

Jukka Sihvonen

DAVID CRONENBERGIN EKSPRESSIONISTINEN BIOLOGIA

Tässä artikkelissa hahmotellaan adaptaatiotutkimuksen kenttää ja siinä viime vuosina tapahtuneita muutoksia. Adaptaation käsite viittaa biologiassa (kreikankielen sanoista βίος = elämä ja λόγος = tieto) olion rakenteessa tai toiminnassa tapahtuvaan muutokseen, jonka seurauksena olio sopeutuu paremmin ympäristöönsä.¹ Yleisesti määriteltynä adaptaatiossa on kyse prosessista, jonka jokin siirtymä olion ja sen ympäristön välillä panee alulle ja jonka lopputuloksena olio on jollain tavoin muuttunut aikaisemmasta. Yhtäältä elokuvaaksi tehty kirja ja toisaalta mukaelman mieltäminen merkitykseltään biologiseksi antavat mahdollisuuden hahmotella kanadalaisen elokuvaohjaajan, David Cronenbergin tuotantoa mukaelmatutkimuksen erityisenä muotona.

Adaptaation problematiikkaan kohdistuva tutkimus on yksi niistä yhteisistä ilmiöistä, joita taiteiden ja kulttuuritutkimuksen eri suuntauksukset ovat viime aikoina löytäneet ikään kuin uudelleen. Konkreettinen osoitus tutkimuksen vireytymisestä on alaa käsittelevän englanninkielisen kirjallisuuden voimakas lisääntyminen viimeisten kymmenen vuoden aikana. Yhtenäistä teoreettista kehystä, jonka avulla lähestyä esimerkiksi kirjallisuuden ja elokuvan välistä suhdetta ei kuitenkaan ole olemassa – vaikka sellaista ollaan kyllä rakenneltu ja edelleen rakennetaan. Mittavin kooste tällaisia pyrintöjä on Robert Stamin ja Alessandra Raengon toimittama *Literature and Film* -teospari (2004–5: yhteensä n. 800 sivua) sekä niitä säestävä Stamin oma teos *Literature Through Film* (2005). Ehkä yhtenäisen teorian puutteen voisikin nähdä yhtenä tutkimusta innoittavana tekijänä. Tarveaineita on haettu niin strukturalismin ja jälki-strukturalismin

¹ Adaptaatiolle (lat. adaptare, sovitaa, sopeutua, mukautua) on esitetty lukuisia määritelmiä, mutta tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että adaptaatioksi voidaan nimittää mitä tahansa eliön ominaisuutta, jonka ajatellaan lisäävän eliön elinkelpoisuutta. Toisin sanoen tietty piirre on adaptiivinen, jos kyseinen piirre edistää yksilön tai sosiaalisen ryhmän elossa säilymistä tai lisääntymistä (ks. <http://fi.wikipedia.org>). Adaptaatiot ovat siis suotuisia ja mahdollisesti periytyviä muunnoksia tai muutoksia, joiden ansiosta eliön mahdollisuudet säilyä elossa ja lisääntyä paranevat.

² Kuvaava esimerkki tästä on George Bluestonen (2003) teos *Novels into Film* (alk. 1957), joka alun noin 60 sivun teoreettisen pohdiskelun (oireellisella otsikolla "The Limits of the Novel and the Limits of the Film") jälkeen kiirehtii tapaustutkimusten pariin. Robert B. Rayn (2001, 120–131) mukaan tällaisten tapaustutkimusten määrälle (ainakin angloamerikkalaisessa kontekstissa) on olemassa hyvin pragmaattinen selitys: elokuvan ja populaarikulttuurin vaikutusvallan kasvassa kirjallisuusoppiaineiden tutkijat alkoivat koskella opiskelijoiden mielenkiintoa kirjoittamalla entistä enemmän kirjallisuusfilmatisoinneista, ja tällaiset tekstit muotoutuivat kätevimmin juuri tapauskohtaisiksi artikkeleiksi.

suunnilta (teosten rakenteelliset ominaisuudet, Roland Barthes), neoformalismista (teosten muotoa määrittävät vastaparit, Bordwell ja Thompson) kuin romaanilajin moniäänisyydestä (Bahtin ja Stam). Tyypillisimmillään katsaukset ovat olleet mediaspesifejä selvityksiä, joissa on mitattu mukaelman uskollisuutta (*fidelity*) alkuteokselle tai tekijälähtöisiä tarkasteluja, joissa tyylipiirteet on nostettu erottelu- ja yhdistelykriteereiksi (McFarlane 1996; Aragay 2005; MacCabe et al. 2011). Lisäksi tuskin mikään muu taiteiden välinen tutkimus kuin juuri adaptaatiotutkimus – lukuun ottamatta kenties kääntämistä (*translation*), joka toisaalta tuleekin lähelle adaptaation kysymyksiä – on lähes kauttaaltaan tapaustutkimusta.² Tämä saattaa olla yhtenä syynä siihen, että oikeastaan ensimmäinen yritys adaptaation yleisemmäksi teoriaksi taiteiden ja kulttuurintutkimuksen kentällä, Linda Hutcheonin teos *A Theory of Adaptation*, ilmestyi vasta vuonna 2006.

Uskollisuus ja epäuskollisuus alkuteoksen (esimerkiksi romaanin) ja elokuvamukaelman välillä on ollut pitkään – ja on osin vieläkin – lähes ainoa kriteeri, jolla tuota suhdetta niin lehtikritiikeissä kuin akateemisemmissäkin tutkimuksissa käsitellään. Juuri tätä voi pitää piirteenä, jonka suhteen adaptaatioihin keskittyvää tutkimusta on eniten myös arvosteltu. Toisaalta perinne näkyy myös yrityksissä joko irtautua siitä tai määritellä perustavaa suhdetta toisin, kuten Thomas Leitch (2007, 257–279) tekee hahmotellessaan "post-kirjallista adaptaatiota", jossa kirjalla on enää hyvin marginaalinen rooli mukaelmaverkostossa. Kirja- ja tapausriippuvuutensa takia adaptaatiosta tutkimuksellisena problematiikkana tulikin nopeasti vanhanaikaista ja teoreettisen kiinnostuksensa kannalta lähes olematonta. Alan pitkäikäisin julkaisu, vuonna 1972 perustettu *Literature/Film Quarterly* on tämän kehityksen näkökulmasta vuosikertoineen mainio arkisto (ks. myös Welsh & Lev 2007).

Teoksessaan *The Novel and the Cinema* Geoffrey Wagner (1975) hahmottelee kolme adaptaation muunnelmaa nimittämällä niitä transpositioksi, kommentaariksi ja analogiaksi. Myös tässä hahmotuksessa uskollisuuden kriteeri toimii erottavana tekijänä siten, että transpositio viittaa yksinkertaiseen käännöksen tekstistä kuviin ja ääniin, kun taas analogia enää etäisesti muistuttaa alkuteosta. Vastaavantyyppiset kolmijaot ovat muutenkin olleet alan määrittely-yrityksille tunnusomaisia. Jo George Bluestone erotteli varhaisessa tutkimuksessaan alkuteoksen ja mukaelman välisen kentän kolmeen muunnokseen: tiukkaan, löysään ja joustavaan. Vielä 1980-luvulla esimerkiksi Dudley Andrew (1984, 96–106) hahmottelee saman käsitteillä lainaus (*borrowing*), risteytys (*intersecting*) ja muuntelu (*transforming*).

Kamilla Elliottin mukaan keskeinen kriittinen piikki – uskollisuutta koskevan pakkomielteen ohella – on ollut se, että adaptaatio johtaa väistämättä aina ennemmin tai myöhemmin sisällön ja muodon erillisyyteen: "Adaptaatio, siten kuin siitä arkikielessä puhutaan, näyttää näin ollen teoreettiselta mahdottomuudelta. Teoreettisesti korrekritit tuomitsevatkin siihen liittyvän problematiikan yleisesti kollektiivisena kulttuurisena harhana." (Elliott 2004, 221.) Esimerkiksi elokuvantutkimuksessa alettiin vasta 1980-luvulla vaatia uskollisuuskriteerin keskeisyydestä luopumista ja kysellä, olisiko adaptaatiosta puhuttaessa mahdollista lähestyä kirjan ja elokuvan keskinäissuhdetta

jotenkin toisin kuin sisältö/muoto -asetelmasta käsin? Yksi tällaisen keskustelun seurannaisvaikutuksista – sisältö–muoto-jaottelun kyseenalaistaminen – on alkanut näkyä mukaelmatutkimuksessa vasta aivan viime vuosina.

