoo kokevansa. Lomamatka, irtautuminen ja pois pääseminen, siis paikasta toiseen liikkuminen, on paras keino irrottautua, rentoutua ja jopa pelastua.

Samaan aikaa paikallaan pysyminen, eli lepääminen, on olennainen osa mistä tahansa sairaudesta paranemista tai sen kanssa elämistä. Paikallaan pysymisen puolesta puhuu siis myös jossain määrin Emily, Prioria hoitava sairaanhoitaja. Hänen puheessaan paikallaan pysyminen tarkoittaa kuitenkin fyysistä paikallaan pysymistä ja nimenomaan yksilön kohdalla tietyssä hetkessä, ei niinkään liikkumista esimerkiksi maasta toiseen. Hän käskää Priorin pysyä paikallaan, jotta hän voi tehdä työtään: tutkia Priorin, antaa lääkkeitä ja ottaa kokeita.

Kaikista tällaisista hahmoista ei voi löytää yhtä selkeitä yhteneväisyyksiä juuri liikkumisen teeman suhteen. Sen sijaan muita yhteyksiä tiettyjen hahmojen ja muiden saman näyttelijän esittämien hahmojen välille löytyy kyllä. Hannahin, rabbin ja Ethelin hahmoja yhdistää liikkumisteeman lisäksi heidän yhteytensä suuriin aatteisiin ja uskontoihin. Hannah edustaa vanhoillista mormonikirkkoa ja sen mukanaan tuomaa ajatusmaailmaa, rabbi juutalaisuutta ja

sen kulttuurista merkitystä, ja Ethel poliittista vakaumusta ja sellaiselle ajatusmaailmalle ja tarkoitukselle omistautumista. Saman näyttelijän esittämä Henry sen sijaan voisi nähdä edustavan jonkinlaista vastavoimaa kaikille uskomuksille ja aatteille, sillä hänen toimintansa motivaationa lääkärinä ovat lääketieteelliset faktat.

Toistensa jonkinlaisiksi vastavoimiksi voi nähdä myös Harperin ja saman näyttelijän esittämän Martin Hellerin. Martin koittaa houkutella Joeta lähtemään Washingtoniin, mutta Harper on voima, joka pitää Joen paikallaan – vaikka Harper ei välttämättä edes tee sitä aina tarkoituksella. Loppujen lopuksi Harper jättää Joen, ja liittyy eteenpäin liikkuvien ja edistyvien hahmojen kaartiin.

Vaikka elokuvaversiossa rikotaan valtavirtakerronnan konventioita toteuttamalla osa roolituksista juuri niin kuin ne on alkuperäisessä näytelmätekstissä kirjoitettu, osaan näistä rooleista on kuitenkin otettu erilliset näyttelijät. Henryn ja Martinin rooleissa nähdään James Cromwell ja Brian Markinson, joilla ei ole sarjassa muita rooleja. Syitä tälle voi olla monia. Vaikka sukupuolten esittäminen ristiin on elokuvassa jo lähtökohtaisesti huomiota herättävää, on elokuvaversiossa kuitenkin pyritty jonkinlaiseen realismiin esimerkiksi hahmojen maskeerauksen osalta. Näyttelijät voi tunnistaa rooleistaan, mutta esimerkiksi rabbi ei suinkaan ole ilmiselvästi naisnäyttelijän esittämä, vaan maskeerauksella ja näyttelijäntyöllä on saavutettu melko uskottava ja realistinen vanha mieshahmo. Vastaavaa olisi todennäköisesti huomattavasti vaikeampi toteuttaa esimerkiksi Henryn tai Martin Hellerin kohdalla.

Kumpikaan heistä ei kuvausten mukaan ole erityisen tai huomattavan vanha, ja esimerkiksi näyttelijä Mary Louise Parkerin maskeeraaminen keski-ikäiseksi mieheksi niin, että lopputulos herättäisi katsojan huomion mutta olisi silti tarpeeksi uskottava elokuvan tarpeisiin, olisi todennäköisesti erittäin vaikeaa. Elokuvan kohdalla katsojat ovat tottuneet tiettyyn realismiin, ja sen rikkominen saattaisi mahdollisesti kääntää katsojan huomion täysin väärin asioihin niissä kohtauksissa, joissa tällainen epärealistinen hahmo esiintyisi. Käyttämällä näyttelijöitä, joilla ei ole muita rooleja voidaan ehkä pitää huoli siitä, että katsoja ei kohdistaisi näihin sivuhahmoihin enemmän odotuksia, kuin mitä ne todellisuudessa pystyvät täyttämään.

