

*Henry Bacon ja Kai Mikkonen*

## Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta

### Kai Mikkonen: Mahdoton adaptaatio

”Ainiaanko me laadimme uusia kirjoja kuin apteekkarit uusia sekoituksia kaatamalla yhdestä putelistasta toiseen?”

--Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Elokuva- ja mediateollisuuden jatkuva pyrkimys parodioida itseään ei ole välttämättä aina niin hauskaa. Kun elokuva nimetään romaanin versioksi, vaikkei se sitä ole, ja kun se samalla onnistuu välittämään jotain olennaista kirjallisesta esikuvastaan, tarjoaa asetelma kuitenkin oivan mahdollisuuden pohtia esitysmuotojen eroja. 2000-luvulla on saanut ensi-iltansa useita metaelokuvia, joiden aiheena on filmatisoinnin mahdottomuus, ns. elokuvaksi kääntymätön kirja. Näistä tunnetuimpiin lukeutuvat Louis Pepe and Keith Fultonin ohjaus *Lost in La Mancha* (2002), joka on dokumentti Terry Gilliamin epäonnistuneesta yrityksestä kääntää Cervantesin Don Quijote elokuvaksi; Spike Jonzen *Adaptaatio* (2002), joka kuvaa Susan Orleanin ei-fiktion *Orchid Thiefin* elokuvaversioon hankaluuksia sekä Michael Winterbottomin ohjaus *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (*Tristram Shandy. Herrasmiehen paljastukset*, 2006), joka kertoo vuorotellen tarinaa 1700-luvun herrasmiehestä sekä samaisen tarinan adaptaatioyrityksestä.

*Tristram Shandyä* voisi veikata yhdeksi vaikeimmin filmatisoitavista romaaneista, useammasta ilmeisestä syystä. Sternin romaanin tapahtumien keskiössä on jatkuvasti aiheestaan poikkeava tietoisuus, joka kuuluu ulkoisesti niukasti kuvatulle henkilölle. Tristramin tajunta ei kuitenkaan tarjoa vain ”sisäistä” näkökulmaa henkilön mielenliikkeisiin ja tunteisiin — minkä kuvaaminen sinänsä on haaste elokuvalle — vaan myös tietoisuuden, joka jatkuvasti kommentoi tapaansa kertoa. Romaanin aika noudattaa kertojan assosiaatioiden reittiä, yllättävät siirtymät ovat olennainen osa hänen henkistä elämäänsä. Tristramista itsestään kuullaan suoraan vain muutama anekdootti. Hän on pikemmin puhetorvi, tarinoita välittävä ja kommentoiva tietoisuus kuin toimiva henkilö. Olennaista on ironinen viittaus omaelämäkerralliseen topokseen, jota ei koskaan päästä kunnolla toteuttamaan. Kirjan ja sivun muotoa parodioivat tyhjät, mustat tai marmorikuvasisivut, kääntyvät myös hankalasti liikkuvan kuvan kielelle.

Adaptaation käsite on hieman kömpelö suomeksi ehkä siksi, että termi on totuttu yhdistämään biologiaan missä adaptaatioksi nimitetään mitä tahansa eliön ominaisuut-

ta, jonka ajatellaan lisäävän sen elinkelpoisuutta. Kulttuuri- ja sosiaaliantropologiassa adaptaatio taas on kulttuurin ja ihmisten sopeutumista luonnon ympäristöön. Onko kuitenkaan olemassa mitään toimivampaa termiä? Onko käsitettä, jolla voisi viitata yleisempään ilmiöön kuin vain kahden esitysmuodon välisiin käännöksiin, joista voidaan puhua esimerkiksi filmatisointeina? Versio (tai uudismuodoste ”versiointi”) ja sovitukset ovat hyviä sanoja mutta eivät ehkä taivu yhtä notkeasti samankaltaiseen käyttöön.

Adaptaatiota esitysmuotojen välisten versioiden mielessä on useimmin tarkasteltu romaanin ja elokuvan suhteen valossa, erityisesti George Bluestonen (*Novels into Film*, 1957) perinteessä kirjoittavien elokuvatuottajien toimesta. Adaptaatiosta laajempaa kulttuurisena ilmiönä on kirjoitettu vähemmän, vähälle huomiolle ovat jääneet myös mediaspesifit rajoitukset, jotka vaikuttavat tarinan siirrettävyyteen esitysmuodosta toiseen. Poikkeuksena on australialainen elokuvatuottaja Brian McFarlane, joka on tehnyt yksityiskohtaisia havaintoja kerronnallisten keinojen eroista kirjallisuudessa ja elokuvakertomuksessa (1996). Erityisesti ensimmäisen persoonan subjektiivinen kerronta, eli yhtenäinen yhden henkilön psykologinen näkökulma, ja ns. kaikkietävä kerronta, joka voi liikkua rajoitta eri henkilöiden tietoisuuksien välillä, eivät käänny helposti elokuvan ilmaisuun. Kameranäkökulman vuoksi tavallaan kaikki elokuvat ovat ulkoisesti fokalisoituja siitä huolimatta käyttäkö tarina hyväkseen kertojan ääntä tai seuraako se subjektiivista näkökulmaa.

