

Opinnäytetyö (YAMK)

YTAUKS21

2022

Lauri Löytökoski

# NŌ, PISCATOR JA SOTKAN MUNA

– Kalevala-esitys elementeillä japanilaisesta Nō-  
teatterista ja weimarilaisista heijastusnäytelmistä

**TURKU AMK**   
TURKU UNIVERSITY OF  
APPLIED SCIENCES

Opinnäytetyö (YAMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Taiteen uudet kontekstit

2022 | 41 sivua

Lauri Löytökoski

## Nō, Piscator ja Sotkan muna

- Kalevala-esitys elementeillä japanilaisesta Nō-teatterista ja weimarilaisista heijastusnäytelmistä

Opinnäytetyöni on lavasuunnitelma Laitilan Kinoon kehitettävään Kalevala-esitykseen, jossa yhdistyvät teatteri ja elokuva. Siihen on haettu vaikutteita japanilaisesta Nō-teatterista ja Erwin Piscatorin filmijaksoja sisältävistä näytelmistä, joita esitettiin 1920-luvun Berliinissä.

Esitys myötäilee ”hirviö-Nō” -esityksiä. Niissä on usein kaksi näytöstä, joita siltaa juonta avaava väliosa. Sen jälkeen yliluonnollinen hahmo esiintyy lavalla demoninaamiossa.

Piscatorin näytelmissä käytettiin useita eri kuvalähteitä. Tässä esityksessä valkokankaan alapuolelle asetetaan erillinen videotykki. Sillä heijastetaan näyttelijän varjokuva yleisön eteen tuotavaan sermiin.

Valmis lavasuunnitelma on kevytrakenteinen ja kustannustehokas. Valkokankaan edessä sijaitseva esiintymisalue tukee sisältöä ja antaa sille rituaalimaisen sävyn. Esitys voidaan lavastaa Kinoon ja muihin pieniin ja keskisuuriin elokuvateattereihin.

Asiasanat:

eepinen teatteri, elokuvataide, elokuvateatterit, historia, Japani, no-teatteri, Weimarin tasavalta

Master's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Contemporary Contexts of Arts

2022 | 41 pages

Lauri Löytökoski

## Noh, Piscator and the Pochard's Egg

- A Kalevala stage play with elements from Japanese Noh theatre and Epic theatre of the Weimar Republic

My Master's Thesis concerns the stage design for a mythological play with film sequences. The play will be staged in Kino, a cinema in Laitila, Southwest Finland. Its form has been influenced by Japanese Noh theatre and the cinematic plays of Erwin Piscator in 1920's Berlin.

The story structure will mirror the traditional "monster Noh" plays. They are divided into two acts, which are bridged by an explanatory sequence. The antagonist appears in a monster mask in the second act.

Piscator's plays were known for their multiple image sources. As such, the stage design will include an additional projector. It will cast the silhouette of an actor into a lightbox in front of the audience.

The resulting stage design is lightweight and cost-efficient. The acting area is in front of the screen. It supports the content and provides it with a ritualistic tone. The play can be staged in Kino and other small and medium-sized cinemas.

Keywords:

cinemas, epic theatre, film, history, Japan, noh theatre, Weimar Republic

# Sisältö

<b>1 Johdanto</b>	<b>5</b>
<b>2 Videoteatteri Laitilassa</b>	<b>7</b>
<b>3 Heijastusnäytelmät – teatterin ja filmin liitto</b>	<b>10</b>
3.1 Piscator ja sodan kuvat	10
3.2 Esimerkki: Rasputin (1927)	14
3.3 Heijastukset Piscatorbühne-teatterissa	19
<b>4 Nö – jaettu illuusio</b>	<b>22</b>
4.1 Tila ja aika Nössa	22
4.2 Näyttelijän työ	24
4.3 Esimerkki: Kurozuka (”Musta röykkiö”)	25
4.4 Nö-vaikutteet elokuvassa Seittien linna	27
4.5 Nö elokuvateatterissa	29
<b>5 Sotkan muna – satu sukujen juurista</b>	<b>31</b>
5.1 Nö ja henkien teatteri	32
5.2 Valolaatikko ja muita heijastuksia	33
<b>6 Reflektioita ja kangastuksia</b>	<b>36</b>
6.1 Saavutetut edut	37
6.2 Myöhempiä tutkimuskohteita	38
<b>Lähteet</b>	<b>40</b>
<b>Kuvat</b>	
Kuva 1. Maapallolavasteen poikkileikkaus ja pohjakaavio.	16
Kuva 2. Luonnoskuva, ylimääräinen kuvanheitin ja lightbox.	34

## 1 Johdanto

Opinnäytetyöni ”Nō, Piscator ja Sotkan muna” etsii vaikutteita mytologiseen elokuvateatterinäytelmään 1920-luvun Berliinistä ja keskiaikaisesta Japanista. Tutkimuskohteina ovat Erwin Piscatorin näyttämötaidetta ja filmiosioita yhdistäneet heijastusnäytelmät ja Nō-teatteri.

Tavoite on kehittää niiden pohjalta lavasuunnitelma uudenaikaiseen Kalevala-esitykseen, jota tullaan esittämään Laitilan Kinossa. Elokuvajaksot rytmittävät näyttämöä, jolla on miimisiä esiintyjä. Heidän puheensa kuullaan ääniraidalta. Esitysmuoto on työryhmälle uudenaikainen, joten sen suunnittelu hyötyy esikuvista. Toimin itse esityksen ohjaajana.

Teatteri ja elokuva ovat taidemuotoina murroskohdissa. Suoratoisto on uusi uhka yhteisölliselle, uskonnollisilla konnotaatioilla sisältävälle taidekokemukselle. Teatterielämys tulee määritellä uudelleen; sen tulee hyödyntää uusia esitystekniikan ja tilankäytön tuomia mahdollisuuksia.

Kehityshankkeemme, Sotkan muna, tavoittelee toismaailmallista yleisökokemusta. Esiintyjät ovat vuorovaikutuksessa kankaan kanssa, videojaksot taustoittavat heidän mielenliikkeitään. Tarinaa kerrotaan myös elokuvajaksoilla.

Pääkysymys on elokuvateatteriin soveltuvan näytelmän muoto. Apukysymykset liittyvät videokuvaan ja lavailmaisuuksiin sekä niiden yhdistämiseen. Vastaan niihin tutkimuskohteiden kautta ja kokoon sen jälkeen lavasuunnitelman.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa esittelen kehityshankkeen työryhmän aiempia vastaavia tuotantoja Laitilassa. Esittelen myös tilan, johon uutta esitystä suunnitellaan.

Toisen käsittelyluvun keskiössä on Erwin Piscator, filmin ja näyttämön limittämisen pioneeri. Hän haki suuria tarinoita, joista heijastui lavalle vain välitön toiminta. Laajemmat seuraukset näkyivät valkokankailla yhteiskunnallisena

muutoksena. Tutkin ensin Piscatorin heijastusnäytelmien kehityskaarta. Tarkastelen lähemmin Rasputin -näytelmää (1927) ja sen projisointiratkaisuja.

Nö-esitykset käyttävät musiikkia, kehollista näyttelemistä ja tilallisuutta; askeettinen lava on miltei esiintyjä itsessään. Nö-teatterin osalta käsittelen lava- ja aikaratkaisuja sekä tarinarakenteita. Sen jälkeen tutkin lavalle saapuvan näyttelijän työtä.

Näytelmistä käytän esimerkkinä hirviöesitys Kurozukaa ("Musta röykkiö"). Tutkin myös vaikutteita, joita Akira Kurosawa otti samasta näytelmästä Seittien linna -elokuvaan (1957). Käsittelen tämän lisäksi Nö-esityksen sovittamista elokuvateatteriin tuotannollisesta näkökulmasta.

Kolmannessa käsittelyluvussa esittelen kehitteillä olevan Sotkan muna -esityksen. Käyn läpi tuotannolliset raamit, jotka määrittävät toteutusta. Esittelen tutkimuksen pohjalta syntyneen näyttämöratkaisun, joka olemme lavastajan kanssa sovittaneet esityspaikkaan. Sen keskeisiä elementtejä ovat kankaan alle sijoittuva videotykki ja sen valon sieppaava varjoteatterilaatikko, eli lightbox.

Päätösluvussa arvioin saatuja tuloksia suhteessa tavoitteisiin. Avaan kirjoitusprosessia ja sen aikataulua. Nostan myös esiin tutkimuksen synnyttämiä huomioita, jotka ansaitsisivat erillisen tutkimuksen.

## 2 Videoteatteri Laitilassa

Toimeksiantajani on laitilainen kulttuuriyhdistys, jonka ensimmäinen esitystuotanto oli musiikinäytelmä Kivellä soutajat. Sitä esitettiin vuosina 2014–15 siirtolohkareiden keskelle rakennetussa tilausravintola Louhenlinnassa. Taustalla oli Kari J. Kettulan ajatus "kansanoopperasta", joka pohjautui alueelta kerättyihin kalevanpoikatarinoihin.

Minut rekrytoitiin kehittämään jatkotuotantoja. Koin, että kalevanpoikien taru oli käsitelty ja ehdotin, että myöhemmät tuotannot pohjautuisivat Kalevalaan. Video tuli mukaan pohjakoulutukseni (Turun Taideakatemia elokuvalinja) ja aiemman työkokemukseni kautta.

Ensimmäinen heijastusnäytelmämme, Louhen neito, tuli ensi-iltaan syyskuussa 2016. Esitys siirrettiin ulkoilmateatterista sisätiloihin, ravintolan suureen saliin. Kallioseinämän edessä olivat valkokangas ja toimiva tulisija. Lavalla kohtasivat Kalevalan voimahahmot, Louhi ja Väinämöinen.

Tarinallisia mykkäelokuvajaksoja kuvattiin paikallisissa muinaiskohteissa, muiden muassa läheisillä linnavuorilla. Esityskauden jälkeen kuvaukset jatkuivat Laitilan ulkopuolella. Lopputuloksena syntyi puolituntinen fantasiaelokuva, Louhi, Pohjan noita (2017). Yhdistys tuotti samana vuonna musiikinäytelmän Sampo irti!, josta vastasi Kivellä soutajien työryhmä.

Syksyllä 2019 valmistui seuraava heijastusnäytelmä, Kullervon kirot. Halusimme juurruttaa videojaksot entistä syvemmälle tarinaan. Kankaalla nähty prologi kuvasi Kullervon lapsuutta, veitsen katkeamista ja ilkeän kasvattajan kohtaloa pojan nostamien Metsän petojen kynsissä. Se taustoitti täysikasvuisen päähenkilön sielunmaisemaa juuri ennen hänen saapumistaan lavalle.