Roolituksen merkitys

On kiintoisaa huomata, että vaikka *Angels in America* -tekstiin, ja etenkin sen uudistettuun versioon, kuuluu paljon ohjeita siitä, miten esitys tulisi lavalla toteuttaa, näyttelijöille ei ole juuri tarjolla ohjeita siitä, miten suhtautua näihin lukuisiin hahmoihin, joita he esittävät. Toki

näiden temaattisten yhteyksien alleviivaaminen olisi jokseenkin esimerkiksi juuri eepin teatterin periaatteiden vastaista, mikäli tarkoitus on saada katsoja itse pohtimaan teemoja ja asioiden yhteyksiä. Lisäksi Kushner ei tietenkään edes tavoittele tyylipuhdasta eepistä teatteria, vaan hänen oma teatteriestetiikkansa on hienovaraisempaa, joka ehkä edellyttää vielä enemmän katsojan omaa aktiivisuutta juuri temaattisten yhteyksien löytämisessä. On silti kuitenkin huomionarvoista, että Kushner ei itse ohjeista näyttelijöitä löytämään temaattisia yhteyksiä hahmojensa väliltä, vaikka hänen tekemänsä roolitus on mitä ilmeisimmin teoksen kokonaisuuden kannalta tärkeä, sillä siitä on pidetty kiinni myös elokuvaversiossa.

James Fisher vertaa Tony Kushnerin hahmoja Tennessee Williamsin näytelmien hahmoihin. Fisher kirjoittaa, kuinka molempien kirjailijoiden näytelmiä yhdistävät intohimoiset hahmot, ja kuinka molemmat pohtivat illuusion ja todellisuuden suhdetta.⁵⁷ Kushner välttää teoksessaan illuusiota teatterillisena elementtinä siinä mielessä, että esimerkiksi teoksen fantastiset elementit, kuten lentäminen, palava kirja tai vaikkapa hahmojen yhtäkkäinen katoaminen, on toteutettava teatterin keinoin ja niin, että esimerkiksi lentävän Enkelin vaijerit saavat näkyä. Näin hän tavoittaa vieraannuttamisen mahdollistaman suhtautumisen, mutta samalla hänen näytelmänsä ovat draamaa, jonka keskiössä ovat hahmot ja heidän välisensä suhteet; draamaa, joka kommentoi yleistä yksilön kautta, totuutta illuusion vaatteisiin puettuna. Saman näyttelijän esittämät erilaiset hahmotkin muotoutuvat ikään kuin kaiuiksi todellisuudesta. Katsoja löytää yhtäläisyyksiä näiden hahmojen välillä aivan kuten todellisuudessaakin. Yksi ihminen saattaa muistuttaa toista, ei pelkästään ulkonäkönsä puolesta mutta myös sanojensa ja tekojensa kautta.

Miten nämä roolitusvalinnat sitten toimivat sekä teatterin että elokuvan kontekstissa? Miten ne edesauttavat teoksen eepin luonteen esiin tulemistä?

Voisi väittää, että elokuvassa nämä roolitusvalinnat saavat jopa suuremman merkityksen, kuin teatterissa. Juuri elokuvan konventioista johtuen, tällaiset ratkaisut etualaistuvat, ja herättävät katsojassa kysymyksiä. Elokuvan katsojalle kysymys siitä, miksi Enkeli, sairaanhoitaja ja koditon nainen näyttävät samalta, on suurempi kuin teatterikatsojalle, joka tuntee teatterin konventiot ja tunnistaa näyttelijän todennäköisesti nopeammin samaksi, kuin elokuvassa.

Elokuvaversion katsoja tulkitsee teosta ikään kuin tulevaisuuden näkökulmasta; *Angels in America* sijoittuu pääasiallisesti 1980-luvun loppuun ja eteenpäin liikkumisen teeman myötä

⁵⁷ Fisher 2006, 6.

yksi toistuvasti esiin nouseva aihe on uusi millenium, 2000-luku, joka on tuloillaan ja johon ladataan suuria odotuksia ja toiveita. Elokuversion katsoja tietää miten ne yhteiskunnalliset olosuhteet, joita teoksessa kuvataan, ovat muuttuneet sitten 1980-luvun, ja millaisia muutoksia uusi vuosituhat on tuonut mukanaan. Pohtiessaan näitä teemoja ja hahmojen välisiä yhteyksiä, katsoja siis todennäköisesti aina peilaa pohtimaansa siihen, mitä hän oman kokemuksensa perusteella myös tietää. Näin katsoja suhteuttaa jatkuvasti teoksessa näkemäänsä siihen todellisuuteen, jossa hän itse elää.

