

Kaisa Kurikka

ELOKUVAT ROMAANIEN VÄLISSÄ: Mitä tapahtuu Baby Janelle?

¹ Käyttämäni 'romaanistaminen' on ehdotus suomennokeksi – myös 'romaanistus' voisi olla mahdollinen.

*Artikkelin lähtökohtana eivät ole perinteiselle adaptaatiotutkimukselle tunnusomaiset uskollisuuteen ja alkuperäisyyteen paneutuvat kysymyksenasettelut. Sen sijaan adaptaatiota tarkastellaan "välissä-olemisen prosessina", kytkeytymisten liikkeenä, jossa "alkuperäisen" teoksen ja mukaelman välisiä suhteita pohditaan eron kautta syntyvinä vastaavuuksina, analogioina. Henry Farrellin *What Ever Happened to Baby Jane?* -romaanin, Robert Aldrichin samannimisen elokuvan ja Sofi Oksasen *Baby Jane* -romaanin välisiä kytköksiä hahmotetaan niin kerronnallisten kuin temaattisten analogioiden kautta.*

Kankaalta kirjaksi

Reitit, polut, suunnat, alueet, kartat ja kartoitukset... Tämä humanistisessa nykytutkimuksessa suosittu sanasto vaikuttaa kuvaavan adaptaatiotutkimusta erityisen hyvin sekä sopivan täsmällisesti sen metodisiin ja teoreettisiin lähtökohtiin. Onhan adaptaatiotutkimus jo pitkään noudattanut kirjasta kankaalle etenevää polkua, jota pitkin on suunnistettu kompassi asetettuna huomioimaan uskollisuuden, samankaltaisuuden, eheyden ja puhtauden suuntimia. Tutkimuksessa on kuitenkin melkein pä kokonaan jätetty hahmotta suunta elokuvasta romaaniksi eli ilmiö, jota englanninkielisessä tutkimuksessa kutsutaan käsitteellä "novelization" eli "romaanistaminen"¹. Tämä romaaniksi tekemisen piilotettu maanosa ei toki ole alueeltaan niin suuri kuin kirjallisuuden- ja elokuvatutkijoita enemmän kiinnostanut romaanifilmatisointien maailma, mutta yhtä kaikki ilmiönä se on kiinnostava ei

pelkästään nykyhetken vaan myös historiansa kautta. Ja myös siksi, että jo kulkusuuntansa vuoksi romaanistaminen haastaa adaptaatiotutkimuksen reittejä, jolloin myös tarkastelun lähtökohdat asettuvat uudella tavalla.

Ajateltaessa romaanifilmatisointeja mielenkiintoinen kysymysleikki syntyy pohtimalla, mitä maailmankirjallisuuden klassikkoromaania tai suomalaista kanonisoitua teosta *ei* olisi muokattu adaptaatioksi. Niin moni romaani on adaptoitu elokuvaksi, että haasteen tarjoaa juuri sellaisen kaanoniin lisätyn kirjallisen teoksen löytäminen, jota ei olisi muovattu kansista kankaalle. Teosesimerkkien nimeäminen elokuvas- ta kirjaksi -kulkusuunnasta on sekin haasteellista. Yhdysvaltalainen Jan Baetens (2007, 226), yksi harvoista romaanistamisesta kirjoittaneista tutkijoista, on listannut joitakin yllättäviäkin esimerkkejä romaaneista, jotka pohjautuvat "alkuperäisiin elokuviin": Delos W. Lovelacen *King Kong* (USA 1933), Lo Ducan *La Dolce Vita* (Italia 1961), Richard Osbornen *Basic Instinct – Vaiston varassa* (*Basic Instinct*, USA 1992), Max Allan Collinsin *Pelastakaa sotamies Ryan* (*Savin Private Ryan*, USA 1996), ja vaikkapa Luther Novakin *eXistenZ* (Kanada 1999) löytyvät tästä listasta. Vaikka listasta ei voi tehdä pitkää, Baetensin (2007, 227) mukaan romaanistaminen on jopa yksi tämän hetken Hollywood-tarinankerrontakoneiston sääntö: elokuvasta tai sen käsikirjoituksesta tehty romaani on yleistynyt kaupallisena sivutuotteena siinä missä mukit, t-paidat tai muut fanituotteet.