*Tristramista* on olemassa ainakin radiodraama, lukukirjaversio ja Martin Rowsonin kunnianhimoinen sarjakuvaromaaniversio (1997). Winterbottomin *Tristram* on epäuskollisimpia adaptaatioiksi laskettavia adaptaatioita, mutta se onnistuu välittämään Sternen teoksen tavoin vaikutelman kertomisprosessista, joka on parhaillaan käynnissä (eikä koskaan kunnolla valmistu). Elokuva ei yritäkään tehdä versiota Sternen romaanista, ehkä ensimmäistä kolmannelta ja loppukohtausta lukuun ottamatta. Sen sijaan se kuvaa ongelmaa, joka syntyy kun sisällöltään äärimmäisen runsas romaani yritetään muuntaa ajallisesti rajatuksi, tiukasti budjetoiduksi elokuvaksi. Sternen hahmottama kronologis-kausaalisen kertomuksen ongelma, mahdottomuus muokata kertomus kaoottisesta elämästä, siis tavallaan kaksinkertaistuu: elokuva rajaa ainesta ja näkökulmaa mutta väistämättä myös näyttää enemmän kuin romaani. Elokuva-adaptaatiota ohjaa kaikkialle läpitukenä esitysmuotojen ero: kielellinen merkki toimii käsitteellisesti, elokuvallinen esitys taas suuremmin havainnon kautta, asioita näyttäen. Jos tätä eroa ei oteta huomioon, voi Winterbottomin versiota pitää todella epäonnistuneena.

Tietyt elementit ovat paremmin siirrettävissä esitysmuotojen välillä koska ne eivät ole sidottuja kumpaankaan mediaan. Adaptaatiota laajempaa kulttuurisena ilmiönä tarkastellut Linda Hutcheon (2006) lukee muunnokseen suostuvaisten elementtien joukkoon erityisesti teosten teemat, henkilöt ja tarinan perusrakenteen (periaatteessa siis kertomuksesta abstrahoitavissa olevan *fabulan*). Sternen *Tristramin* kokonaisuus-

desta, joka perustuu taaksepäin kulkemiseen, lykkäämiseen ja pysähtelyyn, on lähes mieletöntä yrittää hahmottaa tapahtumien perusrakennetta. Sternen kertoja ei hyväksy suoraan etenevää kronologiaa, jonka hän halveksien yhdistää muulinajajan tyyliin ja kellon mekaanisuuteen. Poikkeaman taide ja aposiopesis eli oman puheen yllättävä keskeyttäminen siirtyvät kuitenkin hyvin romaanista elokuvaan. Myös elokuvan näyttelijöiden kaksoisrooli Sternen hahmoina ja omana (fiktiivisenä) itsenään mahdollistaa nopeat siirtymät tarinoiden ja kerronnan tasojen välillä.

Elokuvan alaotsikon suomeksi kääntymätön ilmaisu ”cock-and-bull story” tarkoittaa tarinaa, jossa ei ole päätä eikä häntää. Sternen romaani loppuu tarinaan sonnista, joka ei saa lehmää tiineeksi. Kertomus sotkeutuu edelleen tarinaan palvelija Obadiahin vaimon raskaudesta ja lapsen syntymästä. Kersti Juvan toimesta Sternen *Tristramin* viimeinen tarinointi on suomentunut ”sonninjoutavaksi jutuksi”, joka on ”varsinainen munakokkeli tarinaksi”. Winterbottomin *Tristramin* loppupuolella on runsaasti elokuvateollisuuden sisäistä ja välillä kuivaa vitsailua, mutta loppukohta on yhdenmukainen romaanin lopun sonninjoutavuuden kanssa, olematta sille kuitenkaan liiaksi uskollinen. Elokuvan suomentaja tosin on kääntänyt lopun toteamuksen ”joutavaksi sonni- ja heijaritarinaksi”, mikä ei kuulosta ollenkaan yhtä hauskalta kuin romaanissa.

### Henry Bacon: Adaptaation rajattomista mahdollisuuksista

Erilaisten tarina-aihelmien kierrätys eri muodoissa on olennainen osa kulttuuria. Se muodostaa tradition maaperän ja tarjoaa innovaation siemenet. Uusi kertoja antaa tulle tarinalle tai sen variantille oman tyylinsä ja sävynsä, omat detaljinsa, joskus jopa uusia kiehtovia käänteitä ja kaikkien näiden myötä uusia näkökulmia. Vielä paljon mielenkiintoisemmiksi asiat muuttuvat kun siirrytään taidelajista toiseen. Tämä jo sinänsä pakottaa etsimään uusia ilmaisutapoja, joskin suoraviivaisen romaanin filmatisoimiseen on olemassa koetellut keinot keskeisenä pidetyn materiaalin toteuttamiseksi riittävän tunnistettavalla tavalla uudessa mediassa.