Toki roolitus toimii myös teatterissa omanlaisenaan eepisenä elementtinä. Se muistuttaa katsojaa siitä, että kyseessä on teatteriesitys, jossa yksi näyttelijä voi esittää useampaa eri hahmoa. Se muistuttaa, että ei ole edes tarkoituksenmukaista yrittää saada katsojaa uskomaan, että lavalla olevat hahmot olisivat itsessään oikeita ihmisiä, joiden elämää katsoja nyt seuraa. Mutta tämä kontrasti on ehkä vielä voimakkaampi elokuvassa.

Joka tapauksessa näyttelijävalinnat herättelevät katsojan kysymään kysymyksiä niistä teemoista, joita eri hahmojen välille on mahdollista löytää, joten kysymysten ja kriittisen ajattelun herättelijänä nämä roolitusvalinnat toimivat, oli teoksen muoto mikä hyvänsä. Monet teoksen hahmoista jäävät elämään katsojan mielessä vielä pitkäksi aikaa näytelmän tai sen elokuvaversioiden loputtua, eivätkä pelkästään omana itsenään, vaan myös kaikkien niiden suhteiden, viitteiden ja temaattisten kontekstien summana, tai jonkinlaisena solmukohtana, jollaiseksi he näytelmän edetessä ovat muodostuneet. Yhteydet todellisuuteen sekä ne kommentit yhteiskunnasta, joita *Angels in America* tekee, on helppo löytää yhä uudestaan ja uudestaan, kun teoksen heittämiä temaattinen verkko nappaa alleen niin laajan ja kirjavan joukon ihmisiä, jotka tavalla tai toisella muistuttavat toinen toisistaan. Tämä teoksen ominaisuus on onnistuttu säilyttämään läpi adaptaatioprosessin suorastaan varsin yksinkertaisesti ravistelemalla hieman elokuva- ja televisiokerronnan konventioita. Loppujen lopuksi varsin yksinkertaisellakin elementillä saa aikaan jotain sellaista, joka onnistuu jo itsessään rikkomaan perinteitä ja herättelemään katsojaa huomaamaan teoksessa paljon muutakin, joka poikkeaa totutusta.

IX Johtopäätökset

Teatteria on pidetty – ja jossain määrin pidetään edelleen – epäelokuvallisena taidemuotona. Teatterillisen narratiivin, jolla tässä viitataan lähinnä perinteiseen draamakerrontaan, tuomista elokuvaan on historiallisesti vastustettu molemmin puolin kenttää. Muun muassa venäläiset montaasielokuvan tekijät näkivät draamallisen kerronnan latistavan elokuvaa taidemuotona.⁵⁸ Yhtä lailla teatterikentällä on aina ollut toimijoita, jotka ovat suhtautuneet elokuva-adaptaatioihin nihkeästi ja joiden mielestä elokuvakerronta latistaa teatteriin tarkoitettujen teosten merkityksiä.⁵⁹ Juuri *Angels in American* kohdalla monet, kuten aiemmin viittaamani Ken Nielsen, ovat ilmaisseet mielipiteensä siitä, että elokuvakerronta vesittää teoksen päämäärät.

Elokuvan ja teatterin yhteneväisyydet, sekä ne tavat, joilla ne voivat lainata toisiltaan tai lähestyä samoja päämääriä eri suunnista, jätetään usein valitettavan vähälle huomiolle. Silloin, kun keskitytään puhumaan vain yhden muodon puolesta, sivuutetaan kaikki, mitä toisella muodolla olisi annettavaa. Unohdetaan, että erilaisia elementtejä yhdistelemällä voitaisiin saavuttaa jotain aivan uutta ja uniikkia. Eepinen teatteri on vieraannuttavuudessaan lähtökohtaisesti poliittista ja kriittiseen ajatteluun tähtäävää. Draamallinen elokuva luo diegeettisen todellisuuden, illuusion todellisuudesta, mutta sen realismilla on omat meriittinsä, kun pohditaan sen vaikutuksia katsojaan. Robert Lapsleyn ja Michael Westlaken mukaan elokuva tarjoaa pitäviä väitteitä siitä, miten asiat ovat – sosiaalisessa, poliittisessa, taloudellisessa tai kansainvälisessä mielessä. Elokuvan realismilla on poliittisia vaikutuksia, ja realismi on epistemologisessa luonteessaan poliittinen ja filosofinen käytännön kysymys – ja tähän on Lapsleyn ja Westlaken mukaan kiinnittänyt huomionsa myös Bertolt Brecht.⁶⁰ Elokuva on siis itsessään realismia, jolla on poliittisia seurauksia. Yhdistettynä eepisiin elementteihin, elokuva voi olla todellista ja realismia juuri sinulle ja myös juuri siinä todellisuudessa, jossa sinä elät.