Videojaksot auttoivat kertomaan tarinaa laaja-alaisemmin kuin pelkkä lavatoiminta. Tämä toteutui etenkin ns. Hiisi-jaksossa. Kullervon esittäjä poistuu lavalta. Hänen matkansa tuonpuoleiseen jatkuu valkokankaalla.

Hiisi-jakso kuvattiin Louhenlinnassa, näytelmän esityspaikassa. Se koostui kolmesta eri dialogista, jotka Kullervo kävi kohtaamiensa sukulaisten kanssa. Sovitimme puheraidan mykkäelokuvaan yksinkertaisesti: Hiidessä puhe on telepaattista. Ratkaisu toimi hyvin ja saatoimme kuvata jakson toivotulla tavalla.

Länsi-Suomi -lehti myönsi Kullervolle ja muille näytelmille Friski Myättäst! -palkinnon joulukuussa 2019.

Alkuvuonna 2020 saimme Laitilan kulttuuritoimelta rahoituksen itsenäisen elokuvan lisäkuvauksiin. Koronasyksynä kuvattu Talvikki (2021) kasvoi lopulta tunnin mittaiseksi. Elokuva sai ensiesityksensä Laitilan Kinossa syyskuussa 2021.

### **Esityspaikkana Laitilan Kino**

Laitilan Kino on vuonna 1936 kaupungin keskustaan rakennettu elokuvateatteri. Nousevassa katsomossa on paikkoja noin 85 hengelle. Tila on remontoitu keväällä 2022. Esitystoiminnasta vastaa Cinemahouse Oy, jonka muita teattereita ovat turkulainen Kino Diana ja kaarinalainen Kino Piispanristi.

Remontin pitempiaikainen tavoite on lisätä Kinon käyttöastetta eri kulttuuriesitysten ja -tilaisuuksien muodossa. Tällaiselle tilalle on olemassa alueellinen tarve. Aiemmin vastaavassa käytössä on ollut Laitilan vanha meijeri. Se on kuitenkin kalliin ja mittavan kunnostuksen tarpeessa.

Kinon valkokankaan leveys on 10 metriä. Etäisyys ensimmäiseen penkkiriviin on 3,3 metriä. Kankaan alareuna on 1,2 metrin korkeudella lattiasta. Kankaasta vasemmalla on varauloskäynti, joka johtaa pieneen eteiseen ja siitä takapihalle. Näyttelijät kulkisivat lavalle sitä kautta. Esiintymisalueen pinta-ala olisi laajimmillaan noin 30 neliometriä.

Koska esiintymisalue on valkokankaan edessä, näyttelijöiden varjot voivat syödä kuva-alaa. Myös silmiin loistava projektorin valo voi aiheuttaa haasteita. Osa ratkaisua on nostaa esityskopion kuva-aluetta kohti kankaan yläreunaa. Videokuvan pinta-ala ja mittasuhteet pysyvät samoina.



Kuvan alle jäävää mustaa palkkia voidaan käyttää vuorosanojen tekstitykseen. Tämä helpottaisi esityksen seuraamista. Replikkien määrä halutaan pitää pienenä. Niiden pituus rajautuu pariin lauseeseen kerrallaan. Tämä pitää dialogit tiiviinä ja vastavuoroisina. Tiettyjen sanojen ja fraasien toisto antaa lavanäyttelijöille enemmän aikaa kuvata niiden lausumista ja vaikutusta.

Uusittu tila on kehityshankkeelle hyvin otollinen. Siellä on valmiina käytännössä kaikki tarvittava yleisöä ja elokuvajaksoja varten. Esituotannon suurin haaste on lavasuunnitelma. Optimitalanteessa, se istuu ympäristöönsä ja on edullinen toteuttaa.

### 3 Heijastusnäytelmät – teatterin ja filmin liitto

Erwin Piscator (1893–1966) oli 1920-luvun tuotteliain filmiä ja teatteria yhdistävä ohjaaja. Hän lähti maanpakoon natsien noustua valtaan, kuvasi äänielokuvan Neuvostoliitossa ja johti näyttelijäkoulua New Yorkissa. Yksi hänen oppilaistaan oli Marlon Brando. Piscator palasi 1950-luvulla Länsi-Saksaan ja jatkoi keskeytynyttä uraansa teatteriohjaajana.

Piscator on heijastusnäytelmiensä kautta lähemmän tutkimuksen arvoinen myös elokuvataiteen pioneerina. Hänellä oli Weimarin-vuosinaan tiiviit välit neuvostoliittolaisiin elokuvaohjaajiin. Vuonna 1926 hän kampanjoi saadakseen Sergei Eisensteinin Panssarilaiva Potemkinille näytöksiä Saksassa (Willett 1978, 59). Samoihin aikoihin Piscator myös laajensi omien näytelmiensä filmijaksoja. Hänen silloiset työnsä olivat yli 90 vuotta aikaansa edellä.

#### 3.1 Piscator ja sodan kuvat

Filmipohjaisia heijastusnäytelmiä esitettiin Saksassa jo vuonna 1911 (Giesekam 2007, 33). Monet Berliinin teattereista varustettiin kuvanheittimillä, joskin niiden hyödyntäminen näytelmissä oli oma haasteensa. Piscator sisäisti uuden taidemuodon mahdollisuudet nopeasti, ilman suoranaista elokuva-alan tuntemusta tai työkokemusta.

Päälähteeni Piscatorin heijastusnäytelmiin on Alfred Loupin vuonna 1972 julkaistu väitöskirja *The Theatrical Productions Of Erwin Piscator In Weimar Germany: 1920-1931*. Loup avaa lukijalle uudenlaisen teatterityylin nousujohteista kehitystä, joka keskeytyy ympäröivän yhteiskunnan muutokseen.

Piscator toi teatterilavoille Richard Wagnerin 1850-luvulla luonnosteleman yhtenäistaideteoksen puuttuvan osan, visuaalisen speaktaakkelin. Heijastukset sitoivat hänen näytelmiään yleisöjen arkitodellisuuteen ja kuvasivat historian hitaasti muuttuvia rakenteita. Ilmaisussa heijastui myös Saksan Kommunistipuolueen mainostama sosialistinen realismi (Bregović 2016, 113).

Piscator sai alkusysäyksen heijastusnäytelmiin ensimmäisessä maailmansodassa. Nuori Münchenin teatterikoulun oppilas oli vapaaehtoisena Saksan armeijassa länsirintamalla. Sotamiehestä tuli vakaumuksellinen pasifisti, joka päätyi kersantti Fritz Grünwaldin perustamaan Rintamateatteriin. (Loup 1972, 17–20.)

Grünwald oli sodan alkuvaiheessa ohjannut ammattinäyttelijöitä Lillen teatterissa. Heidän Goethe-sovituksensa esitettiin kaupunkiin sijoitetuille saksalaisotilaille jouluaattona 1915. Grünwald halusi esitysten avulla kohottaa yleistä taistelutahtoa ja tarjota joukoille myös sivistystä. (Leinweber 2015.)

Varsinaiset rintamaesitykset sisälsivät myös lauluja, luentoja, keskusteluja ja heijastettavia diaesityksiä. Nämä kaikki elementit sisältyivät myöhemmin Eeppiseen teatteriin. (Loup 1972, 17.) Piscator siirrettiin Rintamateatteriin viimeistään alkuvuonna 1917. Hän toimi siellä marraskuun 11. 1918 saakka, jolloin Saksan armeija äkillisesti antautui. (Loup 1972, 20.)

Vuonna 1919 Piscator osallistui Berliinissä tammikuun vallankumoukseen ja verkostoitui dadaistien kanssa (Loup 1972, 22). Vuosina 1920–23 hän teki matalan profiilin teatteria Königsbergissä ja Berliinissä. Esityksistä välittyivät sodan ja luokkataistelun ohjaajaan jättämät jäljet. Ohjaajalla oli halu valistaa, kyseenalaistaa ja polemisoida teatterin kautta, jotta maassa säilyisi rauha ja kansalla valta.

Fahnen ("Liput") aloitti toukokuussa 1924 Piscatorin kolmen vuoden ja seitsemäntoista näytelmän freelance-ohjausten kauden (Loup 1972, 83). Sen esityspaikka, Berliinin Volksbühne (Kansanteatteri), oli vakavarainen ja hyvin varusteltu. Esityskauden päättävä Fahnen oli edellisvuonna hyväksytty ohjelmistoon ilman kiinnitettyä ohjaajaa. Hanketta tarjottiin työttömälle Piscatorille, joka oli aiemmin julkisesti kritisoinut Volksbühnea liiasta viihteellisyydestä. (Loup 1972, 86–87.)

Volksbühnen näyttämö oli perinteikäs, proscenium-kaarella ja esiripulla. Esiintymislava oli läpimitaltaan 19,2 metriä. Sen korkeutta ja kulmaa voitiin säätää. Lavavaloina oli neljä himmentimillä varustettua kattolamppua. Piscator

kutsui sitä Berliinin nykyaikaisimmaksi teatteriksi ja ohjasi siellä yhteensä yhdeksän näytelmää. (Loup 1972, 85.)

Fahnen kertoo vuoden 1886 Chicagon pääosin saksanamerikkalaisten heinämiesten lakosta ja sitä seuranneesta väkivaltaisesta mellakasta sekä anarkistien myöhemmistä oikeudenkäynneistä. Piscatorin tulkinta runoilijareportteri Alfons Paquetin tekstistä korosti amerikkalaista luokkataistelua ja sen historiallisia taustavaikuttimia, sekä työläisten tarvetta yhdistyä ja siihen liittyviä haasteita. (Loup 1972, 93.)

Ensimmäisen näytöksen lopussa pommi räjähtää heinämarkkina-aukiolla. Virkavalta saapuu paikalle lähes välittömästi ja avaa tulen väkijoukkoon. Piscator heijastaa kankaalle tekstin, joka nojaa mahdollisesti hänen omiin johtopäätöksiinsä: "Poliisit heittivät pommit itse". (Loup 1972, 94.)

Fahnenissa oli kolme piirtoheitintä. Kaksi reunusti proscenium-kaarta. Kolmas oli ripustettu ylös, lavan eteen. Heijastukset olivat välitekstejä, valokuvia ja sanomalehtiotsikoita. Ne korostivat tapahtumien ajankohtaisuutta ja valottivat taustalla vaikuttavia syy-seuraussuhteita sekä yhteiskunnan sosiaalisia epäkohtia. Paikalliset teatterikriitikot suhtautuivat niihin penseästi, mutta yleisö piti näkemästään. (Loup 1972, 97–98.)

Heijastukset vaikuttavat vielä tässä vaiheessa olleen sivuroolissa, ehkä ohjaajan tuomina lisäyksinä. Piscator oli todennäköisesti nähnyt dada-tuttunsa Yvan Gollin heijastusnäytelmän Methusalem, jota oli esitetty Berliinissä kaksi vuotta aiemmin. Gollin esityksen taustat suunnitteli paikallinen kuvataiteilija George Grosz, joka teki sittemmin Piscatorin kanssa yhdeksän heijastusnäytelmää. (Gieseckam 2007, 35.)