Adaptaatio on sikäli ihan hyvä käsite, että juuri moninaisten konnotaatioidensa vuoksi se ilmentää hyvin mistä esimerkiksi romaanien filmatisoimisessa on kysymys: sopeutumisesta uuteen media- ja usein sen myötä myös kulttuuri-ilmastoon. Samalla tulee pohdiskeltua uudelleen teoksen ominaislaatua ja identiteettiä. Myöskään ajatus elinkelpoisuuden lisäämisestä ja sen myötä peräti uuden elämän aloittamisesta ei ole mitenkään epärelevantti taiteellisesta adaptaatiosta puhuttaessa.

Usein on todettu, että uskollisuus alkuperäisteokselle ei ole erityisen mielenkiintoinen adaptaatioiden arvioimisen kriteeri. Saman tien voisi hyvin heittää roskeen pohdinnat siitä, onko ylipäätään mahdollista siirtää tarinaa mediasta toiseen. Kysymys on yksinkertaisesti siitä, millä yleisyyden tasolla teoksia vertaillaan, mitkä tekijät ovat niin keskeisiä, että ne voidaan todeta samuuden kriteereiksi, mitkä taas ovat sekundaari-

sia, samuuden puitteisiin helposti mahtuvaa varianssia. Vaikka adaptaatio merkitsee väistämättä sitä, että henkilöiden toiminnan motivaatiot rakentuvat jossakin määrin eri tavoin alkuperäisteokseen ja adaptaatioon perehdyttäessä, tarinoiden yleislinjat ja henkilöiden karakterit on helppo pitää niin yhdenmukaisina, että ne ovat tunnistettavissa samoiksi. Juuri tätä samankaltaisuutta vasten ne erotkin voivat sitten olla mielenkiintoisia.

Kaukana näiden pohdintojen tuolla puolen ovat tapaukset, joissa vaikkapa ilmaisullisesti tai rakenteellisesti innovatiivinen romaani on toiminut innoituksen lähteenä elokuvalle juuri näiden erityispiirteidensä ansiosta. Tällöin elokuvantekijöiden on löydettävä sopivan vapaasti ymmärrettyinä elokuvalliset vastineet alkuperäisteoksen kirjalliselle erikoislaadulle. Michael Winterbottomin *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* on todellakin varsin mielenkiintoinen esimerkki tällaisesta. Ehkä Sternin huikea romaani olisi voitu sovittaa ”suoremmin” elokuvaksi, mutta tuloksena olisi saattanut olla kertojaäänäen saattelermanakin tavattoman vaikeasti mielletävä mosaiikki, jonka hahmottaminen projisoinnin vuossa olisi todennäköisesti ollut kohtuuton kognitiivinen haaste. Winterbottomin valitsema strategia, vuorottelu historiallisen tarinan elokuvallisen kertomisen sekä elokuvallistamisen eri puolista käytyjen keskustelujen välillä, on kohtuullisen nokkela tapa tavoittaa Sternin vekkuli kerronnallisen ykseyden pakoilu. Winterbottom ei toki tavoita romaanin yltäkylläistä monisäikeisyyttä, mutta ainakin elokuvassa toteutuu romaanin itserefleksiivisyys, olkoonkin että suhteellisen ilmeisellä tasolla. Idea ei myöskään ole aivan uusi. Elokuvia, joissa aiheena on kyseisen elokuvan itsensä tekeminen, ovat mm. Fellinin *8½*, Allenin *Stardust Memories* ja Godardin *Passion*.

Haastavampi sovitus olisi kuviteltavissa. Monille *Tristram Shandyn* kirjallisille keinoille on kyllä tarjolla kohtuullisen analogiset elokuvalliset keinot ja koko joukko muita niiden lisäksi. Elokuvallisin keinoin voidaan monin tavoin ilmentää subjektiviteettia ja näkökulmia sen monissa eri merkityksissä. Jopa klassiselle kerronnalle on aivan tyyppilistä fokalisointi välillä eri henkilöihin, välillä kaikkietävän ja mielensä mukaan missä vain läsnä olevan kertojan näkökulmaan. Klassisessa kerronnassa tämä tosin useimmiten rajoittuu ulkoiseen fokalisointiin – siihen mitä henkilöt näkevät, kuulevat ja sen myötä tietävät. Mutta lisäksi muut tekijät kuten näyttelijäntyö, lavastus, valaistus, väritys ja musiikki voivat modalisoida kokonaisvaikutelman ilmentämään jonkun henkilön tai kertojan tunteita kyseisissä tilanteissa. Siirtymät tilanteesta ja tunnelmasta toiseen voi tehdä leikaten pelkän assosiaation varassa. Ja ennen kaikkea, elokuvallisten keinojen parodiointi on ikivanha käytäntö. Uuden elokuvan parissa varsinkin Godard on läpi uransa reflektoinut kerronnan keinojaan aina niitä käyttäessään, ja elokuvassa *Vladimir et Rosa* (1970), kun oikeudenkäynnissä erään syytetyn edustaja määrätään poistumaan salista, elokuva ilmentää tätä täysin mustalla otoksella, jonka käytön kertoja toteaa ole-