On myös syytä muistaa, että näyttämön konteksti ei itsessään ole tae sille, että jokin teos on luonteeltaan eepinen tai poliittinen, tai että kaikki ne mahdolliset implikaatiot, joita alkuperäisestä tekstistä voisi tulkita, olisivat aina näyttämöllä läsnä. Jokainen näyttämöllepano on ohjaajansa näköinen versio, ja näytelmäteksti itsessään usein monilta osin tulkinnanvarainen. *Angels in American* kohdalla ne yhteiskunnalliset teemat ja kysymykset,

⁵⁸ Kracauer 1997 (1960), 216.

⁵⁹ Bacon 2005, 44.

⁶⁰ Lapsley & Westlake 1988, 156–157.

joihin se eepillisillä elementeillään viittaavat ovat toki jossain määrin universaaleja, mutta teoksen amerikkalaisuutta ei voi kieltää. Siksi kaikki teoksen poliittiset ja yhteiskunnalliset implikaatiot eivät välttämättä pääse täysin oikeuksiinsa ilman juuri yhdysvaltalaisen kulttuurin kontekstia, ja näiden kontekstien poistaminen voi laimentaa teoksen sanomaa ainakin jossain määrin. Teoksen eepisten, vieraannuttavien, kriittisten ja poliittisten implikaatioiden ja teemojen saavuttaminen vaatii muutakin kuin näyttämön kontekstin – ja toisaalta näyttämön kontekstin puute ei vielä tarkoita sitä, että nämä elementit automaattisesti vesittyisivät teoksesta tavalla, joka olisi kokonaisuuden kannalta merkittävä.

Esimerkiksi ajatus siitä, että *Angels in American* elokuvaversiossa näyttelijöiden naturalistinen tapa näytellä veisi teokselta sen brechtiläisen ja poliittisen voiman on jokseenkin erikoinen, sillä Kushnerin omat näyttämöohjeet eivät viittaa silmiinpistävästi brechtiläisen näyttelytekniikan tavoitteluun. Kushner ohjaa näyttelijöitä kysymään tärkeitä ja syvällisiä kysymyksiä siitä, miksi hahmo on sellainen kuin on ja miksi hän toimii niin kuin toimii. Hän asettaa paljon painoarvoa sille, että näyttelijän ja hahmon tulkinnat esimerkiksi käytetystä kielestä ovat yksi yhteen, ja hän näkee hahmojen toiminnalle ja puheelle monia hyvin syviä ja sisäisiä motivaatioita. Hän mainitsee, kuinka joskus hahmot yrittävät oman puheensa kautta ymmärtää omia tunteitaan. Kushnerin hahmoilla on siis syviä sisäisiä motivaatioita, jotka ohjaavat heidän toimintaansa jatkuvasti. Kuten sanottua, Kushner ei anna tarkkoja ohjeita siitä, miten tämän tulisi näyttelijäntyössä näkyä. On siis mahdotonta sanoa minkälainen näyttelemisen tekniikka olisi Kushnerin mielestä kaikista sopivin, ja lavallakin on nähty monenlaisia eri versioita – myös naturalistista näyttelemistä. Mutta mikäli teoksen poliittisen ja brechtiläisen luonteen toteutuminen riippuisi siitä, että teosta ei missään tapauksessa tulisi näytellä naturalistisesti, eikö voisi kuvitella Kushnerin maininnee tästä kymmensivuisissa huomioissaan teoksen käytännön toteutuksesta? Kushnerin näytelmä ei muutenkaan juuri noudattele brechtiläistä perinnettä ainakaan siinä mitä tulee niihin elementteihin, joita Brecht itse piti näyttelijän keinoina toteuttaa vieraannuttamisefektiä. Ehkäpä brechtiläisyyden, eepsisyyden ja poliittisuuden voi siis saavuttaa muutenkin, kuin välttelemällä tiettyä näyttelemisen tekniikkaa.

On toki totta, että elokuva- ja teatterinäyttelemisen poikkeavat toisistaan monin muinkin tavoin kuin vain näyttelemisen tekniikan kautta. Esimerkiksi Brecht on korostanut sitä, kuinka teatteri on aina väliaikaista, koska se riippuu kahden ryhmän (esiintyjät ja yleisö) välisestä välittömästä kanssakäymisestä, jolla voi olla suurikin vaikutus esitykseen. Elokuvassa esiintyjät voivat kutsua yleisön kanssakäyntiin, mutta eivät voi tietää miten yleisö ottaa sen

vastaan. Yleisön ja esiintyjän välinen side rikkoontuu elokuvassa, eivätkä elokuvan näyttelijäsuoritukset voi koskaan muuttua, vaikka yleisö reagoisi niihin miten hyvänsä.⁶¹ Tätä vuorovaikutusta ei voi elokuvassa tietenkään mitenkään suoraan korvata, mutta sen merkitykselle voi etsiä korvaajia elokuvallisista keinoista.