Otto Suhrin suunnittelema kaksikerroksinen lavaste oli toinen esityselementti, josta tulisi ohjaajan tavaramerkki. Volksbühnessä oli myös kääntölava. Se mahdollisti esityksenaikaisen taustojen vaihdon kulissien takana. (Loup 1972, 121–122.)

Filmiä Piscator heijasti ensimmäistä kertaa heinäkuussa 1925 historiallisessa revyyssä *Trotz Alledem* ("Kaikesta huolimatta"). Tilaustyö kertasi Saksan Kommunistisen puolueen muodostamisen vuonna 1915 ja sen perustajien Karl Liebknechtin ja Rosa Luxemburgin teloitukset tammikuussa 1919. (Loup 1972, 128.)

Uutisfilmeistä koottu sota vyöryi yleisön eteen, paraateineen, taisteluineen ja antautumisineen. Vuorosanoja otettiin historiallisista lähteistä ja näyttelijöitä erikoismaskeerattiin esikuvikseen. Tavoite oli jälleen muodostaa esityksen tapahtumille laajempi historiallinen tausta. Kaksikerroksinen, käännettävä telta auttoi jakamaan esityksen yhdeksääntoista kohtaukseen. Yleisö oli haltioissaan. (Loup 1972, 133.)

Piscatorin näytelmässä nähtiin alkuperäisfilmiä ensi kertaa alkuvuonna 1926. Tässä vaiheessa hän oli jo verkostoitunut Sergei Eisensteinin ja muiden Neuvostoliiton johtavien elokuvaohjaajien kanssa. Alfons Paquetin kirjoittama *Sturmflut* ("Myrskyaalto") sijoittuu Pietariin, keskelle vallankumousta. Heijastuksissa sotalaivat vyöryvät merellä. Neva tulvii yhä kovemmin kaduille. Näyttelijät aloittavat kohtauksia kankaalla ja jatkavat niitä lavalla. Pietarista hierotaan kauppoja kumousjohtajan, ulkovallan agentin ja kapitalistin kesken. (Loup 1972, 142.)

Lavailmaisuus oli pelkistettyä, henkilöhahmot arkkityyppejä persoonien sijaan (Loup 1972, 142). Piscator tilasi filmijaksot Johann Hübler-Kahlalta ja Filmhaus Mischkeniltä. Esityksiin tarvittiin kuudesta kymmeneen projektoraa. (Loup 1972, 149.)

Poliittisesti sitoutumaton Volksbühne kävi pian ahtaaksi Piscatorille. Hän teki historiallisissa näytelmissä taiteellisia irtiottoja, joissa korostui hänen oma vasemmistolaisuutensa. Omapäisen ohjaajan ja konservatiivisen teatterin tiet erosivat keväällä 1926. (Loup 1972, 173–174.)

Puolitoista vuotta myöhemmin, syyskuussa 1927, Piscatorbühne avasi ovensa Nollendorfplatzilla. 1100-paikkainen teatteri oli pienempi, mutta akustiikaltaan parempi kuin Volksbühne. (Loup 1972, 184.) Kääntölava mahdollisti jälleen

suuret, vaihdettavat kulissit. Lavasteiden väliseinä otettiin käyttöön uutena heijastuspintana.

Piscator halusi ajankohtaista materiaalia ja perusti tekstejä varten dramaturgisen kollektiivin, sen ajan kirjoittajien huoneen. Mukaan saatiin ansioituneita vasemmistokirjoittajia, kuten Bertolt Brecht ja Leo Lania. Näyttelijät opiskelivat sillä välin Piscatorin johdolla modernia näyttämötaidetta. (Loup 1972, 190–191.)

Uuden teatterin tunnetuimmat heijastusnäytelmät olivat marraskuussa 1927 ensi-iltaan tullut Rasputin, ja tammikuussa 1928 Jaroslav Håsekin romaanista sovitettu Kunnon sotamies Švejkin seikkailut maailmansodassa. Švejk marssi juoksumatolla, taustanaan sotafilmejä ja George Groszin animaatioita. (Loup 1972, 226–228.)

Vaikeat tuotannot oli hittejä – etenkin Švejk, jota esitettiin ylimääräinen kuukausi. Voitot kuitenkin valuivat kasvaneisiin kuluihin. (Loup 1972, 240–242.) Esitystoiminta Nollendorffplatzilla loppui lokakuussa 1929 (Loup 1972, 259).

Piscator ohjasi karsitumpia esityksiä Berliinissä vielä puolitoista vuotta. Kriitikot kehuivat riisuttua ilmaisua ja vahvaa näyttelijäntyötä. Äärioikeiston valtaanoususta alkoi kuitenkin ohjaajan yli kahdenkymmenen vuoden poliittinen pakolaisuus, joka vei hänet muun muassa Moskovaan ja New Yorkiin. (Loup 1972, 284.)

Piscatorin seuraava heijastusnäytelmä oli Berliinissä vuonna 1955 esitetty Tolstoi-sovitus, Sota ja rauha. Siinä kenraalit astelivat läpikuultavilla tasoilla. Niiden läpi loisti muotoilevana valona Euroopan sotakarttoja. Se oli yleisömenestys. (Payne 1993, 309.)

### 3.2 Esimerkki: Rasputin (1927)

Rasputin on Piscatorin varhaisista heijastusnäytelmistä tunnetuin. Marianne Mildenberger kokosi vuonna 1961 kohtausluettelon, joka perustuu esitysvastaavana toimineen Julius Richterin tekemään lavasuunnitelmaan.

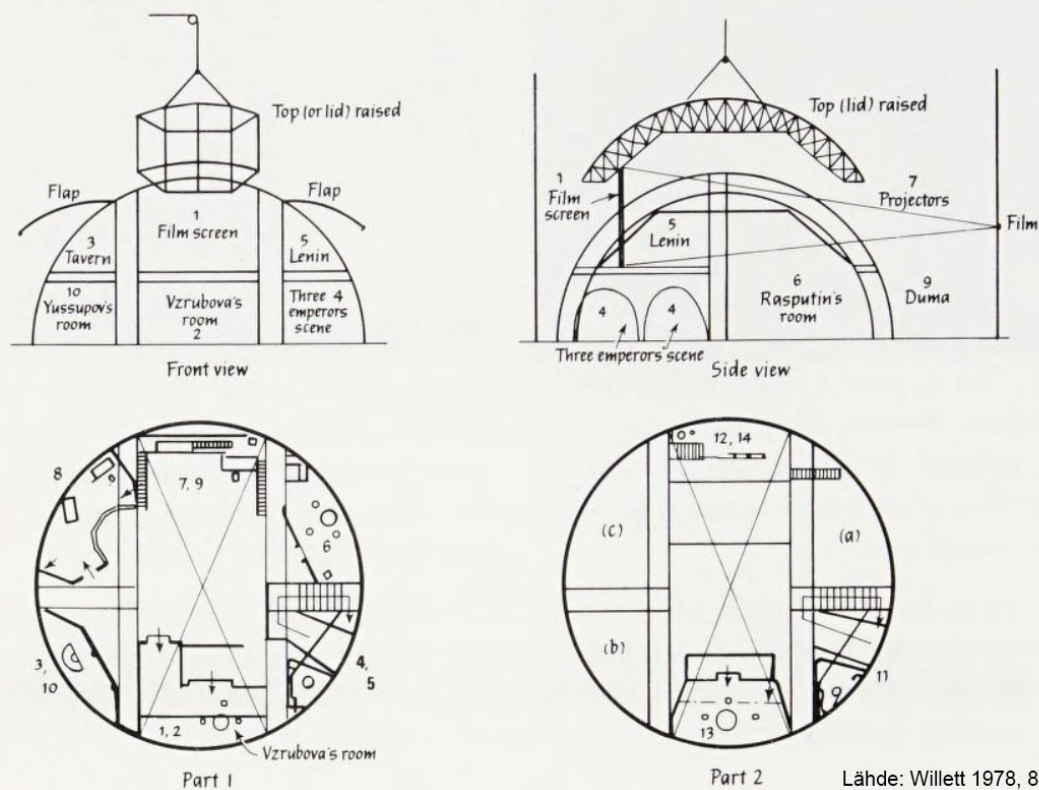
Rasputin perustui tieteiskirjailijana tunnetun Aleksei N. Tolstoin (Leon serkku) ja historioitsija Pavel Shchegolevin vuonna 1925 saksaksi käännettyyn näytelmään. Se kertoo Romanovien hovin viimeiset vaiheet. Tsaari Nikolai II luottaa ensimmäisessä maailmansodassa hovistarets Grigori Rasputinin neuvoihin. Tämä johtaa suuriin tappioihin rintamalla. Venäjän aateliston edustajat salamurhaavat Rasputinin 30.12.1916. Näytelmä päättyy bolševikkien vallankumoukseen. (Loup 1972, 204–205.)

Piscator halusi kuvata vallankumouksen myyttiä henkilöahmojen sijaan. Yksittäisen henkilön rajallisuus historian käännekohdissa muistuttaa Leo Tolstoin tapaa kuvata Napoleonia. Katsojien tuli nähdä heikkotahtoinen hallitsija ja ruokkoamaton hengenmies ajan hengen pelinappuloina. Sota taustoitettiin omistavien luokkien ahneutena ja tekopyhytenä. Esityksen nimeksi vaihtui Rasputin, Romanovit, sota ja kansa, joka nousi niitä kaikkia vastaan. (Loup 1972, 206.)

Piscator ja hänen kirjoitusryhmänsä lisäsivät esimerkiksi kohtauksia kolmelle keisarille ja kolmelle ammustehtailijalle. Sota oli osaltaan kansainvälistä liiketoimintaa. Myös Venäjän kansan kasvava tyytymättömyys ja siitä puhjennut vallankumous pohjustettiin. (Loup 1972, 210.)

Piscatorin luottolavastaja Traugott Müller suunnitteli esitykseen niin kutsutun maapallolavan. Se oli avattavilla sivupaneeleilla varustettu pallomainen lavaste, joka pyöri motorisoidulla kääntölavalla. Pallon yläosa voitiin vetää ylös. Sen alta paljastui ”kohtalonlava”, näyttämötaso, jolla keisarit suunnittelivat sodan kulkua. (Loup 1972, 211–212.)

Vaihtoehtoisesti katosta roikkuva valkokangas rullattiin auki ja sille heijastettiin filmiä (Loup 1972, 212). Palloa peitti ilmalaivakangas, joka oli maalattu himmeällä hopeamaalilla (Innes & Shevtsova 2013, 122). Näin myös pallon sivuun voitiin heijastaa kuvaa.