Uudella tavalla ajankohtaiseksi adaptaatio on tullut mediateknologiassa perustassa, analogisesta digitaaliseen tekniikkaan tapahtuneen siirtymän myötä. Moni- ja poikkivälineellisyys toteutuu useimmiten adaptaation lähtökohdista: ympäristö mukautuu uuteen teknologiaan mukauttamalla siihen vanhan teknologian sisältöjä. Vaarana saattaa kuitenkin olla, että kaikki teossuhteet määritellään välineestä toiseen tapahtuvana uusintamisena, jota sitten ajatellaan vain joko lähtökohdan (*re-mediation*) tai päätepisteen (*adaptation*) pikemmin kuin prosessin itsensä näkökulmasta.

Adaptaation problematiikkaan väistämättä paikantuva sisällön ja muodon kysymys on kuitenkin säilynyt myös uudemmista yrityksistä lähestyä tällaista laajemmin ymmärrettyä mukaelman estetiikkaa. Kamilla Elliott (2003, 2004) on tarttunut sisällön ja muodon käsitteelliseen haasteeseen ryhtyessään erittelemään kolmea vaihtoehtoa hienojakoisempaa jaottelua adaptaatiokäsitysten monenkirjavasta kentästä. Tuloksena on joukko käsitteellisiä täsmennyksiä, joiden avulla kirjallisuuden ja elokuvan välinen suhde alkaa näyttää myös teoreettisena kysymyksenä perinteistä vivahteikkaammalta ja tuoreemmalta. Lisäksi Elliottin jaottelut antavat mahdollisuuden suhteuttaa adaptaation problematiikka erilaisista lähtökohdista ja erilaisin käsittein operoiviin tutkimuksellisiin suuntauksiin.

Elliottin jaottelussa psyykkisenä (*psychic*) määrittyvä adaptaation käsite korostaa sitä, miten adaptaatio pyrkii mukailemaan vain alkuteoksen oletettua henkeä (*spirit*), ei enempää. Tässä katsannossa alkuteosta ja mukaelmaa yhdistävä tekijä on ”sielu”: alkuteos ja mukaelma ovat eräänlaisia sielunveljiä. Samalla tavalla löyhään yhteyteen, mutta toisesta näkökulmasta viittaa ”vatsasta puhuva” (*ventriloquist*) mukaelma korostaessaan sitä, että adaptaatio omaksuu alkuteoksesta vain sen ulkokuoren tai ”ruumiin”, johon ja jolle se sitten antaa elokuvallisesti hengen eli oman äänen ja sisällön. Geneettinen (*genetic*) tulkinta adaptaation sisältämästä alkuteoksen ja mukaelman välisestä yhteydestä puolestaan korostaa sitä, että elokuva on ikään kuin perimä-suhteessa kirjaan ja kirja vastaavasti muihin edeltäjiinsä. Narratologisen lähestymistavan mukaan esimerkiksi romaanin ja siitä tehdyn elokuvasuovitukseen yhdessä pitävä tekijä on yhteinen tarina, joka pääpiirteissään kerrotaan samanlaisena tapahtumien koosteena, mutta tietysti erilaisin välinein. Geneettinen tulkinta siis korostaa sitä, että kirjallisuudella ja elokuvalla, tai laajemmin kaikilla erilaisilla mediuumeilla, joihin jotain tarinarakennetta sovitetaan, on jokin yhteinen syvärakenne. Tällaisen DNA-koodin avulla teosten yhteyden voisi sitten tarvittaessa ikään kuin myös todistaa. Myös Hutcheonin adaptaation teoria tuntuu rakentuvan tälle oletukselle korostaessaan kulttuurigeneettistä eli meemien ulottuvuutta.

Siinä missä edellä mainitut kolme (psyykkinen, imitoiva ja geneettinen) adaptaation perusasetelmaa jäsentävää tulkintaa tähtäävät laaja-alaisuudessaan yleisempään teoreettiseen perspektiiviin, kolme muuta Elliottin esiin nostamaa tulkintaa taas siirtävät painopisteen

tiivimmin tekijän ja vastaanottajan väliseen suhteeseen. Purkava/koostava (*de[re]composing*) tulkinta korostaa vastaanottajan roolia alkutekstin kokonaisuuden rikkojana, tai vastaavasti uudentyyppisen kokonaisuuden tuottajana alkutekstiin sisältyvien fragmenttien pohjalta. Tietyn elokuvantekijän eli *auteurin* tyyliä korostava lähestymistapa voisi olla sellainen, joka adaptaation kannalta liittyisi juuri tähän mahdollisuuteen. Henkiin herättävä tai uudesti synnyttävä (*incarnational*) vastaavasti korostaa adaptaatiota sanasta (kirja) tullessa lihana (elokuva), abstraktin symbolisesta (ja rajallisesta) kielestä aineelliseksi ja aistimelliseksi tapahtumaksi muuttuneena, uutena ja uudella tavalla ”elävänä” oliona. Varsinkin viime vuosina estetiikan ja taiteiden tutkimuksen alueilla paljon huomiota osakseen saanut fenomenologinen adaptaatiotutkimus saattaisi kuulua juuri tähän korostukseen. Viimein, ylittävä ja paljastava tai ”mestaroiva” (*trumping*) lähtökohta erottelee sitä, mikä väline representoi parhaiten. Tähän yhteyteen voi liittyä kiinnostavaa pohdintaa siitä, missä mielessä jotkut mukaelmat tuovat esiin sen, mikä kylläkin on esimerkiksi romaanissa, mutta ikään kuin kätkeytyä tai ”alitajuisesti”. Laajasti ottaen tällaiseen lähestymistapaan voitaisiin sijoittaa monet psykoanalyttiset painotukset, joissa alkuteos on ikään kuin uni ja mukaelma sitten siitä psykoanalyttinen, kätkeytyyn traumaattisuuteen fokusoiva syväluotaus.

Vaikka edellä mainitussa Hutcheonin teoksessa David Cronenbergin nimi vilahtaa vain pari kertaa, hänen omassa asenteessaan suhteessa adaptaatioon voi aistia paljolti samaa, mihin Hutcheonkin keskittyy: adaptaatiossa on kyse intiimistä, jopa rakastavasta suhteesta, joka parhaimmillaan päättyy eräänlaiseen teosten väliseen, uutta luovaan fuusioon tai kihlaukseen (*engagement*). Tällaisia kahden yhdeksi tulemisen tai muutosprosessin metaforia on Cronenbergin tuotannossa runsaasti ja niitä voi hyvin lukea myös yhteydessä ainakin laajennetun adaptaation problematiikkaan. Tulkintahorisonttia määrittävistä käsitteistä ja niihin kytkeytyvistä teoreettisista asetelmista riippuen Cronenbergin tuotantoa on hahmoteltu tavoilla, jotka antavat viitteitä myös mukaelman problematiikkaan. Suhteutettaessa tätä tutkimusta edellä viitattuun Elliottin jaotteluun voidaan todeta, että *auteur*-painotteisten näkemysten (esim. Beard 2001) ohella varsinkin psykoanalyttisesti virittynyt ”mestarointi” (esim. Riepe 2002) on ollut hyvin tyyppillistä Cronenberg -tutkimuksen kohdalla.

Tutkimuksellisesti kiinnostava on myös ajatus geneettisestä adaptaatiosta kuitenkin niin, että keskeinen kysymys ei pitäydy valmiina annettuna ja jaetun narratiivin tasoihin, vaan koskee nimenomaan kirjallisen ja audiovisuaalisen ilmaisun toisiinsa *yhdistävää* ideaa. Ihmishahmon lihallisuudessa tapahtuva muutos (teema, jota intensiivisimmin on käsitelty Cronenbergin elokuvassa *Kärpänen* (*The Fly*, USA 1986)) ei ole ainakaan pelkästään surullista hajoamista ja murenemistä, vaan siinä on aina myös karnevalistinen ja leikkilinen, jopa riemastuttava piirteensä. Gilles Deleuze (1989, 91) lainaa Federico Felliniltä käsitteen *prokadentti* (*pro decadent* eli ”dekadentin puolella”), joka vastaavassa tarkoituksessa sopisi yhtä hyvin myös Cronenbergiin. Millaista voisi olla tuo ”prokadentti idea” Cronenbergin ja niiden kirjallisten alkuteosten kohdalla, joista hän on ohjannut elokuvallisia mukaelmia?