Elokuva ja teatteri voivat päästä samoihin päämääriin eri reittejä. Teatteri-ilmaisun luonteen säilyttäminen elokuva-adaptaatiossa ei siis välttämättä tarkoita teatterillisten elementtien mukaan tuomista sellaisenaan, vaan näiden elementtien peruseriaatteiden purkamista ja tulkitsemista uudelleen elokuvakerronnan kautta – siis toteuttamalla adaptaation peruseriaatteen, jossa teos ikään kuin käännetään yhden mediumin merkityksistä ja konventioista toisen mediumin merkityksiin ja konventioihin. Elokuva ja teatteri voivat saavuttaa samat tavoitteet siinä missä kaksi eri kieltä voivat kertoa saman tarinan.

Angels in American minisarjaversio onnistuu adaptoimaan eeppiseen teatteriin nojaavan näytelmätekstin valtavirtaelokuvaksi ennen muuta siksi, että se jättää tilaa erilaisille luentatavoille ja tulkinnoille. Tarinallisten hypoteesien muodostamista edesauttava rakenne ohjaa katsojaa sujuvasti valtavirtaelokuvan kerronnan suuntaan, ja kerrontaa onkin helppo seurata. Toisaalta kompetentin katsojan on mahdollista poimia kerronnasta hyvinkin paljon myös eeppiseen teatteriin viittaavia elementtejä.

Adaptaatioon on jätetty monia melko hienovaraisia elementtejä suoraan näytelmätekstistä. Esimerkiksi se, kuinka useat näyttelijät esittävät useampaa eri hahmoa, on elokuvakerronnassa melko harvinaista, ja luo katsojan ja hahmojen välille varsin erilaisen suhteen, kuin mitä draamallinen valtavirtakerronta yleensä tekee. Roolitusvalinnat etualaistavat sen faktan, että jokaisen hahmon takana on näyttelijä, ja joidenkin hahmojen takana on yksi ja sama näyttelijä. Tämä rikkoo elokuvallisen illuusion diegeettisestä todellisuudesta, ja saa katsojan pohtimaan näitä valintoja teoksen kontekstissa, sekä hahmojen välisiä temaattisia suhteita myös teoksen kontekstin ulkopuolella. Lisäksi elokuvassa roolituksella on varsin suuri merkitys, sillä siinä missä teatterin hahmot voivat olla tyyppiteltyjä, elokuvalla odotetaan voimakkaampaa individualisointia. Elokuvan hahmojen pitäisi vastata käsitystämme todellisista ihmisistä ja heidän toiminnastaan ja olemuksestaan erilaisissa sosiaalisissa ympäristöissä. Näyttelijän fyysinen tyyppi vaikuttaa myös merkittävästi siihen, minkälainen kuva kustakin hahmosta katsojalle muodostuu.⁶²

⁶¹ Naremore 1988, 29–30.

⁶² Bacon 2005, 48.

Suorien teatterillisten elementtien lisäksi elokuva-adaptaatiossa on läsnä myös voimakkaita elokuvallisia keinoja, jotka itsessään viittaavat johonkin hyvin samantyyppiseen, kuin eepinen teatteri. Sen sijaan, että valtavirtaelokuvaan nojaavaa kerrontaa rikottaisiin hyvin voimakkaasti teatterillisilla elementeillä, sitä rikastetaan taide-elokuvan elementeillä. Näin minisarja saa syvyyttä niin temaattisella kuin taiteellisellakin tasolla, mutta säilyy silti vahvasti elokuvakerronnan alueella, ja sen seuraaminen valtavirtaelokuvan normiston mukaan on edelleen mahdollista.

Mediumkohtaisen kontekstin merkitys

David Savran ja Tony Kushner keskustelevat haastattelussaan *Angels in American* queer-teemoista ja -implikaatioista 1990-luvun kontekstissa.⁶³ Millainen oli HLBT-yhteisön asema, millaisessa ympäristössä näytelmä oli, kun se ensi kerran esitettiin? Näiden implikaatioiden vesittämisestä elokuva-adaptaatiota on sen sijaan syytetty. Olennaista onkin lähestyä *Angels in American* elokuva-adaptaatiota juuri sinä, mitä se on: siis elokuvana, joka on esitetty minisarjana televisiossa. Näin ollen sen tulkinta on asetettava näiden mediumeiden kontekstiin siinä ajassa, missä teos on esitetty.