Suomalaisessa kulttuurissa vastaavankaltaista tuotteistamista on hyödynnetty lähinnä television parissa; *Salatut elämät* -sarjasta on julkaistu 15 kirjaa, jotka tosin sisältävät muutakin materiaalia kuin televisoidut episodit. Näiden kirjojen tekijät vaihtelevat. Yleisradion *Kotikatukin* on kääntynyt kirjoiksi, joille ei kuitenkaan ole merkitty tekijää vaan *toimittaja*, Hannu Kahakorpi. Romaanistaminen, on sitten kyseessä elokuvasta tai televisio-sarjasta tehty kirja, onkin osa kaupallista koneistoa. Siinä on usein kyse myös fanikulttuurista, johon kuuluu fanifiktio yhtenä romaanistamisen alalajina.² Useimmiten romaanistaminen sijoitetaan juuri fanikulttuuriin, sillä fanilehdet julkaisevat myös lyhyitä novelliversioita elokuvista.

Tässä artikkelissa ei kuitenkaan perehdytä fanifiktioon vaan taidekirjallisuudeksi luokiteltavaan teokseen, joka kytkeytyy laajempaan adaptaatiokehykseen. Artikkelissa tarkastellaan Henry Farrellin (1920–2006) *What Ever Happened to Baby Jane?* -romaanin (1960), Robert Aldrichin (1918–2006) samannimisen elokuvan *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, USA 1962) ja Sofi Oksasen (s. 1977) *Baby Jane* -romaanin (2005) ympärille kehittyvää kenttää.³ Tarkastelun lähtökohdaksi ei kuitenkaan ole ajatus palaamisen polun kulkemisesta niin, että ajallisesta päätepisteestä, Oksasen romaanista, kuljettaisiin Aldrichin ohjaaman adaptaation kautta kohti Farrellin romaania. Sen sijaan alueen kartoitus on enemmän topografista, teosten tiettyjen kohtauspisteiden paikantamista ja etenkin uuden alueen piirtämistä: keskittymistä siihen, minkälaisia kytköksiä syntyy näiden kolmen sangen erilaisen teoksen tarkastelussa nimenomaisesti adaptaation kautta. Aldrichin elokuva on adaptaatio Farrellin romaanista, ja näiden kahden tekijän "välissä" on käsikirjoittajana Lukas Heller. Sofi Oksasen teos puolestaan kytkeytyy molempiin teoksiin: suhteessa

² Esimerkiksi Christopher Marlowe tarkastelee fanifiktioita adaptaation kehityksessä pohtiessaan *Doctor Whon* ympärille kehittynyttä versiorypästä artikkelissaan "The Folding Text: *Doctor Who*, Adaptation and Fan Fiction" teoksessa Rachel Carroll (ed), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*. London and New York: Continuum, 2009: 46–60. Marlowe ei käytä "novelization"-termiä käsittelyssään.

³ Deborah Cartmell ja Imelda Whelehan (2010, 14–15) kirjoittavat nykyisen adaptaatiotutkimuksen "alueesta" ("field") kenttänä, jota monenlaiset tekstintutkimuksen diskurssit ympäröivät ja muovaavat. Näitä ovat intertekstuaalisuus, aikamuoto/kerronta/narratologia, lähilukuanalyysi, uskollisuus, adaptaatioasteen taksonomiat, korkea/matala -jaottelu, kulttuuriset ja historialliset kontekstit, vastaanotto ja kulutuksen kontekstit.

Aldrichin elokuvaan se on romaanistamista. Kolmen teoksen väliset suhteet saavat kuitenkin myös pohtimaan kahden muun käsitteen eli adaptaation ja *appropriation* ("omimisen") välisiä eroja, joita esimerkiksi Julie Sanders (2006) on tarkastellut *Adaptation and Appropriation* -tutkimuksessaan. Sandersin (2006, 26) mukaan adaptaatiossa on näkyvissä selviä alkuteokseen viittaavia signaaleja, jotka säilyttävät lähdeteoksen piirteitä vaikka mediumi vaihtuisi. Appropriaatio puolestaan useimmiten kulkee suhteellisen kauas alkuteoksesta ja rakentaa uuden kulttuurisen tuotteen ja alueen. Omimisessa laji joko muuttuu tai ei, mutta toisin kuin adaptaatio, appropriation ei säilytä selvästi alkuteoksen ominaisuuksia ja piirteitä. Oikeastaan adaptaatio- ja appropriation-käsitteiden välinen ero on veteen piirretty viiva, kuten Sandersinkin tutkimus lopulta osoittaa. Sandersin näkemyksen voi tiivistää seuraavasti: kahden käsitteen ero kiteytyy englannin kielen "after" -ilmaisun eri merkityksiin. Adaptaatio tulee jonkun *jälkeen*, kun taas appropriationissa painottuu, että se on luotu jonkun *mukaan*. Tämä Sandersin ajatusrakennelma tulee ylläpitäneeksi perinteisemmän adaptaatiotutkimuksen linjauksia erityisesti adaptaatiomäärittelyssään, sillä tässä ajatuskulussa adaptaatio vaikuttaisi toistavan (suhteellisen) *uskollisesti* alkuperäistä teosta, ja alkuperäisen teoksen ja adaptaation suhdetta määrittää kronologinen järjestys. Appropriaatio sen sijaan suuntautuisi kohti uutta.