(ii) *Rasputin*, THEATER AM NOLLENDORFPLATZ, 1927

30. Diagrammatic sections and plans to show use of the hemispherical stage.

Kuva 1. Maapallolavasteen poikkileikkaus ja pohjakaavio.

Lavasta vasemmalla oli perinteinen valkokangas ja oikealla ”muistio”. Se oli 2,5 metriä leveä ja proscenium-kaaren korkuinen. Sivujen suhde viittaa pystysuunnassa ripustettuun valkokankaaseen. Sille Piscator heijasti Fahnenin tavoin lavatapahtumia kommentoivia tekstejä. (Loup 1972, 213.)

Projektoreita oli yhteensä kolme ja ne olivat usein käytössä samanaikaisesti. Kaksi oli yleisön takana; ne heijastuivat pallolavasteeseen ja muistioon. Kolmas kuva taustaprojisoitiin näyttämökankaalle. Kaikkiin projektoreihin oli kiinnitetty kello, jotta kuvanopeudet voitiin tahdistaa. (Innes & Shevtsova 2013, 123.)

Heijastukset yhdistivät arkistomateriaalia ja Johann Hübler-Kahlan kuvaamia tarinallisia kohtauksia, joissa nähtiin lavanäyttelijöitä. Piscator valitteli, kuinka vaikeaa hänen oli saada käyttöönsä uutisfilmejä, joita tarvittiin historiallisen



viitekehyyksen rakentamiseen. Hän oli aiemmin käyttänyt paikallista materiaalia kysymättä lupaa. (Loup 1972, 215.)

Suurin osa keloista tuli lopulta Neuvostoliitosta. Keskeisiä kuvalähteitä olivat Esfir Shubin leikkaamat elokuvat, arkistomateriaalista koostuva Romanovien dynastian tuho (1927) ja epookki Ivan the Terrible (1926). (Innes 1978, 88.) Hübler-Kahla kävi materiaalit läpi ja kokosi niistä lopulliset heijastusjaksot (Loup 1972, 215).

### **Esityksen rakenne**

Näytelmä alkaa kahdeksan minuuttia kestävällä filmijaksolla. Punaisena hehkuva maapallolava alkaa pyöriä (Willett 1978, 90). Sen yläpuolelle heijastetaan muotokuvia Venäjän keisareista. Muistiossa näkyy jokaisen nimi ja kuolinsyy, kuten mielisairaus tai itsemurha. Vuoroon tulee viimeinen keisari, Nikolai II. Hänen esittäjänsä astuu kohtalonlavalle. Kankaalle, tsaarin taakse, ilmestyy Rasputinin suuri siluetti, joka kohottaa molemmat kätensä. Heijastusten ja näyttämön yhteiskäyttö esittelee Rasputinin nukkemestarina ja valtiomiehen hänen marionettinaan. (Loup 1972, 214.)

Heijastukset siirtyvät sivukankaalle. Niissä näkyy Venäjän huono sotaonni alkuvuonna 1915. Karpaateilla, konekiväärit niittävät rykmenttejä. Kaatuneet makaavat mudassa. (Innes 1978, 92–93.) Lavalla, venäläistyöläiset laulavat tsaarista pilkkalaulua (Loup 1972, 214–215). Kohtaus kuvaa samanaikaisesti sodan etulinjaa ja kotirintamaa.

Kohtalonlavalla Saksan, Itävallan ja Venäjän keisarit rukoilevat vuorotellen voittoa. Kukin huutaa seuraavaksi määräyksiä sodanjohdolle. Valkokankaalle ja lavalle ilmestyy Lenin, joka pitää pasifistista puhetta Sveitsissä. Lavanäyttelijä esittää puheen pantomiimina. Heijastus ja lava limittyvät jälleen toisiinsa; Lenin esitetään yhtä aikaa myyttisenä hahmona ja ihmisenä. Ääniraidalla kuuluva aito puhe sitoo elementit toisiinsa ja lisää tunnelatausta. (Loup 1972, 208.)

Myöhemmin, tsaari käy eturintamalla. Heijastukset ovat edeltävissä kohtauksissa kerranneet muun muassa Sommen taistelun, jossa kaatui liki miljoona sotilasta. (Mildenberger 1978, 105–106.)

Päämajassa tsaari vikittelee sairaanhoitajaa ja lähettää puolisolleen sähkeen. Siinä hän kertoo, kuinka virvoittavaa armeijan ylipäällikön arki on. (Innes & Shevtsova 2013, 123.) Maapallolavasteeseen heijastuu ilmalaiva, joka lähestyy päämajaa. Samalla kuuluu hyökkäyksen ääniä. (Mildenberger 1978, 106–107.) Nyt filmi ja lavatoiminta jakavat keskenään saman tilan.

Puoliajan jälkeen, Rasputin on houkuteltu ruhtinas Jusupovin palatsiin. Lavan taustalla on nyt lasiseinä. Siihen heijastuvat Rasputinin salamurha ja kuolinkamppailu. Hänelle tarjotaan myrkytettyä viiniä ja häntä ammutaan. Valkokankaalla hänen ruumiinsa kannetaan jäiseen Neva-jokeen. (Mildenberger 1978, 108.)

Näytelmä siirtyy Katariinan palatsiin, Pietarin lähellä sijaitsevaan ”tsaarinkylään” (sittemmin Puškin). Yläkankaan heijastuksissa kapinalliset marssivat palatsia kohti. Lavalla, tsaaritar Alexandra anoo apua Rasputinin aaveelta. Näyttämövalot himmenevät ja tsaaritar näkee kankaalle heijastuvan unen. (Mildenberger 1978, 108–109.) Valot palaavat ja hänelle tuodaan raportteja kansannoususta. Tsaaritar pilkkaa niitä vale uutisina. (Innes & Shevtsova 2013, 120.)

Samanaikainen heijastus yläkankaalla näyttää keisariperheen teloitukset. Jakso kuvaa tsaarittaren järkytystä ja irtautumista todellisuudesta. Heijastukset laajentavat ensin vallitsevaa todellisuutta ja siirtyvät sitten tulevaisuuteen, lavahahmojen ajan edelle. (Mildenberger 1978, 109.)

Kankaalla näkyy seuraavaksi maaliskuu 1917. Vallankumous on puhjennut. Kansa kapinoi, sotilaat hylkäävät aseensa, ohiajavassa autossa liehuu kommunistilippu. Lavatoiminta siirtyy bolševikkien päämajaan, Smolnaan. (Mildenberger 1978, 109.)

Valot himmenevät jälleen ja kankaalle heijastuu ”Merimiehen kohtaaminen”. Se kuvaa Kronstadtin laivastotukikohdan sotilaiden epäonnistunutta kapinaa Retusaarella

maaliskuussa 1921. Aika on jälleen loikannut vuosia eteenpäin. Vuorossa ovat keisarillisen vastarinnan viimeiset rippeet. (Mildenberger 1978, 109.)

Tästä palataan lavan aikaan, joka on edennyt marraskuuhun 1917. Kankaalla ja lavalla, Lenin puhuttelee Smolnaan kerääntynyttä väkijoukkoa toisessa Neuvosto-Venäjän kongressissa. Lopuksi koko näyttämö laulaa kuorossa työväenlaulun ”Kansainvälinen”. (Mildenberger 1978, 109.)

Piscatorin heijastusteatteri kehittyi muutamassa vuodessa still-kuvista täysipainoisiin elokuvajaksoihin. Tämä ilmaisutapa kulmineitui Rasputinissa, jonka heijastukset olivat varsin monipuolisia suhteessa lavatapahtumiin. Ne toivat esitykseen laajempaa historiallista kontekstia, loivat kontrastia henkilöahmoille ja kuvasivat heidän sielunmaisemiaan.

Esitys eteni lavakohtausten välissä uutisfilmien ja muistion avulla. Niillä tiivistettiin väliin jäävää aikaa ja katsottiin myös tulevaan. Montaasi mahdollisti heijastusten irtautumisen lineaarisesta ajasta. Näin tarinan mittakaava kasvoi, ja käsitteli myös sodan syitä ja seurauksia.

Synkronisoidun äänen käyttö Leninin puheissa ja ilmalaivahyökkäyksessä oli uraauurtavaa. Keskeinen kuvaan yhdistettyä laulua ja puhetta sisältänyt äänielokuva, Jazzlaulaja, oli tullut Yhdysvalloissa teattereihin vain kuukautta aiemmin. Rasputin vei illuusion pidemmälle ja ennakoi samalla videokuvan käyttöä puhetilaisuuksissa.

### 3.3 Heijastukset Piscatorbühne-teatterissa

Piscatorin heijastusnäytelmille oli tunnusomaista kääntölavaste ja useiden eri kuvalähteiden samanaikainen käyttö. 1920-luvun alun Berliinissä oli viitisentoista teatteria, joissa heijastusnäytelmiä voitiin esittää. Arvostelijat suhtautuivat monimediaan kuitenkin nuivasti ja heijastusten käyttö oli yleensä rajallista. Piscatorin suurtuotantoihin verrattavia esityksiä ei muualla juuri nähty. (Gieseckam 2007, 31.)

Rasputinin esitystekniikan suunnitteli Günther Loeck. Piscator ja hänen henkilökuntansa olivat jättäneet asian jossain määrin avoimeksi. Tämä voi viitata siihen, että heijastuksiin haluttiin eri ratkaisuja kuin Volksbühnessä. Loeck joutui tekemään pikaista pioneerityötä esityskauden edellä. (Mildenberger 1978, 104.)

Kaksi eri heijastusta osui lavasteeseen rinnakkain yleisön takaa. Niiden reunat limittyivät jossain määrin. Kolmas kuva projisoitiin näyttämön takaa. Se lankesi lavasteen yläosaan. Yhdessä kaikki kolme heijastusta verhoilivat lavasteen miltei kokonaan. Toisissa kohtauksissa kaksi yleisön takana ollutta projektorista voitiin jakaa heijastamaan kuvaa lavasteeseen ja muistioon. Heittimet kiinnitettiin tästä syystä liikkuville tasoille, joiden korkeutta ja kulmaa voitiin säätää. Näin eri kohtausten heijastuksiin saatiin kaarevaa lavastetta tukevat asetukset. (Mildenberger 1978, 104-105.)

Heittimissä käytettiin erikoisfilttereitä, jotka pehmensivät kuvan reunoja ja lisäsivät kontrastia. Tämä säästi etenkin etummaisissa riveissä istuneiden katsojien silmiä ja paransi kuvan ulkonäköä. Heijastukset oli kuvausvaiheessa sommiteltu kankaan keskelle, eli reunoilla oli vähemmän nähtävää. (Mildenberger 1978, 105.)