van merkittävä edistysaskel poliittiselle elokuvalle.

Vielä yksi tärkeä adaptaation ulottuvuus nousee esiin tutkittaessa sitä missä määrin alkuperäisteoksen taiteenlajin ominaislaatuun vahvasti liittyviä elementtejä otetaan uuteen teokseen pyrkimättä sulauttamaan sitä uuden taiteenlajiin ominaislaatuun. Dudley Andrew on käyttänyt tällaisesta sovittamisesta nimitystä *intersecting* ja nostanut esille erityisen mielenkiintoisena esimerkkinä siitä Bressonin filmatisoinnin Bernanosin romaanista *Papin päiväkirja*. Kertojaäänäen käyttäminen on varsin ilmeinen tapa välittää jotakin kirjallisesta ominaislaadusta elokuvaan, mutta vain äärimmäisen harvoin se tapahtuu suhteuttamalla kerrottu ja näytetty niin fuugamaisesti toisiinsa kuin mitä Bresson tekee. Toiseksi esimerkiksi voisi nostaa Andrewin toisessa yhteydessä loistavasti analysoiman Laurence Olivierin filmatisoinnin Shakespearen *Henrik V*:stä, jossa teatterimaiset ja elokuvalliset elementit ovat leikkisissä dialogissa keskenään.

Varsinkin historiallisten romaanien sovittamiseen kuuluvat elimellisesti myös laajemmat intertekstuaaliset ulottuvuudet, jotka liittyvät varsinkin visuaaliselle ilmiölle asetettaviin vaatimuksiin. Sitä suunniteltaessa joudutaan todennäköisesti turvautumaan muihin kirjallisiin esityksiin aina historiankirjoituksen eri alalajeista visuaalisen kulttuurin lukuisten muotojen tarjoamiin näkyymiin ja mielteisiin kuvattavasta ajasta ja paikasta. Yksi mielenkiintoinen esimerkki on Scorsesen filmatisointi Edith Whartonin romaanista *Viattomuuden aika*. Kyse ei ole ollut pelkästään menneen aikakauden yläluokkaisen loiston visuaalisesta toteutuksesta, vaan myös erilaisiin esineisiin ja niiden ominaisuuksiin kasautuneiden merkitysten välittämisestä katsojalle. Tämä jätetään suurelta osin kertojaäänäen sekä romaanin mietteiden dialogisoinnin varaan, mutta lisäksi paljon on saatu ilmenettyä esimerkiksi kukkien aistivoimaisuuden kautta. Niiden hurmaa kuvastaa se, että niiden värit saattavat hetkeksi ottaa haltuunsa koko elokuvan: Ellen Olenskan Newland Archerilta saamat krysanteemit saavat koko otoksen häipymään ihanaan keltaiseen. Tällaisin keinoin Scorsese luo oman joissakin suhteissa hieman rajoittuneen mutta hurmaavan vastineensa Whartonin kirjalliselle kuvaukselle paitsi kuvaamansa yhteiskuntaluokan nauttimasta ylellisyydestä myös kuvatun elämämuodon aistillisista ja affektiivisista ulottuvuuksista.

### **Kai Mikkonen:**

Kuten toit hyvin esiin, elokuva on luonut toimivia keinoja romaanien keskeisen aineksen filmatisointiin. Mietin vain mitä me kulloinkin tarkoitamme kun puhumme *suoraviivaisesta* romaanista. Välittömästi tulee mieleen muutama, varsin erilainen tapaus. Yhtäällä 1800-luvun realismin klassikot kuten Austen, Balzac, Dickens ja Tolstoi voidaan lukea suoraviivaiseen esitykseen siinä mielessä, että niille tavanomaista kolmannen persoonan kerrontaa hallitsee tapahtumille ulkopuolinen kaikkietävä kertoja. Kaikkietävälle kertojalle ei ole suoraa elokuvallista vastinetta, mutta hänet voidaan