Kehyksissä

Mark Browningin (2007, 7) kirjan *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* johdanto on otsikoitu sitaatilla, joka on peräisin J. G. Ballardin tuotannosta: "A Library of Extreme Metaphors".³ Sekä kontekstilla (kyse on juuri Ballardin teoksesta) että sanastolla (ääri, vertauskuva, kirja) on Browningin tutkimuksen yhteydessä varsin olennainen merkitys. Hänen tavoitteenaan on tarkastella Cronenbergin elokuvia kirjallisuuden näkökulmasta, tai ehkä vieläkin rajatumminkin, *ikään kuin* kirjallisuutena. Yhtenä yleisempänä perusteluna tällaiselle elokuvan ja kirjallisuuden toisiinsa laskostumiselle on "modernistinen estetiikka" tai ainakin tietyyntyyppinen, liikettä, teknologiaa ja keinoelämää korostava tulkinta sen perusluonteesta (ks. Marcus 2007). Kun elokuvantekijän kuvittelee kirjailijaksi tarkastelun ydinaineksen muodostavat ne elokuvat, jotka pohjautuvat aiemmin julkaistuihin kirjoihin. Cronenbergin kohdalla valikoima on moninainen, mutta tietyllä tavalla myös johdonmukainen vaikka ei aina välttämättä ainakaan täysin ennalta oletettava ja yllätyksetön: *Alaston lounas* (*Naked Lunch*, Kanada 1991) mukaelmana William S. Burroughsin samannimisestä romaanista (alk. 1959); *Crash* (Kanada 1996) mukaelmana J. G. Ballardin samannimisestä romaanista (alk. 1972) ja *Spider* (Kanada 2002) mukaelmana Patrick McGrathin samannimisestä romaanista (alk. 1990). Cronenbergin kohdalla kirjallisen taustan voimakas läsnäolo elokuvissa ei suinkaan rajoitu näihin kolmeen. Juuri laajempia kirjallisia viitekehyksiä, joissa intertekstuaalisuus on olennaisesti myös "välineiden välisyyttä" eli intermediaalisuutta, peratessaan Browningin tutkimus onkin antoisimmillaan.

³ "Epätoivoisen pyristelyn aika oli nyt ohi, auto-kolarit, hallusinogeenit ja seksikokeilut oli koluttu kuin jokin äärimmäisten vertauskuvien kirjasto" (Ballard 1992, 375). Keskeinen aihe Ballardin (omaelämäkerrallisen) *Kiitos naisten* -romaanin loppupuolella on kertomus osallistumisesta elokuvaan, joka on hänen oman aiemman romaaninsa adaptaatio. Viittaus on tietysti Steven Spielbergin elokuvaan *Auringon valtakunta* (*Empire of the Sun*, USA 1987).



Tekstuaalisuus ja tarinoiden kirjalliset taustat ovat Cronenbergin elokuvissa voimakkaasti läsnä. Kuva elokuvasta *Spider* (2002).

Cronenbergin elokuvatuotantoa ajatellen kirjallisten kehystysten laajennettuun kenttään kuuluvat niin *Videodrome – tuhon ase* (*Videodrome*, Kanada 1983), *Erottamattomat* (*Dead Ringers*, Kanada–USA 1988) kuin myös *eXistenZ* (*eXistenZ*, Kanada–Iso-Britannia 1999). *Videodromen* kohdalla Browning etsii kontaktipintaa Brett Easton Ellisin tuo-

tantoon, eritoten teokseen *Amerikan psyko* (*American Psycho* 1991, suom. 2005) – jota Cronenbergin elokuva omalla tavallaan ennakoi. *Amerikan psyko* on eräänlainen *Videodromen* analogia, jota samalla, Browningin tapaan, voisi kutsua adaptaation äärimuodoksi, siinä missä toisessa ja tavanomaisemmassa ääripäässä on suora käänös, eli Geoffrey Wagnerin käsittein, transpositio. Toinen vaihtoehto olisi kuvata *Amerikan psyko* -romaani kirjalliseksi adaptaatioksi *Videodrome*-elokuvasta, mutta kenties tällainen ratkaisu edellyttäisi enemmän ja suoraviivaisempia merkitsijöitä kyseisten teosten välille. Browning tyytyy analogian käsitteeseen. *Videodromen* kehukseen on edelleen mahdollista lukea paljon muutakin: jälleen Ballardin tuotantoa, Leopold von Sacher-Masochin *Venus turkiksissa* (alk. 1870, suom. 2006), Marshall McLuhan, Jean Baudrillard ja Guy Debord. Ja kuitenkin *Videodromen* käsikirjoitus on Cronenbergin omaa käsiälää. Samoin on *eXistenZ*, jonka kirjalliseen kehukseen Browning lukee sellaisia kirjallisuudenhistorioista tuttuja nimiä kuten Jean-Paul Sartre, Vladimir Nabokov ja Salman Rushdie. Näistä viimeksi mainitun myös Cronenberg itse on osoittanut kyseisen elokuvansa käynnistäneeksi moottoriksi. Rushdielle langetettu *fatwa* on tavallaan Cronenbergin elokuvan keskeinen motiivi (ks. Mathijs 2008, 213–219).

Sisäkkäiseksi (eikä enää rinnasteiseksi) elokuvan ja kirjallisuuden välinen suhde muuttuu Cronenbergin yhteydessä periaatteellisella tasolla. Browningin mukaan se voidaan ilmaista väittämällä, että Cronenberg on kirjailija, jonka julkaisemat kirjat vain ovat elokuvien muodossa: hän tekee elokuvia kirjoista, jotka hän itse olisi halunnut kirjoittaa. Asetelmaa itsessään voisi kaikesti pitää vertauskuvallisena, mutta ainakin tutkimisen kannalta erityiseksi se muodostuu silloin, kun tuollaisten elokuvina toteutettujen kirjojen aihepiiri tulee enemmän ja vähemmän suoraan jonkun toisen kirjailijan tuotannosta. Tältä osin Cronenbergin elokuvia – ainakin 2000-luvulle saakka – leimaa erityisesti kahden kirjailijan, William Burroughsin (1914–1997) ja J.G. Ballardin (1930–2009) läsnäolo, välittömimmin elokuvissa *Alaston lounas* ja *Crash*.

Kehitellessään näkökulmaa, jossa kirjallisuus mielletään elokuvallisuuden kehystimeksi, Browning poimii käyttöönsä nimikkeen Jacques Derridalta: *parergon* (Derrida 1987). Derridan esseen ”Parergon” (alk. 1978) lähtökohtana on Immanuel Kantin kritiikki-trilogian tulkinta. Yhtenä konkreettisena esimerkkinä on Lucas Cranachin *Lucretia*-maalaukseen (1533), jonka yhteydessä Derrida pohtii yksityiskohtaisemmin mikä teoksessa on ”itse asia” (*ergon*) ja mikä on sen ”sivussa” (*para*). Cranachin maalauksen äärellä Derrida pohtii, missä suhteissa alaston naihahmo on *ergon* ja vastaavasti läpinäkyvä huivi, tikari tai kaulanauha ovat *para*, tai voidaanko niiden välille ylipäätään hahmottaa tällaista, itse asian ja sen sivussa olevan välistä suhdetta.

”Parergon” (sivuasias, ornamentti, kehys) viittaa välitilaan, sisäpuolella olevan ja ulkopuolella olevan tilan väliin. Se on pikemminkin rajavyöhyke kuin rajaviiva. Tällainen ”parergonaalinen logiikka” pureutuu siis välissä olevien tilojen, sisäpuolen ja ulkopuolen keskinäissuhteiden problematiikkaan. Sen ensimmäisiä kysymyksiä ovat kirjaimellisesti rajaukseen liittyvät seikat. Elokuvan yhteydessä kyse on siitä, miten kuvaruutu on kulloinkin rajattu, mitä siihen sisällytetään ja



Lucas Cranach,
Lucretia (1533).

mitä siitä rajataan pois. Vastaava asetelma toistuu tietysti myös tarinan suhteen: mitä otetaan ja mitä jätetään. Ja koska on kyse elokuvasta, tällainen rajaushan harvoin enää oikeastaan on liikkumaton ja siten sekin on rakenteessaan lähes kaiken aikaa liikkeessä ja muutoksenalaisessa tilassa. Juuri tästä muutoksenalaisuudesta johtuen esimerkiksi kuvarajauksen sisäpuoli ja ulkopuoli tai tarinaan sisällytetty ja siitä poistettu eivät ole vakioita, vaan liukuvia tavalla, joka antaa mahdollisuuden puhua niiden väliin ja välille muodostuvasta suhteesta omana, erityislaatuisena tilanaan. Mukaelmaan liittyvästä problematiikasta kiinnostunut tutkimus kiinnittää huomionsa juuri tähän muutostilaan. Lähtökohdana ei ole se, minkä esimerkiksi mukaelma alkuteoksesta toistaa vaan se, millaisena *muutostilana* mukaelma ylipäättään toimii.