Idea kolmeen samanaikaiseen heijastukseen saattoi tulla ranskalaisen Abel Gancen suureellisesta ja teknisesti innovatiivisesta Napoléon-elokuvasta. Elokuvan viimeisen kelan taistelukuvaus nähtiin kolmella rinnakkaisella kankaalla. Triptyykissä käytettiin paikoin kolmella vierekkäisellä kameralla kuvattua panoraamaa. (Brownlow 1968, 547.)

Esitystekniikaltaan vaativa Napoléon sai ensi-iltansa Pariisissa huhtikuussa 1927. Täyspitkä versio oli yli yhdeksäntuntinen. Piscator saattoi olla katsomassa esitystä. Hän oli viimeksi lomailut Ranskassa edeltävänä syksynä ja oli juuri maaliskuussa päättänyt työsuhteensa Volksbühnen kanssa (Loup 1972, 176).

Kolmituntista versiota esitettiin Saksassa ja Keski-Euroopassa lokakuussa 1927, noin kuukausi ennen Rasputinin ensi-iltaa. Loeck aloitti työnsä heijastusten parissa samoihin aikoihin. Ajankohdan puolesta on mahdollista, että Piscator halusi nähdä Gancen elokuvan ennen Rasputinin heijastusten lukkoon lyömistä.

Myöhemmin Piscator vähätteli muilta tekijöiltä saamiaan vaikutteita ja puhui heijastusnäytelmien konseptista pitkälti omanaan. Samalla, hän seurasi aitiopaikalta kansainvälisen elokuvataiteen kehitystä ja sai sitä kautta ideoita omiin tuotantoihinsa. Teatteritaide on tunnetusti plastista ja omaksuu monipuolisesti muiden taidemuotojen ilmaisukeinoja.

## 4 Nō – jaettu illuusio

Nō (”taito”) yhdistää muiden muassa musiikkia, tanssia ja naamioteatteria. Sitä on harjoitettu Japanissa yhtäjaksoisesti yli 700 vuotta. Naisia on nähty lavoilla vajaa vuosisata. Päälähteeni sen erityispiirteisiin on Kunio Komparun vuonna 1980 japaniksi julkaistu tietokirja *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Komparu oli arkkitehti, joka opiskeli Nō-pääosien esittämistä sukunsa maankuulussa teatterikoulussa.

### 4.1 Tila ja aika Nōssa

Muinaisen Japanin ylin ilmansuunta oli etelä. Kaupungit, linnat ja taistelukentät laadittiin neljän elementin vertauskuvien risteykseen. Etelässä tuli olla tasanko, lännessä suuri tie, idässä vesistö ja pohjoisessa vuoret. Näin yhdistettiin näkyvyys, vedensaanti, kulkuyhteys ja suoja. Keisari katsoi aina etelään ja näki päivän kulkevan taivaanrannan poikki idästä länteen. (Komparu 2005, 117–122.)

Kansan asuintalot suunniteltiin samalla mukautuvuudella, ilman erillistä arkkitehtiä. Käytävissä oleva maa-ala mitattiin tatami-mattopareina, tsuboina. Ympäröivä luonto määritteli talon koon ja asennon. Saatu neliömäärä jaettiin yksittäisiin tatameihin, jotka edustivat huoneita. (Komparu 2005, xix.)

Varhaista Nōta esitettiin ulkoilmakatsomoille mäntymetsien keskellä. Suippokattoiset lavat suunnattiin etelään. Valo paistoi lavalle ja katsojien selkiin. Rooliinsa syventynyt pääosa, shiite, saapui lavalle katetun sillan yli läntisestä peilihuoneesta, Buddhan myyttisen maan suunnasta. Tämä kuvasti henkimaailman ja maallisen yhteyttä. (Komparu 2005, 120–121.)

Lava ja silta jakautuvat kolmeen eri alueeseen, jotka ovat jo, ha ja kyū (”alkurikkova-nopea”). Jo on taaimmainen osio. Siellä kaikki liike ja ilmaisu on hidasta. Ha nostaa kierroksia, nopeasti ja paljon. Kyū on kliimaksi, jossa liike pysähtyy jännittyneenä. Sen jälkeen uusi kierros voi alkaa. Koko esitysmuoto noudattaa jo-ha-kyūta. (Komparu 2005, 25–27.)

Tila ja aika kytkeytyvät toisiinsa man kautta. Ma on tauko, tyhjiys kahden asian välillä. Se koetaan välillisesti, puuttuvana elementtinä. (Komparu 2005, 70.) Man avulla matkataan paikasta ja ajasta toiseen. Myös peilihuone edustaa mata. Siellä näyttelijä asettaa maskin kasvoilleen ja muuttuu tauon aikana hahmoksi. (Komparu 2005, 126–127.)

Nōssa kohtaukset alustetaan sanoilla ja juonta kuljetetaan kertojäänellä. Lavalle astuva munkki esittelee yleisölle itsensä, aikeensa ja määränpäätänsä. Hän voi saapua perille lauseen loppuessa. (Komparu 2005, 81–84.) Veneet ja muut kulkuneuvot toimivat samalla tavoin. Tatamille asetetut lavasteet on pelkistettyjä, kehikkomaisia. (Komparu 2005, 253–255.) Näyttelijät istuvat matolle ja taustakuoro mantraa matkanteosta (Komparu 2005, 91).

Lavasteet pysyvät koko ajan samoina, mutta yleisön käsitys niistä voi muuttua. Tila voi jopa kääntyä päinvastaiseksi, kuten Kurozuka ("Musta röykkiö") -esityksessä. Nainen tulee ulos majastaan ja sulkee oven. Kaikki lavahahmot ovat siitä hetkestä majassa ja ovi johtaa nyt naisen omaan huoneeseen. (Komparu 2005, 92.)

Täysimuotoisessa esityksessä on kaksi osaa, joiden välissä voi olla ai-kyōgen, tarinan yleiskielellä selittävä jakso. Yliluonnollisessa tarinassa pappishahmo, waki, kohtaa paikallishistoriaa tuntevan talonpojan. (Komparu 2005, 85–86.) Tämä selittää, miksi aave takertuu elämään (Komparu 2005, 77–78). Tällainen ai-kyōgen vertautuu länsimaisen kauhukirjallisuuden taikauskoiseen kyläläiseen.

Nō on suggestiivinen esitysmuoto. Tarina seuraa hahmon tajunnanvirtaa. Yleisön käsitys lavasta elää sen ehdoilla. Ortolanin (1984, 175) mukaan Nō kehittyi osittain samanistisista kagura-rituaaleista. Kuoron soitto ja laulu muistuttavatkin siperialaisten samaanien rummulla säestettyjä henkimatkoja. Harvasanainen Nō on kuin muilla taiteilla esitetty runoteos.

## 4.2 Näyttelijän työ

Japanin kielellä on helpompi keskustella tunteista kuin ilmaista tahtoa voimallisesti. Haiku-runossa kaikuu ma, hiljaisuus sanojen välillä ja joidenkin asioiden sanomatta jättäminen. (Komparu 2005, 215.) Waki ja kuoro lausuvat ääneen päähenkilön vuorosanat. Henkisten hahmojen välillinen puhe on keskeinen osa tavanomaista Nō-esitystä. Se etäännyttää heitä yleisöstä. Maalliset hahmot puhuvat omilla äänillään, mikä tekee heistä samaistuttavampia. (Komparu 2005, 85.)

Esiintyjät käytännössä koostavat ohjelmistonsa aina itse. He kokoavat jokaisen näytelmän ikivanhojen ohjeiden mukaan. Ne esitetään yleensä ilman erillisharjoituksia. Näin näytöksiin muodostuu tietty jännite ja Japanissa ihailtu taiteen jatkuvan keskeneräisyyden käsite toteutuu. (Komparu 2005, 267–269.)

Muut näyttelijät pukevat peilihuoneessa shiiten rooliasuun ennen esitystä (Komparu 2005, 241). Sen jälkeen hän asettaa maskin kasvoilleen ja alkaa muuttua roolihahmokseen (Komparu 2005, 126–127).

Maski on verrattain pieni, sillä sen tulee henkiä mysteeriä ja sisäistä kauneutta. Peilin kautta näyttelijä kieltää ensin oman arkiminänsä ja sitten myös maskin. Jäljelle jäävät roolihahmon ”omat” kasvot. (Komparu 2005, 228–230.) Muutos rinnastuu kamigakariin, japanilaisten samaanien haltioitumiseen (Ortolani 1984, 176).

Matka lavalle alkaa, kun näyttelijä lausuu sanan ”esirippu”. Äänenpaino liittyy hahmon olemukseen. Kiivaalle demonille esirippu nousee nopeammin kuin vanhalle, verkkaiselle ihmiselle. (Komparu 2005, 146.)

Lavalla huilisti näkee esiripun nousun ja aloittaa saapumismusiikin soiton. Näyttelijä alkaa ylittää siltaa. Sen ja lavan alle on haudattu ruukkuja, joiden läpimitta on noin yksi metri. Ne kaiuttavat askelääniä, laulua ja musiikkia. Alun perin keraamiset ruukut on sittemmin korvattu betonivaluilla. Lopputulos on yksinkertainen ja tehokas esityksen aikainen äänentoisto. (Komparu 2005, 147.)



Silta on jaettu kolmella männyllä jo-, ha- ja kyū -alueisiin. Näyttelijä samaistuu hahmoonsa kasvavassa määrin kulkiessaan niiden poikki. (Komparu 2005, 27.) Maskin profiili, hahmon kävelytyyli ja mahdolliset askeläännet esittelevät tämän luonteen yleisölle ennen kuin hän astuu lavalle (Komparu 2005, 124).

Valoherkkää maskia voidaan käyttää ilmeikkäästi. Katseen nostaminen ylös valaisee sen piirteet, pään painaminen rintaa vasten synkistää niitä. Pään kääntely eestaas on monimerkityksellistä. Nopeat käännökset viestivät kiivaista tunteista, hitaat voivat olla reaktioita lavatapahtumiin. (Komparu 2005, 229.)

Näyttelijän liikekaavoja, katoja, on noin 250, joista valtaosa pohjaa 30 peruskaavaan. Nekin toimivat jo-ha-kyūn kautta. Liike alkaa rauhallisena, kiihtyy ja päättyy äkillisesti. Kävely on liitävää. (Komparu 2005, 216.)

Realistiset kaavat liittyvät tekstiin ja rekvisiittaan. Symbolisia kaavoja edustaa itkeminen, käsien toistuva nostaminen silmien tasolle. Abstraktit kaavat liittyvät päähenkilön tansseihin. Maisema kuvataan tekstin ja katojen avulla. (Komparu 2005, 219.)

#### 4.3 Esimerkki: Kurozuka ("Musta röykkiö")

Käsittelen seuraavaksi Mugen Nō -esitystä nimeltä Kurozuka ("Musta röykkiö"). Teatterimuodon erityispiirteet nousevat siinä monipuolisesti esiin. Kurozuka kuvaa yli 1200 vuotta vanhaa japanilaista kansantarua, jonka keskiössä on vanha noitanainen, onibaba.