Sandersin havaintoja noudatellen Oksasen *Baby Janea* voisi nimittää appropriationiksi Farrellin ja Aldrichin teoksista, sillä romaani on kaikkea muuta kuin ilmeisvää toistoa kahdesta muusta teoksesta: Oksasen *Baby Jane* erkaantuu kauas muista versioista. Mutta yhtä hyvin sitä voi pitää mukaelmana, josta on löydettävissä selviä viittauksia kahteen muuhun. Tässä kirjoituksessa ei kuitenkaan ajatella adaptaatiota niinkään suorana linjana pisteestä toiseen – romaanista elokuvaan, elokuvasta romaaniin – vaan keskitytään tarkastelemaan adaptaatiota liikkeenä, prosessina, koneistona, joka asettuu aina "johonkin väliin". Kirjoituksen aluksi esitetään lyhyt katsaus romaanistamisen karkeasti hahmotellusta historiallisesta linjasta sekä joistakin sen yleispiirteistä. Sen jälkeen ryhdytään tarkastelemaan *Baby Jane* -kehikkoa kiinnittämällä painopiste siihen, mitä kehikossa oikeastaan lopulta mukaillaan ja millä tavoin.

Mukaelmat ja välittäjät

Romaanistamista voi pitää nykykulttuurille ominaisena ilmiönä. Mutta romaanistamisella on historiansa tai ainakin ajassa kulkeva linjansa, jota Jan Baetens (2007, 228–231) on viitteellisesti hahmottanut. Hänen mukaansa romaanistamisen alkupisteen voisi sijoittaa jopa niihin katalogiteksteihin, joilla kuvattiin Lumièren ja Edisonin aivan ensimmäisiä filmejä. Yleisempää on kuitenkin katsoa romaanistamiseen johtavien piirteiden alkaneen sarjaelokuvien myötä: Ranskassa Louis Feuilladen ohjaustöistä esimerkiksi *Fantômas* (1913–1914, joka perustuu Pierre Souvestren ja Marcel Allainin moniosaiseen kirjasarjaan) sekä *Les Vampires* (1915–1916) -elokuvasarjojen tarinat julkaistiin kirjoina. Tällä tavalla elokuvat ja kirjat toimivat osina laajempaa, samanaikaisuuteen

perustuvaa ”yhteistuotantokoneistoa”. Kirjan lukemalla pystyi tällöin korvaamaan katsomatta jääneen osan. Mykkäelokuvan aikakaudella romaanistamisen yhtenä tavoitteena oli kiinnittää huomiota dialogiin, puhuttuihin sanoihin eli siihen, mikä itse elokuvista pääosin puuttui. Toisaalta äänielokuvan varhaiskaudella romaanistamisilla ”täydennettiin” elokuvallista kerrontaa myös luomalla narratiivinen kehys useimmiten yksikön ensimmäistä persoonaa käyttämällä.

1920-luvun surrealismin haki kirjoittamiselle sellaisia uusia muotoja ja tapoja, jotka Baetensin mukaan saattaisivat olla nimenomaisesti suhteessa elokuvaan. Surrealistit tekivät esimerkiksi kokeiluja kirjoittamalla runomuotoisia kirjoja elokuvista tai tekemällä romaanin sellaisesta käsikirjoituksesta, jota ei koskaan tuotettu valmiiksi elokuvaksi asti. Surrealistit eivät kuitenkaan jatkaneet romaanistamiskehittelyä, sillä äänielokuvan myötä heidän kiinnostuksensa elokuvaan väheni. Toisen maailmansodan jälkeen Alexandre Astrucin ajatus kamerakynästä (*la caméra-stylo*) saattoi osaltaan vaikuttaa siihen, että useita elokuvantekijöitä rohkaistiin kirjoittamaan myös kirjoja omista elokuvistaan. Tämä auteuristinen *ciné-roman* -aikakausi ei tuottanut pelkästään kuvauspäiväkirjoja tai haastattelukirjoja vaan myös luovia uudelleen tulkintoja omista elokuvista. Baetensin historiallinen katsaus päättyy nykyhetken Hollywoodiin, jossa romaanistamisilla ei ole useinkaan nimettyä tekijää vaan anonyymi haamukirjoittaja. Huolimatta asemastaan multimediateollisuuden sivutuotteena myös nämä romaanit voivat pyrkiä innovatiivisuuteen ja esimerkiksi henkilöhahmojen edelleen kehittelyyn.