Yhteyks Derridaan antaa mahdollisuuden korostaa kirjoittamisen (*écriture, writing*) käsitteellistä merkitystä. Olennaista siinä on sen laajuus: kirjoittaminen tarkoittaa ylös laittamista, muistiin merkitsemistä, tallentamista, ei pelkästään sanojen asetelua peräkkäin merkitykselliseksi kokonaisuuksiksi: "Parergon on täten tyypillinen derridalainen vertauskuva, joka on paljon enemmän kuin pelkkä metafora; se on kokonainen viitekehys idealle, joka koskee kehystämistä itseään" (Brunette & Willis 1989, 100).

Ohut vai syvä tila

Tällä tavalla jatkuvasti ja uudelleen rajautuva kuvan sekä äänen ja tarinan tila ei ole vain kehyksiä ja reunoja koskeva piirre, vaan – ja Cronenbergin kohdalla voisi korostaa – nimenomaan syväulotteinen. Keskeinen kysymys tässä ulotteisuudessa onkin siinä, miten syvä tai paksu – tai vaihtoehtoisesti litteä, ohut, matala – näin muotoutuva rajavyöhyke oikein on? Parveen Adamsin (2000, 102–122) artikkeli ”Death drive” Cronenbergin *Crash*-elokuvasta ja Mark Browningin (2007, 15–19) kritiikki tuosta artikkelista keskittyvät Adamsin väittämään, jonka mukaan *Crash* rakentaa nimenomaan litteän psyykkisen tilan. Se on kuin suhteellisen ohut levy, ei tavanomaiseen tapaan kolmiulotteinen ja syvä. Tuon litteyden keskeisin ominaisuus on tämän lisäksi siinä, että se sulkee katsojan ulkopuolelleen. Katsoja ikään kuin ei yksinkertaisesti enää mahdu tuohon näin rajattuun ohueen tilaan. Tämän seurauksena katsoja jää Adamsin mukaan väistämättä elokuvallisen samastumiskokemuksen ulkopuolelle. Toisin sanoen, *Crash*-elokuva jää hänelle etäiseksi. Browningin vasta-argumentti lähtee todistelemaan elokuvan tilojen lähiluvun avulla, että se oikeasti on kolmiulotteinen ja syvä eikä suinkaan sillä tavalla litteä kuin Adams haluaa väittää. Adamsin muita esimerkkejä (joihin Cronenbergin elokuva rinnastuu) ovat Robert Bressonin elokuvat, ja Browning itse viittaa myös Carl Theodor Dreyeriin. Pikemmin kuin ohuesta tilasta, Browningin mielestä kyse on *esittämisen* tilasta, näytännöstä. Adamsille tilan litteys on takeena siitä, ettei *Crash*-elokuvasta ole tirkistelyhalun tyydyttäjäksi, koska tällainen halu edellyttää aina syvää psyykkistä tilarakennelmaa. Halu vapautua halusta onkin näin ollen Adamsin ajattelussa halua kuolla, ja tässä päättelyssä *Crash*issa olisi kyse juuri siitä. Browningin mielestä myös tämä päättely ontuu: halun tähtäimenä ei ole sammuttaa itsensä (ja siten kadota), vaan löytää polttoainekseen aina uusia kohteita. Juuri tätä *kierrettä* Cronenbergin elokuva sekä kuvaa että tutkii. Kuvitellun päämäärän asemesta painopiste on siis Browningin mukaan tietyn esityksellisen rakenteen toistossa.

Myös litteyden estetiikka johtaa Browningin pohtimaan Derridan käsitettä *parergon*. Käsitteen keskeinen merkitys tai oikeammin kysymys, jonka se asettaa esille, on sisäpuolen ja ulkopuolen välinen suhde. Silloin kun tila on litteä, tällaisen suhteen voisi perustellusti väittää olevan lähes olematon. Toisaalta, litteän tilan voisi vastaavasti väittää tuovan tämän suhteen erityisesti esille *toisin* kuin syvän tilan, joka nimenomaan tähtää näiden eri puolien toinen toisiinsa sulautumiseen. Browningin (2007, 20) mielestä keskeinen syy *Crash*in mahdolliseen emotionaaliseen litteyteen on siinä, että ”merkitykselliset kohtaukset saavat merkityksensä kehystävästä logiikasta”, jota elokuva tuottaa ja moduloi alkuteksteistä lähtien. Nehän ovat ikään kuin läpinäkyvään nesteeseen upotettuja sanoja, jotka liukuvat paitsi kohti katsojaa, myös tämän ”läpi”. Tämäntyyppiset kehystykset eivät suinkaan tuota Adamsin uumoilemaa litteyttä, vaan päinvastoin hyvin syväulotteisen tilavaikutelman, jossa olennaista on sen esityksellisyys. Katsoja paikannetaan eri tavoin kehystettyjen esitystapahtumien todistajaksi: ”Katsojina meidän täytyy olla läsnä ikään kuin viimeistelemässä koh-

tauokset, sillä me olemme osa kehystysten parergonaalista logiikkaa” (Browning 2007, 20). Mahdollinen torjunta johtuu siitä, ettei katsoja suostu elokuvan tarjoamaan viimeistelijän rooliin.

Kolmas tämän logiikan piirre on ajallinen: tarinan etenemiseen liittyviä tapahtumia ei yleensä nähdä suoraan, vaan vasta jälkeensä ja lähinnä niiden vaikutusten kautta. Varsinkin *Spider* on tutkielma tällaisesta ajallisesta rakenteesta. Elokuva näyttää, miten Ralph Fiennesin esittämä päähenkilö (Cleg) elää uudelleen menneisyyden traumaattisia tapahtumia sekä katsojana että osallistujana. Nykyisen ja menneen ohella sama toisiinsa laskostuminen toteutuu myös kuvitellun ja todella tapahtuneen välillä. Näin nähtäväksi ja kuultavaksi tuotu seuraus on ajallinen kehys tapahtumalle itselleen. *Crash* on ajallisen rakenteensa kautta tässä suhteessa parergonaalinen ja sitä kautta kenties myös ajallisessa rakenteessaan litteä.

Parveen Adams saattaisi nimittää tätä ”hieroglyfiseksi litteudeksi”. Sen ruumiillisia konkretisoitumia ovat haavat, arvet, tatuoinnit, ja erilaiset luettavissa olevat kirjoitusjäljet ihon pinnassa. Cronenbergin tyylille ominaista on Adamsin mukaan se, että tällainen litteys yhtäältä tuottaa voimakkaan tarpeen selittää ja etsiä syitä näiden jälkien alta ja takaa. Samalla tapa kertoo kuitenkin todistaa tällaisen pyrkimyksen (tai halun) turhuuden: alla ja takana ei ole mitään (ainakaan järjellistä), vain tyhjä tila, jota elokuvan litteä audiovisuaalinen pinta ympäröi kuin ohut ja sumea kelmu. Se ei kuitenkaan ole sileä ja virheetön, vaan huokoinen ja täynnä erilaisia puhkaisujälkiä, joiden näyttäminen pakottaa tulkintahaluisen katsojan etsimään niille syitä, merkityksiä ja perusteluja. Yhtä kaikki asetelma tuo esiin Cronenbergin elokuvien ja adaptaation problematiikan välisen yhteyden: mukaelman moniselitteisyyteen saattaa liittyä pyrkimys etsiä syitä, merkityksiä ja perusteluja ”alkutekstistä”, jota elokuva adaptoi. Näin ajateltuna adaptaatio olisikin aina ja pakosta jollakin erityisellä tavalla litteä teksti.