Näytelmässä kiertolaismunkit ja heidän mukanaan kulkeva kantaja pyytävät onibabalta yösijaa. Se järjestyy yhdellä ehdolla. Vieraat eivät saa katsoa rouvan makuuhuoneeseen. (Komparu 2005, 68.)

Sadunomainen kielto on kuin tehty rikottavaksi. Kantaja kurkistaa huoneeseen ja näkee kauhukseen ruumisröykkiön. Sopimuksen rikkominen viittaa karman lakiin ja ihmisissä piilevään pahuuteen. Toisessa näytöksessä nainen paljastaa demonisen hahmonsansa. Taistelu munkkien kanssa käydään tanssilla ja viuhkoilla. Intensiivinen rukoulu karkottaa lopulta demonin. (Komparu 2005, 68.)

Kurozuka on rakenteellisesti erikoinen Mugen Nō -esitys. Yleisölle onibaba paljastuu, kun hän on jo lavalla. Hän kehää lankaa majalavasteessa ja laulaa kuoron välityksellä, kuinka katoavainen maailma on täynnä syntisiä. Pyörivä rukki viittaa buddhalaiseen käsitykseen reinkarnaatiosta. (McDonald 1994, 130.)

Käännekohta on kurkistus makuuhuoneeseen. Munkit ymmärtävät olevansa pelätyn onibaban luolassa. Kohtaus vastaa ai-kyōgen -selitysjaksoa. Onibaban motiivi jätetään kuitenkin auki. Mugen Nō-esitysten pääosat ovat yleensä maalliseen muistoon takertuvia aaveita. Papin hahmolle tämä selviää, kun hän nukkuu muistoon liittyvässä paikassa ja näkee unessa aaveen tanssin. (McDonald 1994, 128.)

Kurozukassa tämä konventio esitetään epäsuorasti. Nukkumiseen viitataan vuorosanoissa ja paljastus tapahtuu rakenteellisesti wakin unta vastaavassa kohdassa. Onibaban mantra ihmiselon häilyvyydestä valottaa hänen tarkoitusperiään. Kaikki matkalaiset luultavasti kuulevat sen. Heistä valtaosa päätyy ruumispinoon. Munkit pelastuvat rukoilun kautta. Elämän ehdoksi nousee hengellisyys.

Myös sosiaalisia sopimuksia kehoitetaan noudattamaan. Jää tosin epäselväksi, tekisikö demoni samoin. Vihjeeksi nousee maski, raivokas ja sarvipäinen Hannya. Kurozukassa käytetään sen mustaa versiota. Onibaban aitojen kasvojen synkkyys lisää hahmon uhkaavuutta. (Komparu 2005, 238–239.)

Yleensä Nō-demonilla on ihmisen sydän, mikä tekee hahmosta traagisemman ja monisyisemmän (Komparu 2005, 39). Kurozuka on yksi kolmesta ”hirviö-Nōsta”, joissa demonit ilmentävät epäinhimillistä pahuutta (Komparu 2005, 67).

Puhtaiden hirviönäytelmien on arveltu tulleen ohjelmistoon elämyshakuisten katsojien takia. Niiden suosio on säilynyt ja ne on sittemmin sovitettu myös Kabukiin. (Komparu 2005, 67.)

#### 4.4 Nō-vaikutteet elokuvassa Seittien linna

Seittien linna (Japani, 1957) on Akira Kurosawan ohjaama elokuvansovitus Shakespearen Macbeth-näytelmästä. Nō-vaikutteet näkyvät muun muassa lavastuksessa, maskeerauksessa ja hahmojen liikehdinnässä. Ohjaaja tunsikin Nōn hyvin ja kuvaili sitä japanilaisen draaman ytimeksi. (Richie 1970, 117.)

Tarinan alussa, sotapäälliköt Washizu ja Miki ovat matkalla tapaamaan herraansa voittoisien puolustustaistelujen jälkeen. He eksyvät pimeässä linnassa reunustavaan Seittien metsään ja kohtaavat siellä noidan. Noita kertoo, että Washizu ja Mikin poika nousevat vuoroillaan Seittien linnan herroiksi. Vallanhimo herää Washizussa ja tämän vaimossa, Asajissa, traagisin seurauksin. (McDonald 1994, 129.)

Richien (1970, 118) mukaan elokuvan Nō-vaikutteet kiteytyvät Asajiin ja noitaan. Molempien ulkonäkö perustuu Nōmen-maskeihin. Heidän ympäristönsä ja käyttöksensä on tyyliteltyä ja ritualisoitua. Puhe on matalaa ja tasaista, kuten esityksessä. Liikeäänet on pieniä. Kävely on kaavamaisista ja vauhti säänneltyä. (McDonald 1994, 132.)

Kun Washizu lähtee tappamaan yövierakseen tulleen linnanherran, Asaji esittää sillä välin kiivaan tanssin. Nō-esityksessä Asaji olisi shiite-tsure, päähenkilön tiettyjä puolia korostava sivuosa. (McDonald 1994, 133.)

Asaji saa keskenmenon ja joutuu mielenhäiriöön. Tämä ilmenee Lady Macbethin tavoin pakonomaisena "veristen" käsien pesuna. Henkisesti kestäättömistä olosuhteista kumpuava hulluus on yksi Nō-näytelmien viidestä teemasta. (McDonald 1994, 136–137.)

Noidan esittely on suora toisinto Kurozukasta. Hän istuu häkkimäisessä ruokomajassa, kehrää lankaa ja laulaa ihmiselon ohikiitävyydestä. (McDonald 1994, 129.) Ihmishahmoinen Onibaba käyttää Kurozukassa nuoren tai keskiikäisen naisen maskia. Elokuvan noita muistuttaa kuitenkin Yaseonaa, riutuvaa naista tai hänen aavettaan. (McDonald 1994, 131.)

Myöhemmässä kohtauksessa noidan kasvot muistuttavat vuorinoita Yamamban naamiota. Myös Nō-esityksessä hahmon piirteet olisivat nyt vaihtuneet. Washizu ratsastaa sateisessa metsässä. Taka-alalla, noita kulkee ripeästi kuvan poikki. Hän pysähtyy oksien välissä olevan aukon kohdalle ja katsoo Washizua. Tämä nopea jakso voidaan rinnastaa Nō-näyttelijän sillan ylitykseen. (McDonald 1994, 131.)

Kun noita yllyttää Washizua sotaan, hän muuttuu toistuvasti teräaseita heiluttaviksi sotapäälliköiksi. Tämä vertautuu Kurozukan toisen näytöksen demoniin, joka tanssii lavalla keihään kanssa. (McDonald 1994, 131–132.)

Kurosawa sisällyttää kuvakerrontaan viitteitä Onibaban julmuudesta. Noidan majaa ympäröivät röykkiöt, joissa on pääkalloja ja muita ruumiinosia. Kurozukassa ne esitetään yleisölle repliikeillä. Elokvassa on luontevampaa näyttää röykkiöt ja antaa hahmojen kulkea niiden lomitse.

Washizu katsoo kahdesti sivulleen pää nykyien, kun noita kertoo hänen tulevaisuudestaan. Tämä on itsetutkiskelun ele, Nō-kata, joka näyttelijän tulee suorittaa tietyllä tavalla. Se ilmaisee Washizun kohtaamista pimeän puolensa kanssa. Tämä voidaan rinnastaa peilihuoneessa alkavaan hahmoon samaistumiseen. Noita sanookin, että ihmiset pelkäävät katsoa mielensä syvyyksiin. (McDonald 1994, 131.)

Kurosawa käyttää Nō-kataa myös Asajin hulluuden kuvaamiseen. Turhautunut Washizu vetää vesikulhon pois vaimonsa käsien alta. Asaji kuitenkin jatkaa pesuliikkeiden tekemistä. Tämä muistuttaa itkua ilmaisevaa symbolista liikesarjaa. (Komparu 2005, 217.) Richie (1970, 118) kutsuu kohtausta ”puhtaaksi Nō-draamaksi”.

Noita ja Washizu istuvat eri kohtauksissa tatamin kokoisella matolla. Nōssa tämä lavaste on nimeltään yhden maton taso. Se voi kuvata sosiaalista asemaa tai fyysistä tilaa, kuten vuorenhuippua. (Komparu 2005, 258.) Kun Washizu istuu matolla, elokuvassa alkaa kyōgen-esitys. Sen esittäjä aloittaa lausumalla, että hän kertoo tarinan syntisestä pyrkyristä, joka tulisi saamaan rangaistuksensa. Juopunut Washizu keskeyttää esityksen alkuunsa. (McDonald 1994, 132.)

Washizu ja hänen vieraansa nähdään laajoissa kuvissa, sivuilta ja edestä. Näyttelijät täyttävät tilan samalla tavoin kuin esiintyjät ja kuoro. (McDonald 1994, 132.) Laajat kuvat vastasivat Kurosawan mielestä parhaiten Nō-esityksen seuraamista, jolloin yleisö ympäröi lavaa kolmelta sivulta. (Richie 1970, 121.)

#### 4.5 Nō elokuvateatterissa

Käsittelen seuraavaksi Nō-esityksen sovittamista elokuvateatteriin ja sitä kautta kehityshankkeeseen. Käyn läpi lavaelementeistä koituvia käytännön haasteita ja etsin niille ratkaisuja. Käytän vertailevana esimerkkinä hiljattaista ”kolmen Nō-spektaakkelin” esitystä.

Tokiolainen Kanze-koulu on vuodesta 2020 esittänyt elokuvateatterissa kolmen eri Nō-näytelmän osia, shodaneita. Esiintymisaluetta ympäröi kolme valkokangasta, yksi takana ja kaksi sivuilla kulmautettuina. Elokuviakin ohjanneen Kenta Fukasakun laatimat taustavideot ovat trailerien perusteella tunnelmallista maisemointia. Niiden tarkoitus on alkuperäisten hirviönäytelmien tavoin tuoda esitykseen lisää spektaakkelia.

Japanilaiset ovat havainneet käytännön ongelmia perinteisen Nō-lavan ja videoheijastusten yhteensovittamisessa. Suippokattoisesta lavasta ja sille johtavasta sillasta on näissä esityksissä nähtävästi luovuttu kokonaan.

Esitykset nojaavat isoihin videoruutuihin. Ne rajaavat esiintymistilaa katon tavoin. Ortolanin (1984, 177) mukaan Nō-lava oli alkujaan samanistisissa rituaaleissa rajattu pyhä alue, johon heijastui näkymä toisesta ulottuvuudesta. Esiintymisalueen pyhyys voi siis säilyä muutoksesta huolimatta.