Väite siitä, että minisarja vesittäisi esimerkiksi alkuperäistekstin queer-tematiikkaa on erikoinen, mikäli adaptaation osaa sovittaa oman aikansa television kontekstiin. *Angels in America* esitettiin kahdessa osassa HBO:lla vuonna 2003. Näin ollen se osui juuri keskelle murrosta, jossa HLBT-yhteisö alkoi ensi kertaa saada merkittävää näkyvyyttä amerikkalaisessa televisiossa. Sarjat kuten *Will ja Grace* (1998-2006), *Queer as Folk* (alkuperäisversio Iso-Britanniassa vuosina 1999-2000, amerikkalaisversio vuosina 2000-2005) ja *L-koodi* (2004-2009) tekivät tärkeää työtä seksuaalivähemmistöjen aseman ja näkyvyyden parantamiseksi televisiossa. Alun perin englantilainen *Queer as Folk* oli televisiohistorian ensimmäinen draamasarja, jossa kaikki päähenkilöt ja suurin osa sivuhenkilöistä olivat homoseksuaaleja. Toisin kuin useissa siihen asti nähdyissä representaatioissa seksuaalivähemmistöistä, seksuaalisuus ei ollut draaman keskipisteessä, tai suuren tragedian aiheuttaja, vaan enemminkin lähtöpiste ja osatekijä. Hahmojen seksuaalisuus oli osa heidän identiteettiään, ei mitään sellaista, mitä olisi pyritty selittelemään tai pyytelemään anteeksi.⁶⁴ Vuonna 2000 sarjasta tehtiin uusi versio amerikkalaiseen televisioon,

⁶³ Savran 1994, 299–301.

⁶⁴ Peele 2007, 58.

ja tämän sarjan suosio kantoi sitä viisi vuotta – mikä yhdysvaltalaisessa televisiokontekstissa on jo hyvä suoritus.

Angels in America esitettiin ensikerran televisiossa siis seksuaalivähemmistöjen representaation kannalta suorastaan historiallisena aikana. Tässä kontekstissa tarkasteltuna sillä voi nähdä useita hyvin arvokkaita meriittejä mitä tulee tuon representaation laajentamiseen ja syventämiseen. 2000-luvulla AIDS-kriisistä oli maailmanlaajuinen pandemia, ja vaikka juuri yhdysvaltalaisesta kriisistä, jonka ytimessä oli oikeistopoliittinen haluttomuus edes tunnustaa seksuaalivähemmistöjen olemassaoloa kulunut jo aikaa, ja vaikka AIDS edelleen saatettiin nähdä nimenomaan homoja koskevana sairautena, moni nuoremman sukupolven edustaja ei välttämättä ollut edes tietoinen yhteisön tästä historiasta. AIDS-kriisin ikään kuin historiallinen käsittely aikana jona seksuaalivähemmistöt alkoivat saada uutta näkyvyyttä, oli omiaan kontekstualisoimaan koko HLBT-representaation kenttää siihen historiaan, jonka yhteisö oli käynyt läpi päästäkseen siihen pisteeseen. Vuonna 2003 adaptaatiota katsonut yleisö saattoi kääntää televisionsa toiselle kanavalle ja nähdä millaista on olla homo vuonna 2003, mutta *Angels in America* muistutti, millaista oli olla homo vuonna 1985 – ja oli siten osa hyvinkin laajaa ja merkittävää queer-temaattista keskustelua, joka ylitti populaarimedian ja kosketti yhteiskuntaa laajemminkin. *Angels in American* ällistyttävä määrä Emmy-palkintoja⁶⁵ osaltaan myös validoi tällaista representaatiota ja sen merkitystä aikansa televisiokulttuurissa ja osoittaa, kuinka *Angels in America* oli oman aikansa televisiotapaus.

Tämän lisäksi on syytä muistaa, että 2000-luvun alussa ei ollut lainkaan tavallista nähdä suuria elokuvatähtiä televisiossa. Voisi itseasiassa nähdä *Angels in American* olleen suorastaan edellä aikaansa tai jonkinlainen katalysaattori sille, että alalla alettiin nähdä televisio varten otettavana mediumina myös voimakkaammin juuri elokuvataiteelliseen kerrontaan nojaavalle sisällölle. Nykypäivän isot televisiosarjat ovat tuotantoarvoltaan ja sisällöltään suorastaan puhtaasti elokuvia, jotka on vain pätkitty lyhyempiin osiin ja joita ei esitetä valkokankaalla. Yhtä lailla pitkiä elokuvia saatetaan nykypäivänä katkoa jaksoiksi, ja elokuva esitetään sarjana televisiossa.