Mutta mistä tällainen litteys voisi johtua? Adamsin psykoanalyttinen vastaus on kiertelemätön: *Crash* on toisiaan seuraavia episodeja siitä, miten turhautuneet nykyihmiset lyövät päätään (litteään) seinään mahdottomassa tehtävässään yrittää tavoittaa Reaalisen (syvää) ydintä. Tilan reunojen ja ajan kehysten ohella Cronenberg on erityisen kiinnostunut myös kielen rajoista. Oikeastaan periaatteen voisi kääntää painokkaammaksi väittämällä, että Cronenberg on erityisen kiinnostunut *ylipäättään* rajatiloista, jotka sitten saavat ilmauksensa paikan, ajan, kielen ja tapahtumisen rakenteissa. Vielä enemmän yleistäen tämän teeman voisi kiinnittää taiteeseen ylipäättään: ”Minulla on suora kytkös siihen, mitä elokuvani ovat. Se on kytkös ja se tuntuu tulevan minusta, mutta se ei ole minä. Tämä on taiteen ikuinen mysteeri, siten kuin sen ymmärrän. Se on sinusta, mutta se ei ole sinä.” (Cronenberg 2006, 148.) Eri elokuvissa tätä perusasetelmaa on lähestytty temaattisesti tutkimalla puhekielen (*Erottamattomat*), tilan (*Crash*), tukahdutetun halun (*Alaston lounas*), havaittavissa olevan todellisuuden (*Videodrome*, *eXistenZ*) ja muistin (*Spider*) rajoja. Tähän jatkumoon on helppo kytkeä myös Cronenbergin myöhempi tuotanto: *A History of Violence* (*A History of Violence*, Kanada 2005) ja *Eastern Promises* (*Eastern Promises*, Yhdysvallat 2007) käsittelevät ja tutkivat luottamuksen

⁴ Rinnasteisena esimerkkinä voisi olla Michael Winterbottomin elokuva *Tristram Shandy – herasmiehen paljastukset* (*Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, Iso-Britannia 2005), joka on Laurence Sternin romaanin *Tristram Shandy* (alk. 1759–67, suom. 2003) varsin vapaamuotoinen adaptaatio.

⁵ Cronenbergin *Alaston lounas* alkaa Burroughs-lainauksella: "All the hustlers of the world, there is one Mark you cannot beat: The Mark Inside", jonka voisi kääntää esimerkiksi näin: "Kaikenmaailman häslärit, on vain yksi jota teidän on mahdotonta peitota: itse kunkin Sisäinen Markku." Toki se voisi olla myös markka, merkki tai raamatullinen Markus. Lyhyesti, käsite on kooste, joka merkitsee (marks) riippuvuutta.

rajoja. Rajavyöhykkeen problematiikka ei Cronenbergilla siis koske pelkästään kuvallis-äänellisten perusyksiköiden tai tilallisuuden ja ajallisuuden ulottuvuuksia, vaan se on tekijälle tyypillinen intressi aina teemoja, aiheita, henkilöhahmoja sekä heihin kutoutuvia kertomuksia myöten. Tavallaan tuo intressi ulottuu tätäkin laajemmalle aina luovan toiminnan, kielen ja ajattelun rajoille saakka. Tässä suhteessa perustavaa laatua oleva tarve – kenties peräti eräänlainen "tekijän halu" – on tuoda näkymätöntä näkyväksi, ei-havaittavissa olevaa havaittavaksi kiinnittämällä huomio siinä tapahtuviin *muutoksiin*.

Alaston lounas ja esityksen kehukset

[–] kuollut käsi odottamassa tilaisuutta sujahtaa hänen omansa päälle kuin hansikas.
(Burroughs, *Hämy*, s. 15).

William Beardin (2001, 279) mukaan Cronenbergin elokuva ei ole Burroughsin romaanin adaptaatio, vaan se on elokuva, jonka aiheena on *Alaston lounas* -nimisen romaanin kirjoittaminen. Mukaelmassa toteutettu näkökulman siirto romaanin sisällöstä sen kirjoittamiseen on perusteltu sillä, että monen vastaavan kirjan tapaan *Alaston lounas* -kin on adaptaation kannalta "mahdoton" alkuteos (Zurbrugg 1999).⁴

Tässä suhteessa sitä voi yleisemmin pitää luovuutta käsittelevänä filosofisena tutkimuksena. Luovuus on kuitenkin kaikkea muuta kuin ongelmaton käsite ja liittyy tässä välittömästi tapaan ja tottumukseen. Lähin vertauskohta Burroughsin luonnehtimalle rutiinin (*routine*) käsitteelle on härkätaistelu: se on osallistuvaa yleisöä varten koodattu esitys, jossa esiintyjien ja katsojien välinen intensiteetti nojaa vaaran läsnäoloon. Jokaisen luovan taiteilijan tulisi löytää "sisäinen hyönteisensä" (Beard 2001, 308), mutta onko järkiperaisyys sen vastakohta, sen tuholaismyrky? Tällainen päättely on kovin romanttista ja tuntuu sopivan huonosti Cronenbergin tekijäkuvan kokonaisuuteen. Pikemminkin jälleen on kyse kriittisestä tulkinnasta, jonka kohteena on romanttinen, sisäisen "haluhyönteisen" ja "järkiperaisen hyönteismyrky" vastakohtaisuutta korostava luovuuskäsitys.⁵ Enemmän kuin kertomus luovuuden hyväksymisestä sinällään ihanteellisena, Cronenbergin elokuva on tutkimus, joka käsittelee *riippuvuutta* tästä halun ja järjen välisestä vastakohta- ja kamppailuasetelmasta. Riippuvuudella tässä suhteessa on omat laajemmat kehüksensä, joihin löytyy kirjallisuudenhistoriasta monia verrannollisia esimerkkejä – jo sata vuotta ennen Burroughsiakin, kuten Gustave Flaubertin klassikkoromaani *Rouva Bovary* (alk. 1857).

Tahto ja persoonallinen identiteetti ovat välittömästi kytköksissä alistamiseen ja sosiaaliseen kontrolliin liittyviin kysymyksiin. Muodonmuutoksen alainen subjekti ei pysty vapautumaan voimista, joita se ei voi kontrolloida ja jotka jatkuvasti uhkaavat tuhota sen. Nämä voimat voivat olla sosiaalisia vallan teknologioita, mutta samalla myös intohimoja, pakkomielteitä, mielihaluja, riippuvuuksia. Kaikkien näiden "patologioiden" luonteesta William Burroughs on puhunut vertauskuvallisemmin viruksiin (ja kieleen), mutta suuremmin nimen-

omaan huumeisiin liittyvin käsittein ja kuvin. Itse asiassa Burroughsin *Alastoman lounaan* (1959) jälkeinen "Nova Trilogia" (*Nova Express* [1964], *The Soft Machine* [1966] ja *The Ticket that Exploded* [1967]) määrittelee tuon viruksen nimenomaan *kuvaksi* tai vielä yksiselitteisemmin *kontrolliksi*.⁶ Siitä tulee "riivaus" ("the Ugly Spirit") eli käyttäjänsä kontrolloivaa ja addiktoivaa "kamaa". Tässä katsannossa kuva-virus on vallanhimoinen, samalla sekä "valloittava" että "vastustamaton" parasiitti, jonka ainoa funktio on toistaa itseään, kahdentua ja kopioitua. Tavallaan Burroughs kuvaa näissä teoksissaan ikään kuin alhaalta päin (ja usein hyvin kirjaimellisesti kadun tasolta) sitä samaa sosiaalista todellisuutta, jota esimerkiksi Guy Debord samoihin aikoihin on käsitellyt "ylhäältä päin" eli teoreettisemmin esimerkiksi teoksessaan *Spektaakkelin yhteiskunta* (Debord 2005):

Olen siis julkinen agentti tietämättä kenen leivissä toimin. Saan ohjeeni katukylteistä, sanomalehdistä ja keskustelunpätkistä, jotka nappaan ilmasta kuin haaskansyöjä sisälmysten palasen toisen suusta (Burroughs, *The Soft Machine*, s. 27).

Spektaakkelin ulkoisuus suhteessa toimivaan ihmiseen ilmenee siitä, miten hänen eleensä eivät enää ole hänen omiaan, vaan jonkun muun, joka esittää ne hänelle. Katsoja ei tunne oloaan kotoisaksi missään, koska spektaakkeli on kaikkialla (Debord, *Spektaakkelin yhteiskunta*, teesistä 30, s. 42).