monessa tilanteessa korvata kaikkialle näkevällä kamerasilmillä. Eikä tämänkaltaiselle kertojalle tarvitse antaa hahmoa. Toisaalta Flaubertin “objektiivisen” kerronnan perinteen jatkajat edustavat, hieman toisin perustein, suoraviivaista proosaa. Näkökulmaltaan systemaattisen ulkopuolinen kerronta, joka keskittyy dialogiin ja toiminnan kuvaukseen minimoiden samalla kertojan roolin kuten Hemingwayn novelleissa, on jo lähtökohdiltaan oletetusti elokuvamaista. Ehkä näistä syistä meillä on niin paljon enemmän Austen- ja Hemingway-filmatisointeja kuin elokuvaversioita esimerkiksi Thomas Mannin tai Virginia Woolfin teoksista?

Mainituissa “suoraviivaisen” romaanin muodoissa ei niinkään ole kyse juonen tai kerronnan ajan suorudesta, vaan suoraan kuultavan psykologisen sisäisyyden vähäisestä merkityksestä tai sisäisen ajattelun tarkoin rajatusta käytöstä. Jos näillä muodoilla on jotain yhteistä, niin se voisi olla henkilöidyn ja sisäisesti kuvatun kertojahahmon puuttuminen. “Suoraviivaisuus” tarkoittaa siis tässä mielessä henkilöhahmojen mielenliikkeiden ja tunteiden epäsuoraa esittämistä kuten raportointia tai ajatusten esittämistä toiminnan, dialogin ja fokalisaation kautta. Minä-kerronnan välittämä pysyvän sisäisyyden vaikutelma sen sijaan kääntyy hankalammin elokuvailmaisuun, vaikka Robert Bressonin Bernanos-adaptaatio *Journal d'un curé de campagne* (1950) hienosti osoittaa, ettei esimerkiksi sisäisen tuskan ja moraalisen kamppailun kuvaukselle ole mahdotonta antaa elokuvallista muotoa.

Myöskään vapaalle epäsuoralle esitykselle, joka viittaa samassa lauseessa sekä tietyn henkilön tapaan ajatella että kertojaan, ei löydy välitöntä vastinetta elokuvakerronnan keinovaroissa. Vapaan epäsuoran esityksen synnyttämä monimielisyyden vaikutelma on kuitenkin mahdollista saada aikaan erilaisin kuvallisin keinoin, joista joihinkin jo viittasit. Esimerkiksi värisuodattimia, näkökentän tai kuultujen äänien vääristymiä ja varsinkin henkilöhahmon liikkeitä seuraavaa kameraa voidaan käyttää niin, että ne luovat vaikutelman subjektiivisesta kokemuksesta ja havainnosta, ja monitulkintaisuudesta henkilöhahmon ja kerronnan yleisen näkökulman välillä, vaikka näkökulmaa hallitsisi kamerasilmän persoonattomuus (ks. myös Forceville 2002, 133). Bressonin elokuvassa päähenkilön, maalaispapin, näkökulma ja -kenttä sisältyvät usein kuvaan. Myös hänen kehoaan, liikkeitään ja varsinkin kasvoja ja katsetta kuvataan toistuvasti, usein läheltä ja aina harkitussa valaistuksessa ja näkökulmassa. Nämä visuaaliset keinot yhdistettynä kertojaääneen vahvistavat subjektiivisen kokemuksen ja havainnon vaikutelmaa. Varsinaisia subjektiivisia otoksia nähdään harvoin mutta ne ovat merkittäviä. Katsoja jakaa papin katseen aina kun kamera näyttää hänen kätensä tai mustekynänsä kirjoittavan päiväkirjaan, viivaavan sieltä jotain yli tai lehteilevän edellisiä muistiinpanoja. Kirjoittamisen kuvaus limittyy edelleen saumattomasti seuraaviin kohtauksiin, jotka visualisoivat päiväkirjaan taltioituja tapahtumia. Fuugamaisuuden ajatus, josta puhut, syntyy kun kertojaääni toistaa kuvassa nähtävän asian.

Aivan yhtä ehdotonta sisäisyyden vaikutelmaa elokuva ei kuitenkaan tarjoa kuin romaani, jonka näkökulma pysyy vääjäämättä ja johdonmukaisesti päähenkilön muistiinpanoissa. Romaanin loppuun sijoitettu papin ystävän kirje, joka selvittää päähenkilön viimeiset hetket ja sanat, on ainoa poikkeus säännöstä. Bressonin “epäelokuvamainen” sanan ja kuvan välisen toiston tekniikka ei esimerkiksi päde dialogeihin, jotka näytetään sellaisinaan ilman kertojan kommentaaria tai lainausmerkkejä. Alkuperäisessä fiktiivisessä päiväkirjassa dialogi on luonnollisesti osa päiväkirjamerkintää, kirjoittajan muistamaa puhetta, lainaus.