Minkä tahansa teoksen eepistä luonnetta pohtiessa onkin siis aiheellista kysyä, mikä eepissä kerronnassa on olennaisinta. Tästä voi tietenkin olla montaa eri mieltä, mutta fakta on, että eepisen teatterin perustana ovat poliittisuus ja yhteiskunnallisuus. Brechtin

⁶⁵ Television Academy, emmys.com. Show: *Angels in America*

tavoitteena oli tutkia ja opettaa, ja yhteiskunnallisten ja poliittisten aiheiden kautta löytää keinoja, joilla moraalisesti väärät ja vaikeasti kestettävät olosuhteet voitaisiin poistaa. Mikäli lähestytään *Angels in America* ja sen eri versioita siitä näkökulmasta, miten ne onnistuvat osallistumaan oman aikansa yhteiskunnalliseen keskusteluun, herättämään kysymyksiä, tutkimaan ja opettamaan, elokuva-adaptaatiolla on omat kiistattoman meriittinsä. Niiden tunnistaminen vaatii elokuva-analyyttistä ymmärrystä, sekä aikansa televisiokontekstin laajempaa tarkastelua, mutta sovitus on väistämättä onnistunut herättämään keskustelua, se on tutkinut, opettanut ja muistuttanut. Tämän lisäksi elokuvaversio on ollut merkittävä teos myös oman kenttensä sisällä, sillä se on uudistanut ja rikkonut totuttuja tapoja tehdä tällaista sisältöä ja ollut selvästi edellä aikaansa käyttäessään televisiota tällaisen kerronnan mediumina. Se on herättänyt keskustelua siis sekä yhteiskunnallisen sisältönsä että omien taiteellisten meriittiensä vuoksi, ja teoksen yhteiskunnallinen ja todellisuuteen vaikutuksensa ulottava luonne on siis säilyttänyt voimansa läpi adaptaatioprosessin.

Muut taiteet voimavarana

Tony Kushner tuntuu itse pitävän näytelmästään tehtyä elokuva-adaptaatiota onnistuneena. Charlie Roselle antamassaan haastattelussa hän sanoo Mike Nicholsin onnistuneen tekemään siirtymästä lavan ja valkokankaan välillä hyvin vaivattoman oloisen. *Angels in America* onkin jo valmiiksi paljon elokuvallisia elementtejä; monet niistä elementeistä, jotka on teatterin lavalla vaikea toteuttaa, ovat varsin tuttuja elokuvamaailmassa. Toki tämä on tarkoittanut myös sitä, että se mikä näytelmätekstissä ja teatterilavan kontekstissa on mullistavaa, ei elokuvassa juuri katsojaa hetkauta, jolloin tilalle on täytynyt keksiä jokin muu keino välittää teoksen mahtipontisuus. Tämän Kushner itsekin haastattelussaan toteaa, mutta huomauttaa, että näiden shokkielementtien tilalla elokuvaversiossa nähdään erinomaista elokuvataidetta ja toteaa, että kaikki mikä on tärkeää, on adaptaatiossa säästetty.⁶⁶

Kushner onkin maininnut Robert Altmanin elokuvien, etenkin Nashvillen olleen suuri vaikuttaja siinä, minkälainen näytelmä *Angels in America* tuli.⁶⁷ Elokuvataide ja elokuvallinen ajattelu on siis itsessään ollut huomattava tekijä teoksen kokonaisuudessa kauan ennen kuin siitä on sovitettu elokuvaversio. Tämän voisi ajatella myös jossain määrin helpottaneen adaptaatioprosessia siten, että siirtymä mediumista toiseen tapahtui melko

⁶⁶ Charlie Rose -videohaastattelu, charlierose.com.

⁶⁷ Savran 1994, 311.

samantyyppisten konventioiden ja kertomisen tavan kautta. Siirtymän voi nähdä melko pehmeänä siirtymänä näyttämisen moodista toisenlaiseen näyttämisen moodiin, jossa genre ja kääntämismetaforan kautta ajatellen kieli vaihtui.

Tietoinen lainaaminen toisista taidemuodoista, tai toisenlaisista taiteista inspiroituminen onkin eittämättä suuri voimavara monille taiteilijoille, ja eri mediumien konventioilla leikkittely voi tuoda yhden teoksen kautta koko kentälle jotakin aivan uutta ja ennen näkemätöntä. Tästä voimavarasta olisikin ehkä syytä olla tietoisempi.