Miksi virus on isäntäorganismien järjestelmässä? Burroughsin ja Cronenbergin vastaus on lopulta hyvin yksiselitteinen: vallan takia. Kuva/huume synnyttää riippuvuuden, joka ilmenee heti kasvavana kuluksena. Koukkuun jääneitä "huumeorjia" on vaivatonta kontrolloida, heidän tekonsa, affektinsa, ovat aina helposti ennakoitavissa. Heistä tulee "pehmeitä koneita", joiden toiminta on säädelty kuin television, jonka kanavaa voidaan vaihtaa välimatkan päästä kaukosäätimellä. Kontrollia tukevat sosiaaliset järjestelmät, jotka saavat äänensä ja kuvansa esille median kautta vaivatta. Ne pyrkivät säatelemään sekä ruumiinsisäistä nopeuden ja hitauden värähtelyä (joka äärimmillään voi pelkistyä puhtaasti aineenvaihdunnalliseen vaikutustarpeeseen) että ruumiiden välistä psyko- ja fysiodynamiikkaa.

Tässä mekanismissa riippuvuuden aiheuttava ja sitä ylläpitävä *tekijä* ei ole olennainen sinällään. Burroughsin kosminen käsite *virus* riittää. Melkein *mikä tahansa* substanssi voi ottaa viruksen roolin ja alkaa toimia riippuvuutta aiheuttavan ja ylläpitävän aineen tavoin. Tämän tapahtuessa isäntäorganismi luovuttaa vallan virukselle. Cronenbergin *Alaston lounas* myös ironisoi tähän muutokseen sisältyvää helppoutta.

Elokuvassa huumeina käytetään yhtä lailla mustista tuhatjalkaisista peräisin olevaa jauhelihaa, puuterimaista ja kellertävää torakkamyrkyä kuin Mugwump-olioiden päistä putkimaisia ulokkeita pitkin lorisevaa maitomaista nestettäkin.

Substanssia keskeisempää on *mekanismi* eli se, että riippuvuus, koukussa oleminen, on – kuten Eve Kosofsky Sedgwick (1992, 594) toteaa, (vapaan) tahdon epidemiaa: "kulutuskapitalismin nykymuodoissa 'vapaan tahtomme' valtarakenteet ovat aina jo valmiiksi riip-

⁶ Tähän voisi liittää myös merkityksen, jolla Gilles Deleuze on kirjoittanut kuvasta ja kontrollista, tunnetuimpana esimerkkinä hänen muotoilunsa yhtäältä "ajattelun kuvasta" (Deleuze 1994, 129–167) ja toisaalta "kontrollin yhteiskunnasta" (Deleuze 2005).



David Cronenberg, *Alaston lounas* (1991).

puvuuteen liittyvän totuuden kyllästämiä samalla kun valtarakenteet, jotka kytkeytyvät tunnustettuun riippuvuuteen ovat aina jo valmiiksi vapaan tahtomme 'totuuden' värittämiä." Puutteen ja tyydyttyneisyyden loputonta kiertoa käynnissä pitävän kulutuskulttuurin koneisto nojaa siihen, että vähääkään epäilemättä uskon "riivattuna" olemiseni perustuvan vapaaseen tahtooni eikä vain *perustuvaan* siihen, vaan myös olevan todisteena tahtoni vapauden olemassaolosta.

Burroughsin ja Cronenbergin yhdistää tässä suhteessa valtakulttuurin ja vallan vaihtuvien rakenteiden kulttivoima, addiktoitunut persoonallisuustyyppejä, jonka yhtä erityistapausta kutsutaan normalisoidummassa kielenkäytössä usein termillä "taparikollinen". Burroughsilla tällaiset valtataistelut tapahtuvat kielen, kirjoittamisen ja tekstien tantereilla. Kieli on virus siinä missä kuvakin – tai hiljaisuus. Jokaisesta ilmaisukeinosta, jonka valtakulttuuri (eli Debordin "spektaakkelin yhteiskunta" tai Sedgwickin "kulutuskapitalismi") koodaa omiin tarpeisiinsa (eli vallan *lisäämisen* tarpeisiin), tulee virus, itsessään lisääntyvä, moneutuva, jakaantuva ja kasvava. Tämän kielirakenteen rinnalle Cronenberg tuo oman kuva-ruumis-rakennelmansa. Cronenbergilla ruumis on moninainen, -ulotteinen ja -tulkintainen merkki. Se ei ole substanssi tai subjekti, vaan moodi, "valta-arvo", jota kautta se kytkeytyy suoraan kontrollin kysymyksiin. Cronenbergille ruumis on potentiaalinen psykoseksuaalisen, sosiaalisen ja poliittisen konfliktin tapahtumapaikka. Tässä mielessä se on myös askel pyrkimyksessä tuoda näkymätön näkyville, asemoida näkymätön ruumiillisen yhteytensä kautta tiettyyn *tilaan*. Sen rakenteistumisen keskeisyys näkyy esimerkiksi *Alastomassa lounaassa* jo tapahtumapaikkojen nimissä: Interzone viittaa "sisätilaan" siinä missä Annexia on sen eräänlainen liittäminen tai "uloke".

Koska henkinen aines fysikalisoitaa, tuodaan näytteille ruumiissa ja "ulos" ruumiista niin silloin sekä henkinen että biologinen prosessi muuttuvat tilallisiksi ja siten sekä ulokkeisiksi että ulotteisiksi. Kenties johdonmukaisesti Cronenberg käsittelee tätä yhteyttä elokuvassa *Brood – vihan jälkeläiset* (*The Brood*, Kanada 1979), jossa tuo "henkinen ai-

nes” samalla täsmentyy ytimeltään traumaattiseksi, siis intensiiviseksi. Elokuvallisesta tilasta itsestään tulee nimenomaisesti ruumiillinen tila, tai vielä tarkemmin kyse on prosessista, jossa ruumis on tulemassa tilaksi ja tila ruumiiksi. Ulkopuolen voimat tunkeutuvat ruumiiseen ja alkavat päältä katsoen tuhota sitä sisältä päin. Tämä on teema, johon Cronenberg pureutui jo varhaisissa lyhytelokuvissa ja varsinkin esikoispitkässä elokuvassaan *Kylmät väreet* (*Shivers*, Kanada 1974). Vastaavasti sisäpuolinen ruumiin tila sisältyy, ”sisäistyy” ulkoiseen arkkitehtoniseen tilaan, jossa siinäkin juuri *sisätilat* dominoivat. Tähän teemaan Cronenberg taas on paneutunut eritoten omiin käsikirjoituksiinsa perustuvissa elokuvissa *Videodrome* ja *eXistenZ*.

Vaarallinen luovuus

Vaikka elokuvauksellisesti Cronenbergin tuotantoa leimaavat nimenomaan rakennusten sisätilat, ovat nekin jossakin mielessä vielä ulkotiloja. Ainakin silloin, kun ajatellaan myös noihin sisätiloihin paikannettu ruumis tilana, jossa on vielä oma erityinen sisätilansa. Tältä kannalta niinkin ulkotilakeskeinen elokuva kuin *Fast Company* (Kanada 1979) on sekin elokuva, jossa sisätilat ja niiden kautta hahmottuva ulkoisen ja sisäisen *välinen* tila dominoivat. Rakenne, joka tilojen käsittelyssään muistuttaa ”kiinalaisia rasioita” (kunkin rasian sisällä on aina uusi, pienempi rasia) on jälleen osoituksena Cronenbergille tunnusomaisesta pyrkimyksestä rakentaa esitysten varaan. Tässä suhteessa hän voisi hyvin jakaa Deleuzen ajatuksen siitä, että representaatioina vastaanotetun informaation perusteella pääteltävissä ja tunnistettavissa olevan todellisuuden asemesta taiteessa on kyse *aistittavissa* olevista mahdollisista maailmoista ja niitä koettavaksi tuovasta intensiivisyydestä. Tietyissä mielessä addiktio on *toivoton* tila. Burroughsin kannalta se on toivoton, koska sitä on mahdotonta hoitaa psyykkisesti sillä koko tauti on kemiaa. Lacanille se on mahdoton analyysin kannalta, koska kaikki, mitä koukkuun jäänyt kertoo, on valhetta. Tavallaan aineenvaihdunnallinen nyrjähdys (pois sijoiltaan mennyt aivokemia) muistuttaa kielellistä nyrjähdystä (riippuvuutta valheista, pakkoa ”selitellä”). Tältä kannalta, kuten Avital Ronell (1991) on pohtinut, William Burroughsin *Alaston lounas* ja esimerkiksi Gustave Flaubertin romaani *Rouva Bovary* ovat samasta aiheesta tai tarkemmin sanottuna jälleen, ”moodista” kertovia tutkielmia. Ero on kenties vain substanssin ja annostuksen määrissä. Sisältöjensä ulkopuolella molemmissa on tietysti ollut oireellisesti myös kyse kielletystä kirjasta. Kussakin tapauksessa oman aikakautensa ”valistunut” yhteisö halusi torjua ne sosiaalisia arvoja loukkaavien sisältöjen takia.