Päiväkirjan kirjoittaminen on toistuva, keskeinen tapahtuma niin romaanissa kuin elokuvassa. Elokuvassa pappi ei samalla tavalla lue aiempia merkintöjään ja tuskaisesti kommentoi niitä. Toisin kuin romaani, Bressonin versio sen sijaan näyttää kirjoittamisen, paperin ja musteen visuaalisuuden sekä kirjoittamiseen itseensä liittyvän piinaavuuden.

Edelleen yksi adaptaation kiinnostavista piirteistä, josta olisimme voineet puhua, on versioiden monilähteisyys. Adaptaatiot kommentoivat alkuperäismallin ohella usein muita versioita, mikä omalla tavallaan ilmentää adaptaation ja kulttuurisesti omaksutun tiedon kiinteää yhteyttä. Version ja alkuperäisteoksen suhteella ei sinällään tarvitse olla mitään merkitystä katsojan, lukijan tai kuulijan kannalta. Versioon liitetään tietynlaisia odotuksia vain silloin kun alkuperäinen teos tunnetaan jollakin tasolla. Adaptaatio on siis tietyn kulttuurisen tuntemuksen synnyttämä odotus, jota markkinat tietoisesti usein manipuloivat, ei vain teosten välinen suhde tai tapa ajatella esitysmuotojen eroja ja käännettävyyttä. Linda Hutcheon korostaa teoksessaan sekä toiston että uuden luomisen merkitystä versioihin liittyvän mielihyvän perustana. Toistaessaan samaa tarinaa versio vahvistaa tiettyjä kulttuurille tärkeitä oletuksia ja ideologioita, jotka liitetään alkuperäisteokseen. Toisaalta adaptaatio ei kuitenkaan koskaan vain toista alkuperäistä teosta, vaan vastaa myös yleisinhimilliseen haluun muuttaa aiempaa esitystä jollain tavalla (vähintään sovittamalla sen toiseen lajiin, ilmaisuvälineeseen, kieleen, kulttuuriin tai nykyaikaan).

Viittasit myös kohtuuttomaan kognitiiviseen haasteeseen, joka voi syntyä, mikäli joku ohjaaja onnistuisi luomaan “suoremman” version *Tristram Shandy*stä. Tämä voisi varmasti olla kuviteltavissa oleva onneton seuraus. Vaan eikö yleensä kaikkiin medioihin liity erilaisia kognitiivisia taipumuksia, odotuksia ja rajoituksia minkä vuoksi niitä myös käytetään hieman erilaisiin tehtäviin? Eivätkö adaptaatiot aina kamppaile enemmän tai vähemmän luovasti ja onnistuneesti vastaavien haasteiden parissa? Muutamien sekuntien musta otos muuten löytyy myös Winterbottomin *Tristram Shandy*stä. Se on sijoitettu kohtaukseen, jossa elokuvan tekijät sopivasti pohtivat Sternen mustan sivun merkitystä. Viittaus Sternen mustaan sivuun tuo kuitenkin esiin myös esitysmuotojen erilaisen luonteen. Kirjan mustat sivut kommentoivat henkilöahmo Yorickin kuole-

maa teoksen alkupuolella ja ne voidaan tulkita vaikkapa käärinliinan tai ruumisarkun kuvaksi tai yksinkertaisesti surun väriksi. Olennaista on, että musta sivu pysäyttää lukemisen ajan ja tekee sivun tilasta näkyvän. Yorick tietenkin palaa pian takaisin romaanin jatkuvasti poimuilevassa aikarakenteessa ja saa lopulta sanoa romaanin viimeisen sanat, jotka ovat toimineet elokuvan inspiraationa: ”Sonninjoutava juttu, sanoi Yorick, ja varsinainen munakokkeli tarinaksi”. Liikkuvan kuvan musta otos Winterbottomin versiossa sen sijaan kommentoi valkokangasta, tai tv-ruutua, sekä liikkuvan kuvan väistämättöä ajallisuutta, joka korostuu myös ääniraidan pysyessä päällä koko otoksen ajan.

### **Henry Bacon:**

Olet aivan oikeassa sen suhteen, että elokuvakerrontaa vastaa luontevimmin kirjallinen tyyli, joka keskittyy dialogiin ja toiminnan kuvaukseen. Kirjallisuuden puolella tätä voidaan pitää kertojan roolin minimoimisena tavalla, joka vastaa tyypillisintä elokuvallisen kertomisen tapaa – joskus on todettu, että siinä missä kirjallisuudessa on vaikea pitää kertojaa taka-alalla, elokuvassa häntä on vastaavasti vaikea pitää esillä. Mediallisen luonteensa vuoksi elokuva tosiaan on ensisijaisesti näyttämiseen perustuva kerronnan muoto. Tällä on tiettyjä lähestulkoon kategorisia seuraamuksia sovittamisen kannalta kuten siirtyminen ensimmäisen persoonan kertojasta pääasiallisesti kolmannen persoonan kertojaa vastaavaan ilmaisuun.