Helpoin tapa sisällyttää katos ja silta elokuvateatteriin olisi kuvata niitä studiossa. Osa näytelmästä, kuten sillan ylitys, korvattaisiin vastaavilla videojaksoilla. Näin heijastusteatteri voisi sisältää perinteistä tilankäyttöä. Nō-esitysten monikamerataltioinneissa on tästä hyviä esimerkkejä. Kuvakulmat ja rajaukset voivat myötäillä lavarakennelman muotoja. Tämä korostaa esityksen arkkitehtuurillista puolta.

Nössa on muita elementtejä, joiden soveltaminen on helpompaa ja kustannustehokkaampaa. Lava jakautuu jo-ha-kyūhin. Vastaava jako voidaan kehittämishankeessa sovittaa heijastusten välttelyyn. Jo olisi lähimpänä valkokangasta. Siellä hahmot istuisivat tai makaisivat. Hassa he olisivat kumarassa. Kyūssa, he seisoisivat. Näin esiintyjät olisivat joka alueella piilossa kankaalle lankeavalta valolta.

Myös videojaksojen rytmikka on mahdollista ajatella jo-ha-kyūn kautta. Alku pitkällä kuvalla, sarja nopeita kuvia ja äkkipysähdys. Laajoilla kuvako'oilla kohtauksiin saataisiin lavavaikutelmaa. Tämä tosin siirtäisi rytmikan osittain leikkauksesta näyttelijälle, jonka tulisi esittää kameralle kuvakohtaisesti laajempia liikesarjoja.

Hahmon ulkoisesta lähteestä tuleva puhe ja näyttelijän keskittyminen keholliseen ilmaisuun ovat myös läsnä kehityshankkeessa. Molemmissa esityksissä näyttelijälle jää hahmon luonteen ja mielialojen esittäminen asennoilla, eleillä ja liikkeellä. Nö-vaikutteinen esitys on kuin säestettyä pantomiimia.

## 5 Sotkan muna – satu sukujen juurista

Sotkan muna on elokuvateatteriin sovitettava mytologinen heijastusnäytelmä. Keskeinen aihe on ilmastonmuutos ja sitä käsitellään Kalevalan kautta. Tarina hyödyntää myös tämän hetkistä akateemista tutkimustietoa fennougrien esihistoriallisista muuttoliikkeistä. Sitä kautta rakennamme elokuvajaksoissa sillan Pohjolasta Volgalle ja sieltä Mesopotamiaan.

Tarinassa aurinko ja kuu ovat kadonneet. Pohjolan kylmä yö jatkuu läpi vuoden. Väinämöinen ja Louhi, Pohjan akka, tekevät yhdessä taikojaan, jotta vastauksia voidaan hakea ajanvirran yläjuoksulta, Volgan noidalta. Louhen tytär Talvikki tuskailee äitinsä sijaisena ja joutuu taisteluun demonin riivaaman siskonsa Viiman kanssa. Seppä Ilmarinen, Louhen vävy, takoo unessa saamillaan ohjeilla rautaisen sotkan munan. Siitä nousevat taivaalle uudet aurinko ja kuu.

Kehityshankkeen elinehto on ollut uusi esityspaikka. Erilaiset vaihtoehdot ovat kehitysvaiheessa muokanneet tarinaa ja esitysmuotoa. Elokuvateatteriin sopii parhaiten heijastusnäytelmä. Ääni saadaan helpoiten mukaan videon taustaraitana. Valmis esitys on arviolta kolmasosan huokeampi kuin aiemmat heijastusnäytelmämme tilausravintola Louhenlinnassa.

Äänen ja kuvan niputtaminen tekee valmiista esityksestä junamaisen. Esiintymistä voisi verrata soittoon rumpukoneen tahdissa. Näyttelijät saavat videojaksot käyttöönsä harjoituskauden alussa. Lavatoiminnan askelmerkit löytyvät kuvan ja äänen kautta. Esityksen arvioitu kokonaiskesto on puoli tuntia. Lavatoimintaa on noin kaksikymmentä minuuttia.

Ehdotettu lavasuunnitelma on mitoitettu Kino Piispanristin 1-saliin. Kankaan ja tilan mitat vastaavat Laitilan Kinon remontoitua salia. Harkitsimme vanhan katsomon pohjalta erillisen estradin rakentamista valkokankaan eteen. Nouseva katsomo tekee sen tarpeettomaksi ja keventää työmäärää. Lavatoiminta mahtuu lattialle ja yleisöllä on parempi näkyvyys.

On mahdollista, että esityspaikkoja pitää rajata näkyvyyden varmistamiseksi. Tämä johtuu kankaan keskiosaan painottuvasta lavasuunnitelmasta. Alustava

rajaus ehdotus on kolmasosa yleisöpaikoista (käyttöön 56 paikkaa). Arvioitu näytös kohtainen kävijämäärä täyttäisi rajatun tilan hyvin. Jotkut näytökset voitaisiin jopa myydä loppuun, mikä olisi esitykselle hyvää mainosta.

### 5.1 Nō ja henkien teatteri

Sotkan muna kehittyi sattumalta demoninäytelmäksi, kun auringon ja kuun katoamiselle tarvittiin syy. Taustatarina vie Väinämöisen Kaksoisvirtain maahan. Esiin kaivetuista loitsutauluista voidaan laskea, että noin kolme tuhatta vuotta sitten Babylonissa uskottiin olevan liki kuusisataa eri demonia ja henkiolentoa. Riivatuksi tuleminen oli yleistä. Esitykseen sopivat Nō-vaikutteet, koska hengen vallassa oleminen on keskeinen osa shiiten esittäjän rituaaleista periytyvää työtä.

Tutkimustyö synnytti idean esityksen keskikohtaan sijoittuvasta videojaksosta. Se rinnastuu Mugen Nōn juonta avaavaan ai-kyōgeniin. Video irtoaa lavatapahtumista ja esitys muuttuu elokuvaksi.

Kankaalla Väinämöinen matkaa toiseen maailmaan. Sieltä hän löytää keinon uuden sotkan munan rakentamiseen. Tieto kiirii nukkuvalle Ilmariselle. Tämä vertautuu wakin uneen ja aaveen tanssiin. Videojakso jakaa ai-kyōgenin tavoin lavatapahtumat kahtia ja muuttaa toisen lavaosan kontekstia.

Ensimmäisen lavaosan lopussa Viima joutuu demonin riivaamaksi. Videojakson jälkeen hahmo nähdään lavalla naamio kasvoillaan. Naamion käyttö pohjaa Mugen Nōhon. Siinä yliluonnollinen olento esittäytyy ihmisenä ja paljastaa toisessa näytöksessä todellisen hahmonsensa. Tämä rakenne perustuu taas kaguraesityksiin, joissa henki otti samaan kehon valtaansa. (Ortolani 1984, 176.)

Valkokankaan ja yleisön välimaastoon jäävä esiintymisalue on penkkirivien edessä kuusi metriä. Kankaan edessä se on neljä metriä. Alueen syvyys on noin kolme metriä. Katkaistun pyramidin muotoinen alue rinnastuu Väinämöisen videojaksossa nähtävään zigguratiin, eli Baabelin torniin.

Esiintymisalue päätettiin jakaa jo-ha-kyūlla. Taaimmainen ja kapein rivi, jo, on esimerkiksi Ilmarisen uneksintaa varten. Ha-rivin keskellä on ”yhden maton taso”.



Sitä voidaan käyttää mukautuvana lavasteena. Se voisi olla kohtauskohtaisesti Pohjolan emännän valtaistuim, tai jotain muuta. Kyūssa esiintyjät voivat seistä suorassa ja suojassa valkokankaalle tulevalta valolta. Se on toiminnallisin alue.

Nō-siltaan on perinteisesti maalattu kolme mäntyä ja lavan takaseinään yksi. Harkitsimme kehityshankkeeseen puulavasteita, jotka samalla rajaisivat valkokangasta. Näin rikottaisiin kankaan kulmikas muoto. Lavastepuut, aidot tai muoviset, lisäisivät kuitenkin näyttösten työmäärää. Ne vaatisivat varastointia ja kuljetuksen joka esitykseen.

Päädyimme tästä syystä kuva-alan molempia sivuja peittävään sapluunaan. Näin videokuva voi olla esimerkiksi ”mäntyjen” rajaama. Sapluuna voi muuttaa muotoaan kohtausten mukaan. Se voi myös mukautua lavatapahtumiin ja näyttelijän liikeratoihin. Reunojen muotoilu tuo esitykselle tavanomaisesta elokuvanäytöksestä eroavan tenhon.

## 5.2 Valolaatikko ja muita heijastuksia

Aika ja paikka ovat joustavia Nō-esityksessä, Piscatorin heijastusnäytelmissä – ja Väinämöisen videojaksossa. Etäisyydet taittavat yhden lauseen aikana. Heijastukset siltaavat lavatapahtumien aikavälejä. Ne voivat hyppiä lineaarisen ajan yli, menneeseen ja tulevaan.

Piscator käytti esityksissään paljon arkistomateriaalia. Sotkan munaan sopivaa kuvastoa löytyy esimerkiksi D.W. Griffithin mykkäelokuvaepoksesta *Suvaitsemattomuus* (USA, 1916). Yksi tarinan aikakausista sijoittuu muinaiseen Babyloniin. Sinne myös Väinämöinen päätty videojaksossa.

Esitysvideoon voitaisiin nostaa esimerkiksi laajoja kuvia kuuluisan portin takana alkavasta Juhlakulkuekadusta. Piscatorin historialliset heijastukset muuttuisivat esihistoriallisiksi.

Osa Louhen videojaksoista liittyy hänen tyttärensä lavatoimintaan. Otoksia voi sommitella Seittien linnan ai-kyōgen -kohtauksen tapaan. Siinä näyttelijät ja

heidän toimintansa on asemoitu kuvan pakopisteen mukaan. Tällöin kangas ja lava ovat linjassa keskenään. Louhi katsoo alas tyttäriinsä.

Piscatorilta saaduista vaikutteista keskeinen on useamman kuvanheittimen käyttö. Päädyimme yhteen erilliseen videotykkiin, jonka kuvalähteenä on kannettava tietokone. Tämä on tuotannolle edullinen ja esityksen kannalta perusteltu ratkaisu.



Kuva 2. Luonnoskuva, ylimääräinen kuvanheitin ja lightbox.

Videotykki päätettiin sijoittaa valkokankaan alle. Heijastuspintana käytetään lightboxia. Se on siirrettävä, toisesta kyljestä avonainen kuutio. Yleisölle näkyvä sivu on läpikuultava. Reunustavat sivut ovat mustaa mattokangasta. Tykin valo osuu lightboxiin ja yleisön päin olevaan kylkeen muodostuu näyttelijän varjokuva. Tämä vastaa Piscatorin kolmatta tykkiä, joka taustaprojisoi kuvaa näyttämökankaalle.