Jo nimensä nojalla (*Bovary – papier buvard* = imupaperi; *buvard* = ”happo”) Emma asemoituu jonnekin narkomaanin ja kirjoittajan välimaastoon. Yhdistävänä tekijänä Ronell näkee hallusinoitumisen tai hurmioitumisen halun. Emman ruumiista tulee jonkin poissaolevan testaus- ja temmellyskenttä. Koukkuun jääneenä ruumiina se vaatii välitöntä koetun puutteen tyydytystä, joka olotilansa itselleen selittääkseen joutuu keksimään ”lisäelimen”: Flaubertin Emma tyttärensä Berthen muodossa tietynlaisen *äitiyden* ja Burroughsin-Cronenbergin

Bill Lee torakka-kirjoituskoneen muodossa tietynlaisen *taiteilijuuden*. *The Broodin* äiti, Nola Carver, tuottaa tällaisen lisäelimen kenties kaikkein kirjaimellisimmin: lapsia muistuttavat sukupuolettomat oliot sikiävät hänen ihostaan pullistuvissa pusseissa. Edellä mainittu yhteys Leen ja torakan välillä on peruste, jolla William Beard (2001) otsikoi oman Cronenberg -tutkimuksensa sanoilla *Artist as Monster*. Beardin korostama "taiteilija hirviönä" -teema voisi hyvin kääntyä Avital Ronellin Flaubert -luennan kautta myös muotoon "taiteilija äitinä". Yhdistävä tekijä on tietysti ajatus taideteoksesta taiteilijan synnyttämänä lapsena.

Browningin (2007, 116) tulkinnan mukaan Cronenbergin *Alaston lounas* voidaan lukea kertomuksena henkilöstä joka kieltäytyy tunnistamasta syvimpiä vaikuttimiaan, ja sen takia tästä johtuva sisäinen sekamelska aiheuttaa harhoja sekä tukahdutetuista haluista kumpuavia tekoja, joita syntyneen nimissä itse keksitty "valepukuinen minä" toteuttaa. Kuvion kaikki elementit – vastahanka, tukahdutus, harhat, valeasu – kiteytyvät puhuvassa torakka-kirjoituskoneessa.



David Cronenberg, *Alaston lounas* (1991).

Olio on nerokas syötti, jonka Cronenberg on heittänyt niille tulkit-sijoilleen, jotka janoavat pohtia, mitä se syvimmältään mahtaisi representoida: "peräaukollaan puhuva torakka-kirjoituskone representoi homoseksuaalista halua" (Browning 2007, 116). Oikeastaan kaikki muutkin elokuvan "oudot oliot" ovat tällaisia syöttejä. Niille kaikille on oireellista myös se, että ne tarjoavat kuin lautasella tulkinnan, jonka mukaan ne representoivat jotakin (homo)seksuaalisuuteen liitettyä keskeistä ominaisuutta. Oliot ovat kirjaimellisesti "alieneita" ja niihin liitetty representaatio-tulkinta on yhtä pätevää kuin väittää vaikkapa *Star Wars* -elokuvien avaruusolioiden representoivan pitkäaikaistyöt-tömyyden varjopuolia.

Muuttuakseen hirviöksi taiteilijan on kuitenkin oltava tietynlainen. Yksinkertaisimmillaan luomisen "hyvänlaatuisen" viruksen asemesta hirviössä vallan (ja kodin) on ottanut tuhoamisen "pahanlaatuinen" virus. Toisaalta, kuten elämän ja kuoleman perustavaa laatua oleva

toisiinsa kietoutuminen osoittaa, nämäkin virukset paradoksaalisesti pikemmin elävät toisistaan kuin sulkevat toinen toisensa ulkopuolelle. Niinpä Bill Leenkin on lopulta hyväksyttävä, että luominen (tarinoiden kirjoittaminen) on tuhoamisen ("rutiini", joka epäonnistuu Leen ampueessa vaimonsa) seuraus. Kuten Burroughs (2004, 18) *Hämyyn* esipuheessa kirjoittaa: "Minun oli pakko tehdä se kauhistuttava johtopäätös, ettei minusta olisi koskaan tullut kirjailijaa ilman Joanin kuolemaa, ja tajuttava se laajuus, millä tuo tapahtuma on vaikuttanut kirjoittamiseeni ja muokannut sitä."

Esitysten tutkija

Mark Browning korostaa kirjallisuuden ja elokuvan välitöntä ja välttämätöntä yhteyttä esittämällä, että Cronenberg on kirjailija, jonka teokset ovat elokuvia. Kirjallisuuteen pohjautuva, tiheä viittausten verkosto, jossa Cronenbergin elokuvat syntyvät, on yhtenä perusteena tälle väittämälle. Yhtä olennainen kysymys kuin, että onko Cronenberg kirjailija vai elokuvantekijä, olisi pohtia tarkemmin sitä, millainen kirjailija hän sitten oikeastaan olisi. Browningin oma vastaus tähän on, että Cronenberg on paikannettavissa modernin ja postmodernin rajavyöhykkeelle samalla tavalla kuin ovat esimerkiksi William Burroughs ja J. G. Ballard. Mikä on se ilmaisullinen kriteeri, jonka nojalla tällainen paikannus tulee mahdolliseksi? Ensinnäkin se tuntuu edellyttävän juuri sellaista kirjoittamisen käsitteen laajennusta, jota Derrida on pohtinut käsitteellään *écriture*: kirjoittaminen, joka kaiken aikaa työstää ja heijastelee myös itseään. Toiseksi se tuntuu edellyttävän erityistä "parergonaalista herkkyyttä", tietoista havaittavaksi tekevää peliä erilaisten esityksellisten kehystysten ja sisäkkäisten tilojen välillä.

Juuri tämä on se ilmaisullinen piirre, jonka Cronenberg adaptoi tehdessään elokuvan kirjan pohjalta, olipa kyse Burroughsin, Ballardin tai McGrathin teoksista. Cronenberg mukailee liikkuvien kuvien ja äänien sarjaksi sen erityisen *esityksellisen kehystyksen*, joka on toteutunut jo alkuteoksessa, mutta vain kirjallisessa muodossaan. Elokuvassa *Alaston lounas* se tekemisen muoto, johon esityksellisyys kiinnittyy, on kirjoittaminen sekä sen kehyksenä laajempikin kuvitellun ja todellisen välinen suhde. Yhteinen idea, joka Burroughsin ja Cronenbergin teokset kytkee toisiinsa, on esityksen, ei niinkään narratiivin käsite. Siihen kytkeytyvät edelleen erilaiset riippuvuuden ja seksuaalisuuden ilmiöt. *Crashissä* vastaava "tekemisen muoto", jota kautta sekä esitysten että kehysten verkostoa kudotaan, on autoilu, ja *Spiderissä* taas menneisyydestä kumpuavat muistot ja muistaminen.

Onko liian varovaista olettaa, että elokuvat mukailevat vain tuon esityksellisen kehystyksen, sillä sen keskeisyshän on läsnä oleva piirre muissakin Cronenbergin elokuvissa, myös niissä, jotka eivät ole avoimesti kirjallisuuteen pohjautuvia? Jos tämä on merkityksellinen tekijä niin silloin kirjan ja elokuvan välisessä adaptaatio-suhteessa on ensinnäkin *aina* kyse kaksisuuntaisesta, ei yksisuuntaisesta tiestä. Tällöin elokuva, joka on romaanin adaptaatio, ei vain käännä, siirrä tai mukaile kirjallisuuden keinoin luotua teosta audiovisuaalisiin

ilmaisukeinoin toteutetuksi muunnelmaksi. Edelleen, ainakin Cronenbergin kohdalla tällainen elokuva on aina myös *tutkimus* siitä kirjasta, jonka se sekä adaptoi että adoptoi. Millaisia tutkimuksia Cronenbergin elokuvat siis ovat?