Kirjoitit, että ”kaikkítietävälle kertojalle ei ole suoraa elokuvallista vastinetta”. Ehkei asia ole kuitenkaan aivan näin yksiselitteinen. Ihan yleisesti ottaen voi todeta, että tuskin löytyy sellaista kirjallista keinoa, jolle ei olisi ainakin yritetty keksiä vastinetta. Perinteinen tapa luoda vaikutelma kertojan kaikkítietävyydestä on käyttää *voice-over* -kertojaa, joka voi tietysti olla aivan yhtä kaikkítietävä kuin romaanin kertoja. Näin varsinkin kirjallisuussovituksissa kuten Sergei Bondarchukin *Sota ja rauha* (1967) filmatisoinnissa, jossa Tolstoilta lainattu kertoja kertoo meille niin historian suurmiesten kuin pienten ihmisten sisäisistä tunnoista ja vielä historian kulun perimmäisestä olemuksesta siinä sivussa. Jotkut tosin ovat väittäneet, että *voice-over* on perimmiltään epäelokuvallinen keino (esim. Millicent Marcus kirjoittaessaan Viscontin *Maa Järisee* -elokuvasta). Tällaiselle audiovisuaaliselle purismille ei kuitenkaan ole vahvoja perusteita, kun ottaa huomioon kertojaäänien vakiintuneisuuden elokuvallisten ilmaisukeinojen joukossa. Mutta olisiko niin, että kaikkítietävyyden mahdollistaa vain kielellinen ilmaisu?

Kaikkítietävyyksikin on suhteellista, samoin kuin tietysti mainitsemasi kaikkíallevä näkevä kamerasilmä – tähän metaforaan ovat vedonneet myös monet elokuvasta kirjoittaneet jo mykkäelokuvan kaudelta saakka, hyvänä esimerkkinä ohjaaja-teoreetikko Dziga Vertov. Molemmissa tapauksessa olennaista on tietysti se, että tiedettäväksi/näkyväksi saatetaan juuri se, mikä tarinan ja teemojen kehittelyn kannalta on relevanttia. Näin luodaan vaikutelma siitä, että kaikki olennainen on tavalla tai toisella tuotu



esille ja että kaikki on periaatteessa tiedettävissä/nähtävissä. Lisäksi voisi ajatella, että kun kameran näkymä osoittaa jonkun henkilön väittämän epätodeksi, kertoja/näyttävä asemoituu kaikkietäväksi suhteessa henkilöiden rajattuun näkökulmaan. Schlesingerin elokuvassa *Darling* (1965) kuulemme naispäähenkilö Dianan *voice-overina* ikään kuin lehtihaastattelijalle väittävän, että hän suorastaan vaati partneriaan viettämään aikaa aikaisemmasta avioliitosta saamiensa lastensa kanssa – kuvassa mies nähdään ulkoilemassa lapsineen. Samassa kuitenkin näemme miehen saapuvan uuteen kotiinsa ja nainen tiuskaisee hänelle: ”Where the hell have you been?” (Ulkoelokuvalisessä mielessä kertoja on sitä paitsi ajan myötä osoittautunut profeetalliseksi: Diana menee naimisiin italialaisen ruhtinaan kanssa ja hänestä tulee näin ”Princess Diana”, jonka nähdään harjoittavan samantapaista hyväntekeväisyyttä julkisuuden loisteessa aivan kuten kaimansa todellisessa elämässä neljännesvuosisataa myöhemmin.)

Elokvakerronnan mahdollisuuksien luotaamisen kannalta ehkä mielenkiintoisempia ovat kuitenkin ne tavat ja sävyt, joilla voidaan tuoda esiin kertojan tietämyksen tai ymmärryksen rajoitukset ja sitoutuminen johonkin tiettyyn näkökulmaan. Elokuvan kyky näyttää asioita ikään kuin jonkun henkilön visuaalisesta näkökulmasta suhteessa hänen sijaintiinsa kuvatussa tilassa on vain eräs mahdollinen lähtökohta tälle. Jacques Aumontin erittely näkökulman käsitteen ulottuvuuksista elokuvassa on valaiseva. Hän yhdistää kutakuinkin kaikki näkökulman käsitteen keskeiset ulottuvuudet näkemykseensä: on jotakin, mitä halutaan näyttää; se on näytettävä jostakin pisteestä käsin; tuo piste määräytyy kerronnallisten päämäärien mukaan; noiden päämäärien taustalla on halu välittää jokin käsitys kuvattujen asioiden ja tapahtumien luonteesta. Tuo viimeksi mainittu voidaan sitten fokalisoida joko kertojaan tai henkilöön. Äänen suhteen voidaan rakentaa samantapainen skeema. Ja aivan kuten teatterissa, näyttelijä voi pelkällä äänensävyjen vaihtelulla moduloida vaikutelmaa siitä, kuinka syvällä hän on roolissaan – keino, jota tosin on käytetty lähinnä vain teatterisovituksissa. Näiden kulloiseenkin tarinahetkeen sitoutuvien keinojen lisäksi fokalisoitua voidaan ilmentää yleisemmällä kerronnallisella tasolla.