Viiman riivaus ja Ilmarisen ahjo lavastetaan lightboxiin. Ensimmäinen kohtaus esittelee tehosteen. Sermin takana Viimassa nousee esiin uusi persoona. Sillan ylitys korvautuu varjokuvalla. Ääniraidan puheet suistuvat kakofoniaan – ja hiljaisuuteen. Kankaalla näkyvät demonin kasvot.

Uuden sotkan munan tekeminen on tarinan kliimaksi. Takojan varjo osuu kankaaseen, jolle heijastetaan videokuvaa liekeistä. Ääniraidalla kaikuu rauta. Lightboxin molemmin puolin, kyū-rivillä, seisovat Viima ja Talvikki. Heidän taistelunsa etenee henkien taistosta fyysiseksi otteluksi ha-rivillä, lavan keskipisteessä. Heidän manauksensa kuuluvat ääniraidalta. Voimankaitos siirtyy hetkellisesti myös valkokankaalle.

Lightbox-jaksoissa yhdistyvät heijastukset ja jo-ha-kyū. Näyttelijän toimintojen kaari on nouseva, kiivas ja äkillisesti pysähtyvä. Myös esityksen tulee loppua pian keskeisen konfliktin ratkettua.

## 6 Reflektioita ja kangastuksia

Tämän opinnäytetyön tavoite on ollut etsiä vaikutteita uudenlaiseen, elokuvateatteriin kehitettävään heijastusnäytelmään. Tutkimuskohteet valikoituivat opintojeni alkuvaiheessa. Nössa kiehtoivat tilallisuus ja mimiikka. 1920-luvun heijastusnäytelmät taas vastasivat kehityshanketta muodollisesti. Piscator nousi muutamien nimien joukosta tyyllilajin keskeiseksi pioneeriksi.

Työn keskeinen haaste on ollut tiukka aikataulu. Hain ja sain opinnoilleni etukäteen TE-toimistolta omaehtoisen opiskelun tukea. Tuki myönnettiin yhdelle kalenterivuodelle (5 op/kk). Opinnäytetyön tekemiseen jäi kevätlukukaudella kolmisen kuukautta. Myös esityspaikan remontti muutti jossain määrin kehityshankkeen tarpeita ja mahdollisuuksia sekä tutkimuksen painopisteitä.

Toinen haaste on ollut opinnäytetyöraportin sisältö. Tutkimuskohteet olivat minulle uusia. Kirjoitustyön ennakkosuunnittelu edellytti tietopohjaa, jota piti kerätä samanaikaisesti. Näytelmistä Rasputin ja Kurozuka valikoituivat mukaan, koska niistä oli tarjolla tarpeeksi lähdeaineistoa. Molemmat liittyivät myös temaattisesti kehityshankkeeseen.

Seittien linna -elokuvan noitakohtausten pohjautuminen Kurozukaan oli yllätys. Olin nähnyt elokuvan aiemmin ja tunnistin yhtäläisyydet näytelmän kuvauksesta. Tämä tutkimushaara oli erityisen antoisa. Sain tarkastella elokuvaa Nön kautta ja päinvastoin. Tämä avasi sekä teatterimuotoa että ohjaajan ratkaisuja tuoreella tavalla.

Japanilainen samanismi on pieni, mutta huomionarvoinen Nön sivujuonne. Se avaa ovia Kalevalaan. Tiettyjä esitysmuodon osia voidaan tarkastella tämän analogian kautta. Niitä ovat esiintyjän intensiivisyys, esiintymisalueen pyhyys ja välillisesti kuultava puhe.

## 6.1 Saavutetut edut

Lopullinen lavasuunnitelma vastaa alkuperäistä tarkoitusta, mutta sen muoto tuli monen mutkan takaa. Esityksen tarina rakentui ylikuonnollisen Nön muottiin. Tätä kautta tulivat myös riveihin jaettu esiintymisalue ja ajatus naamioidusta hahmosta.

Lavasuunnitelma on huokea toteuttaa ja huomioi sekä esityspaikan että tutkittujen teatterimuotojen erityispiirteet. Mukaan otettuja elementtejä on muokattu, jotta ne juurtuisivat uuteen maaperään.

Esitysmuotojen näyttelijäntyo poikkesi odotuksista. Piscator halusi näyttelijöiden esittävän sosiaalisen kommentaarin ruumiillistumia. Nö nojaa tunneilmaisun peittäviin naamioihin ja ulkoa opeteltuihin liikesarjoihin.

Hahmojen vieraannuttaminen jättää katsojille enemmän omakohtaista tulkinnanvaraa. Molempia teattereita tutkittaessa nousivat esiin roolihahmon rajojen tiedostaminen ja tarve esiintyjien kouluttamiseen. Lavanäyttelijöiden esiintymistyylillä jää tältä osin vielä mietintään.

Kehityshankkeen muutoksista merkittävin on ollut erillisestä esiintymislavasta luopuminen. Tämä on yksinkertaistanut lavasuunnitelmaa ja keventänyt esitystuotantoa. Samalla tutkimuskohteiden tarkastelu on muuttunut ja ne ovat tässä uudessa valossa lähentyneet toisiaan.

Myös Piscator karsi taloussyistä esitystensä puitteet minimiin 1930-luvun alussa. Hänen kirjoitusryhmäänsä kuulunut Bertolt Brecht kehitti tätä askeettista näyttämöllepanoa edelleen. Heijastukset jäivät taka-alalle. Yleisön mielikuvituksessa elävä lava alkoi muistuttaa Nö-esitystä.

Aika ja tila liikkuvat plastisesti Nö-lavalla ja Piscatorin heijastuksissa. Sotkan muna hyödyntää osia molemmista, jotta kerronta voisi laajentua lavan yli, toiseen maailmaan. On hankala sanoa, onko tämä esitysmuoto eepisen teatterin ja Nön yhdistelmä, vai kurottaako se kohti molempien esikuvia.

Sotkan munan tuotanto jatkuu videojaksojen kuvauksilla. Ne on aikataulutettu syys-lokakuulle 2022. Sitä seuraavat ääniraidan tuottaminen ja lavajaksojen suunnittelu.

## 6.2 Myöhempiä tutkimuskohteita

Valmis lavasuunnitelma voidaan sovittaa erilaisiin pieniin ja keskikokoisiin elokuvateattereihin. Näkyvyyden osalta keskeinen vaatimus on nouseva katsomo. Toinen haaste on laadukkaan videomateriaalin taloudellinen tuotanto.

Riskejä voidaan pienentää yhteistuotannoilla. Kantaesityksen AV-materiaali siirtyisi näytelmätekstin mukana paikkakunnalta toiselle. Paikalliset tekijät toisivat omiin lavasovituksiinsa uutta ilmettä. Lavan ja videon näyttelijäkaartit eriytyisivät jo alkuvaiheessa.

Piscatorin heijastusnäytelmien käsikirjoitukset ja niissä käytetty filmimateriaali ovat aikojen saatossa kadonneet. Suuntaa-antavaa tietoa niiden elokuvallisesta tyylistä on kuitenkin saatavilla. Esfir Shubin arkistomateriaaleista kokoama Romanovien dynastian tuho (1927) oli Rasputinin heijastusjaksojen päälähde.

Myös ohjaajan omakohtaista elokuvailmaisua on mahdollista tarkastella. Neuvostoliitossa kuvattu Kalastajien kapina oli Piscatorin (kirjaimellisesti, ”kalastajan”) ainoaksi jäänyt elokuvaohjaus. Se sai ensi-iltansa Moskovassa vuonna 1934. Molemmat elokuvat ovat nähtävissä kokonaisuudessaan YouTubessa.

Nö voidaan rinnastaa Kalevalaan. Molemmat ovat osaltaan samanistisen kulttuurin vuosituhantisia kuljetusastioita. Keskeisiä aiheita ovat viestintä henkimaailman kanssa ja luonnossa vallitseva pyhyys. Suomalaisella ja japanilaisella maailmankuvalla on näiltä osin samansuuntaiset juuret.

Teatteria ja elokuvaa on yhdistetty yli sata vuotta. Vasta hiljattain tuotanto- ja esitystekniikat ovat nousseet tasolle, joka mahdollistaa heijastusnäytelmien kestävän sisällöllisen kehityksen. Tulevaisuuden tekijät voivat edistää menneitä

innovaatioita uusilla työkaluilla ja ilmaisukeinoilla. Näin taidemuodot ylittävät sukupolvien ketjun ja säilyvät elinvoimaisina.

## Lähteet

Bregović, M. 2016. The October Revolution in German Theatre: Piscator's "Rasputin". *Philological Studies*. Vol 14, No 1. Zagreb: University of Zagreb, 112–126.

Brownlow, K. 1968. *The Parade's Gone By*. London: Martin Secker & Warburg, Ltd.

Gieseckam, G. 2007. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Innes, C. 1978. Piscator's Rasputin. *The Drama Review*. Vol 22, No 4, 83–98. Viitattu 26.4.2022. <https://dx.doi.org/10.2307/3181728>.

Innes, C. & Shevtsova, M. 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press. Viitattu 26.4.2022. <https://dx.doi.org/10.1017/CBO9781139016391>.

Komparu, K. 2005. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Käänt. J. Corddry. Warren, CT: Floating World Editions.

Leinweber, C. 2015. Kriegstheaterarchiv in Köln-Wahn: Leichte Unterhaltung am Rande der Hölle. *Kölner Stadt-Unzeiger* 30.12.2015. Viitattu 16.4.2022. <https://www.ksta.de/koeln/porz/kriegstheaterarchiv-in-koeln-wahn-leichte-unterhaltung-am-rande-der-hoelle-23392982>.

Loup, A. 1972. *The Theatrical Productions Of Erwin Piscator In Weimar Germany: 1920-1931*. Louisiana: Louisiana State University.

McDonald, K. 1994. *Japanese Classical Theater in Films*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Mildenberger, M. 1978. Rasputin: A Technical Recreation. Käänt. E. McGown. *The Drama Review*. Vol 22, No 4, 99–109. Viitattu 26.4.2022. <https://dx.doi.org/10.2307/3181729>.

Ortolani, B. 1984. Shamanism in the Origins of the Nō Theatre. *Asian Theatre Journal*. Vol. 1, No 2, 166–190. Viitattu 13.8.2022. <https://doi.org/10.2307/1124563>.



Payne, D.R. 1993. *Scenographic Imagination*. Third edition. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Richie, D. 1970. *The Films of Akira Kurosawa*. Second edition. Tokyo: Zokeisha Publications, Ltd.

Willett, J. 1978. *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*. Norwich: Fletcher & Son, Ltd. Viitattu 2.7.2022.

<https://archive.org/details/theatreofwinpi0000will/>.