Kun Mark Browning (2007, 9; 34) hahmottelee Geoffrey Wagneria mukaillen adaptaatioille tavallaan hierarkian – suora käänös, peitetty käänös, analogia – hän lukee peitetyn käänöksen yhdeksi osatekijäksi tutkimuksellisen ulottuvuuden puhumalla ”tutkimusmatkailun (*exploration*) elementistä”. Cronenbergin elokuvien yhteydessä – ja adaptaation kohdalla ylipäätään – tämä tutkimuksellinen aspekti on kuitenkin keskeinen. Browningin (2007, 35) mielestä Cronenbergin kirjallinen herkkyys onkin siinä, että katsojat pakotetaan paitsi lukemaan ja ajattelemaan myös tutkimaan sitä, mitä he näkevät ja kuulevat. Edelleen se, mitä katsojat sitten kirjaimellisesti ja tuon tuosta näkevät Cronenbergin elokuvissa, on lähikuvia miespuolisista pääosanesittäjistä *ajattelemassa* ja vastaavasti se, mikä pakottaa heidät ajattelemaan, on käynnissä oleva *muutos*. Tarinat eivät kuitenkaan ole kertomuksia muutoksesta, vaan sarja toisiinsa liukenevia kohtauksia, joissa tapahtumien osalliset ovat myös esitysten katsojia ja sivustaseuraajia. Näissä kytköksissä myös kohtaukset mukautuvat toisiinsa.



Alaston lounas -elokuvassa katsojat pakotetaan tutkimaan sitä mitä näkevät.

Asetelma rinnastuu elokuvien katsomiseen, siinä liike vain on painotetusti toisin päin. Elokuvan katsojat ovat sivusta seuraajia, mutta aika ajoin myös osallisia. Näillä huomautuksilla Browningin kysymyksen siitä, onko Cronenberg kirjailija (*author*) vai elokuvantekijä (*film-maker*), voisi täydentää korvaamalla tuon välissä olevan ”vai” sanan termillä tutkija. Kirjailijan ja elokuvantekijän toisiinsa yhdistävä linkki on tutkija, ja vielä niin, että tuo tutkija on pikemminkin filosofi kuin tutkimusmatkailija (*explorer*). Kääntämällä nurin Jonathan Rosenbaumin (2000, 214) luonnehdinnan, jonka mukaan Cronenberg (Burroughsin ja Ballardin tapaan) on taiteilijana eräänlainen ”biologinen ekspressionisti” voisi myös tuon tutkimuksen määritellä muotoon ”ekspressionistinen biologia”. William Beardin (2001, 333) mukaan *Alastomassa*

lounaassa myös Cronenbergin tyyllinen ekspressionismi on kaikkein näkyvimmillään ja kuuluvimmillaan. Tässä suhteessa sen voisi hyvin sijoittaa perinteeseen, jonka ensimmäisiin tunnettuihin esimerkkeihin kuuluu Robert Wiene'n klassikkoelokuva *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920). Sille rinnasteisena Cronenbergin tuotannon voi perustellusti nimetä esimerkiksi "Halututkimuksen klinikaksi". Varhaisen elokuvan *The Brood* kanadanranskalainen nimi olikin osuvasti *La clinique de la terreur* – "kauhun klinikka".

Pikemmin kuin vertaiskirjailija – niin paljossa kuin sellainen haluaisi ollakin – Cronenberg on esimerkiksi *Alastoman lounaan* valkokankaalle adaptoidessaan Burroughsin romaanin lukija, ja vielä tietyntyyppinen, tutkiva lukija. Elokuva itsessään ei ole tuon luennan representaatio, vaan se on itse tuo luenta. Kamilla Elliottia mukailleen Cronenbergin lähtökohta on siis yhteistä ideaa korostava eli siinä mielessä "geneettinen", mutta metodi adaptoida on "purkava/koostava" siten, että painopiste siirtyy teoksesta sen luennan puolelle. Ilman kiinteää yhteistyötä kirjailijan kanssa, kyse voisi olla myös "mestaroivasta" luennasta. Elokuva adaptaationa on kirjallisen alkuteoksen *tietynlainen* luenta, ja jo sellaisenaan esitys siitä eikä edes pelkkä esitys, vaan samalla myös tutkimus.

Kun adaptaatio ajatellaan tutkivana luentana eikä vain käännökseenä tai transpositiona, sitä tarkastellessa täytyy huomioida niin elokuvaa kuin alkuteostakin laajempi, kirjallinen konteksti, jonka läsnäolo luennassa näkyy, kuuluu ja vaikuttaa monien intertekstuaalisten ja -mediaalisten viitteiden muodossa. Tekstien ja välineiden välisen labyrintin koluaminen tekee adaptaatiotutkimuksesta mielenkiintoisen ja haasteellisen prosessin, ei enää sellaisten mittareiden rakentelu, joilla yrittää määrittää mahdollisimman tarkasti kunkin mukaelman uskollisuusaste. Sen sijaan, että mukaelman keskeisin kriteeri olisi uskollisuussuhde alkuteokseen, ne molemmat pyritään paikantamaan laajempaan, useiden erilaisten tekstien ja kontekstien, itse asioiden ja niitä ympäröivien kehysten muodostamaan verkostoon.

Kirjallisuus

Adams, Parveen (2000) *Death drive*. Teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 102–122.

Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Aragay, Mireia (toim.) (2005) *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Ballard, J. G. (1992). *Kiitos naisten*. Suom. Juhani Lindholm. Keuruu: Otava.

Beard, William (2001). *The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Bluestone, George (2003) [1957] *Novels into Film*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Browning, Mark (2007) *David Cronenberg: Author or Film-maker?* Bristol & Chicago: Intellect.

Brunette, Peter & David Wills (1989) *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.

- Burroughs, William (2004) [1985] *Hämy*. Turku: Sammakko. Suom. Elina Koskelin.
- Burroughs, William (1971) *Alaston Iouanas*. Jyväskylä: Gummerus. Suom. Risto Lehmus-
oksa.
- Cronenberg, David (2006) *Interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus.
- Debord, Guy (2005) [1968] *Spektaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa.
- Deleuze, Gilles (2005) [1989] "Jälkikirjoitus kontrolliyhteiskuntaan." G. Deleuze, *Haas-
tatteluja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 118–125.
- Deleuze, Gilles (1994) [1968] *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London:
Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2 – The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and
Robert Galeta. London: Athlone Press (alk. *Cinéma 2 – L'Image temps* 1985).
- Derrida, Jacques (1987) *The Truth in Painting*. Translated by G. Bennington and I McLeod.
Chicago: University of Chicago Press.
- Elliott, Kamilla (2004) *Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma*. Teo-
ksessa Marie Laure Ryan (toim.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*.
Lincoln & London: University of Nebraska Press, 220–243.
- Elliott, Kamilla (2003) *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge Uni-
versity Press.
- Hutcheon, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- Leitch, Thomas (2007) *Film Adaptation and its Discontents. From Gone with the Wind to
The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Marcus, Laura (2007) *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*.
Oxford: Oxford University Press.
- Mathijs, Ernest (2008) *The Cinema of David Cronenberg; from baron of blood to cultural hero*.
London & New York: Wallflower Press.
- MacCabe, Colin, Kathleen Murray, and Rick Warner (toim.) (2011) *True to the Spirit. Film
Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford: Oxford University Press.
- McFarlane, Brian (1996) *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford:
Clarendon Press.
- Ray, Robert B. (2001) *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*.
Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Riepe, Manfred (2002) *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs.
Psykoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ronell, Avital (1992) *Crack Wars. Literature, Addiction, Mania*. Lincoln & London: Uni-
versity of Nebraska Press.
- Rosenbaum, Jonathan (2000) Two Forms of Adaptations: *Housekeeping* and *Naked Lunch*.
Teoksessa James Naremore (toim.) *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University
Press, 206–220.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1992) *Epidemics of the Will*. Teoksessa Jonathan Crary &
Sanford Kwinter (toim.) *Incorporations*. New York: Zone Books, 582–595.
- Stam, Robert & Alessandra Raengo (toim.) (2004) *A Companion to Literature and Film*.
Oxford: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert & Alessandra Raengo (toim.) (2005) *Literature and Film: A Guide to the Theory
and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert (2005) *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*.
Oxford: Blackwell Publishing.
- Wagner, Geoffrey (1975) *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson
University Press.

Welsh, James M. & Peter Lev (2007) *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.

Zurbrugg, Nicholas (1999) Will Hollywood never Learn? David Cronenberg's *Naked Lunch*. Teoksessa Deborah Cartmell ja Imelda Whelehan (toim.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London & New York: Routledge, 98–112.