Kysymys vapaan epäsuoran esityksen elokuvallisista vastineista on tavattoman mielenkiintoinen paitsi sovittamisen kannalta myös luodattaessa elokuvan ilmaisullisia mahdollisuuksia ylipäättäen. Pier Paolo Pasolini lanseerasi käsitteen ”vapaa epäsuora näkökulmaotos”. Se liittyi elimellisesti hänen ajatukseensa elokuvan runoudesta vastakohtana valtavirtaelokuvan edustamalle elokuvalliselle proosalle. Pasolinin mukaan elokuvan tekijän tuli ylittää pelkästään rationaaliset tavat mieltää maailmaa ja pyrkiä tavoittamaan myös ihmisen kokemuksen kaikessa rikkaudessaan, sen unenomaiset ja fantastiset ulottuvuudet. Henkilöiden sisäisen tilan kuvaamisen kannalta hänen ihanteensa oli ”elokuvantekijän uppoutuminen elokuvan henkilön mieleen ja ei vain hänen psykologiansa vaan myös hänen kiелensä omaksuminen”. Käsitteellä *vapaa epäsuora*

*näkökulmaotos* hän tarkoitti otoksia, jotka asemoituvat epämääräisesti johonkin subjektiivisen ja objektiivisen väliin siten ilmentäen tiettyä maailman havaitsemisen ja maailmassa olemisen tapaa. Tämän pyrkimyksen ei tarvitse rajoittua pelkästään otoksiin, ja parhaimmillaan elokuvan tyylistä voi muodostua metafora tietystä olemisen tavasta suhteessa maailmaan, ihmisen elävästä suhteesta ympäristöönsä. Kuten Pasolini toteaa, esimerkiksi Antonionin 60-luvun alun elokuvissa tietty formalismi toimii suorastaan runollisesti, niin että tavasta näyttää konkreettinen visuaalinen maailma muodostuu ihmisen mielentilan ilmaisu. Ilmiö on nähtävissä vähintäänkin pinnallisella tasolla missä tahansa design-tietoisessa elokuvassa, mutta voi saavuttaa hyvin hienovireisiä ulottuvuuksia esimerkiksi Tarkovskin tai Wong Kar Wain elokuvissa.

Lopuksi voisi mainita vielä yhden kirjasovituksen, joka kerronnallisessa monisäikeisyydessään on yksi herkullisimpia paralleleleja *Tristramille*: Wojciech Hasin *Saragossan salaisuudet* (1965), loistava filmatisointi Jan Potockin romaanista. Se on yksi elokuva-historian nokkelimpia tarina–tarinassa -toteutuksia. Sisäkkäisiä tarinoita on ainakin seitsemän, ja jossakin välissä erään tarinan henkilö jopa pysähtyy hämmentyneenä luettelemaan niitä tarkistaakseen missä oikein mennään (hänen tarinallisen todellisuutensa kannalta). Tosin jos voisimme mitata tarinallista kompleksisuutta, Hasin *Saragossakin* jäisi varmasti jälkeen Sternen suorituksesta, mutta hänen lukijoillaan on mahdollisuus itse määritellä lukunopeutensa, mennä välillä taaksepäin ja herkutella detaljeilla. Elokuvan katsoja on sidottu projisointinopeuteen, joskin DVD:llä tämäkin rajoitus olisi periaatteessa mahdollisuus ylittää. Taidokkaan juonisommitelman suoma elokuvallinen nautinto on kuitenkin parhaimmillaan yhtenä kokonaisuutena nautittuna.

## Kirjallisuus

ANDREW, DUDLEY 1984: *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, Melbourne.

ANDREW, DUDLEY 1984: *Film in the Aura of Art*. Princeton University Press, Princeton.

AUMONT, JACQUES 1989: The Point of View. *Quartely Review of Film and Video* vol. 11, 2/1989. Käännös Arthur Denner.

BRANIGAN, EDWARD 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge.

ELLIS, JOHN 1982: The Literary Adaptation – An introduction. *Screen*, Vol. 23 no 1, May/June.

FORCEVILLE, CHARLES 2002: The Conspiracy in *The Comfort of Strangers*: Narration in the Novel and the Film. *Language and Literature* 11.2., 119–135.

HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.