Tutkimukseni lähtökohtana oli pohtia *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* -teoksen eppistä luonnetta ja sen toteutumista niin tekstissä, näyttämöllä kuin elokuvassakin. Analyysin kautta huomasin, ettei tällaisen luonteen toteutuminen välttämättä vaadi juuri niitä nimenomaisia elementtejä, joiden pohjalle tällainen ilmaisu on alun perin rakennettu – ja toisaalta, näiden elementtien olemassaolo ei välttämättä itsessään myöskään takaa luonteen kokonaisuuden toteutumista parhaalla mahdollisella tavalla. Teatterin ja elokuvan risteymäkohtien tutkimiseen olisi myös syytä panostaa. Suhde teatterin ja elokuvallisen ilmaisun välillä on jatkuvassa muutoksessa. Esimerkiksi viime vuosina teatteriesitysten näyttäminen suorina lähetyksinä elokuvateattereissa on saavuttanut suuren suosion ja luonut aivan uudenlaisen tavan katsoa teatteria. Tämä muutos näiden taidemuotojen suhteessa liittyy olennaisesti myös kummankin omaan asemaan taiteen kentällä. On tärkeää pyrkiä ymmärtämään, miten teatteri taidemuotona voi saada tuosta suhteesta kaikista eniten irti. Teatteria viedään yhä enenevässä määrin ja erilaisin keinoin elokuvan ja television maailmaan. On olennaista pohtia, miten teatterin ominaispiirteitä voisi tuoda näissä ilmaisumuodoissa esille niin, että tuo teatterin ja elokuvailmaisun välinen suhde voisi hyödyntää teatteria myös itsenäisenä taidemuotona. Ei siksi, että kehitys pelkän kehityksen vuoksi olisi tavoiteltavaa vaan siksi, että kun elokuva ja teatteri vääjäämättä vielä risteävät monin uusinkin tavoin, kannattaa niiden ottaa tietoisesti huomioon toinen toistensa tarjoamat uudet mahdollisuudet.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kushner, Tony 2013. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes. Revised and Complete Edition*. Theatre Communications Group, New York.

Angels in America -esitystallenne. Esitetty Helsingissä 2010-2011. Ohjaus Johanna Freundlich. Julkaisematon tallenne on lainattu yksityiskokoelmasta.

Angels in America DVD-tallenne. Ohjaus Mike Nichols, 2003. Tuotanto: HBO. Levitys: Warner Bros. DVD-painos vuodelta 2011.

Julkaistut teokset

Al-Badri, Hussein 2014. *Tony Kushner's Postmodern Theatre: A Study of Political Discourse*. Cambridge Scholars Publishing.

Bacon, Henry 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

Bacon Henry 2005. *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS:

Balme, Christopher 2015. *Johdatus teatteriin*. Suom. Pirkko Koski. Helsinki: Like.

Bordwell, David 1985. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.

Brecht, Bertolt 1991 (1967). *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen & Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Fisher, James 2006. *The Angels of Frutification*. Teoksessa *Tony Kushner. New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Edit. Fisher, James 2006. McFarland & Company, Inc.

Fisher, James 2008. *Understanding Tony Kushner*. University of South Carolina.

Fujita, Atsushi 2006. *Queer Politics to Fabulous Politics in Angels in America. Pinklisting and Forgiving Roy Cohn*. Teoksessa *Tony Kushner. New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Edit. Fisher, James 2006. McFarland & Company, Inc.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge.

- Kracauer, Sigfried 1997 (1960). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.
- Naremore, James 1988. *Acting in Cinema*. University of California Press.
- Nasta, Dominique 1991. *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Berne: Peter Lang.
- Nielsen, Ken 2008. *Tony Kushner's Angels in America*. Continuum.
- Peele, Thomas 2007. *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television*. Palgrave Macmillan.
- Sanders, Julie 2006. *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Savran, David 1994. *Tony Kushner. Teoksessa Speaking on Stage. Interviews with Contemporary American Playwrights*. Edit. Kolin, Philip C. & Kullman, Colby H. 1996. The University of Alabama Press.
- Sinyard, Neil 1986. *Filming literature: The Art of Adaptation*. Croom Helm London & Sydney.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David 2010. *Film History: An Introduction*. Kolmas painos. New York: McGraw-Hill Education.
- Wagner, Geoffrey 1975. *The Novel and The Cinema*. Associated University Presses, Inc.

Nettilähteet

- Merriam Webster Dictionary, merriam-webster.com, *adaptation*, 1. Viitattu 3.12.2018
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/adaptation>
- NYT Archives, New York Times. Tweetti: ”Julius and Ethel Rosenberg are executed at Sing Sing, in New York, this day in 1953.” Viitattu 22.4.2019.
<https://twitter.com/nytarchives/status/876847184301481986?lang=fi>
- Television Academy, Emmys.com: Show: *Angels in America*, HBO. Viitattu 29.4.2019.
<https://www.emmys.com/shows/angels-america>
- Charlie Rose: *Tony Kushner*, 16.12.2003. Viitattu 4.5.2019.
<https://charlierose.com/videos/9471>