Jo tämä Jan Baetensin luonnostelema romaanistamisen linja asettaa adaptaatiotutkimuksen kysymyksenasetteluille uusia painotuksia. Adaptaation ja tekijyyden yhteisproblematiikka alkaa näyttää erilaiselta sekä auteurien että hollywoodilaisten anonyymitekijöiden myötä. Adaptaatio ylipäänsä kyseenalaistaa erityisesti romantiikan aikana kiteytynyttä näkemystä tekijästä alkuperäisenä merkityksen alkupisteestä ja aintukertaisena luovan ilmaisun lähteenä (ks. Kurikka 2006, 23–24), sillä mukaelman tekijä, mukailija, on jo lähtökohtaisesti sitoutunut toistoon tarttuessaan aiemmin luotuun materiaaliin. Jos adaptaatiota ajattelee laaja-alaisesti heterogeneettisenä prosessina eli ilman nimettävissä olevaa yhtä alkuperää, voi ajatella, että siinä syntyy suhde mukaillun teoksen ja mukaelman tekijöiden välille. Tässä suhteessa sekä (”alkuperäisen” teoksen) tekijä että mukailija (mukaelman tekijä) ovat *välittäjiä*, joilla on tarve tai kiinnostus samankaltaiseen problematiikkaan tai luovaan havainnointiin. Se voi liittyä ilmaisulliseen tai sisällölliseen muotoon ja aineekseen: päähuomio tällaisessa tarkastelussa on siis teoksissa, ei niiden tekijöissä. Tekijä ja mukailija ovat pikemmin käsitteellisiä henkilöitä siinä merkityksessä kuin Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1993, 68–90) kirjoittavat.

Tekijä ja mukailija käsitteellisinä henkilöinä liikkuvat tietyn ”käsitteen” – on se sitten temaattinen, ilmaisullinen, aiheeseen tai problemaan liittyvä – maastossa ja syntyvät tuon liikkumisen myötä. Tekijää ja mukailijaa kiinnostaa tai riivaa luovassa prosessissa samankaltainen havaintojen kehikko, jota heidän teoksensa käsitteellistävät esteettisen alueelle – heistä itsestään tulee tämän käsitteen välittäjiä, käsitteellisiä henkilöitä. Se, minkälaisen muodon ilmaisun ja sisällön kaksoiside

⁴ Adaptaatioteoriassaan Linda Hutcheon (2006, 79–112) omistaa yhden pääluvun mukailijoiden tarkasteluun. Hän huomioi ansiokkaasti mm. kaupalliset, poliittiset ja tuotannolliset kontekstit yhtenä vaikuttajana mukailijan valinnoissa, mutta ei huomioi uudempia tekijäteorioita, ei edes yhdysvaltalaisista keskustelua ns. hypoteettisten ja todellisten intentionaalisten välillä (tästä ks. esim. Juho-Antti Tuhkanen, ”Kirjailija, intentionalismi ja kritiikin filosofia” teoksessa Kurikka & Pyyntäri (toim.), *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS 2006: 59–83). Hutcheonin näkemys tekijästä intentionaalisia kehittäjiä (tästä ks. esim. William Irwinin ”Intentionalism and Author Constructs” teoksessa William Irwin (ed.) *The Death and Resurrection of the Author*, Westport and London: Greenwood Press 2002: 191–204).

⁵ Tekijänimi saa luonnollisesti hyvin monenlaisia funktioita. Sitä voi tarkastella esimerkiksi *käskey-sanasta*, jota Gilles Deleuze ja Félix Guattari käsittelevät erityisesti *Mille Plateaux*-teoksessa (1980, Paris: Les Éditions de Minuit). Tekijänimi käskysanana asemoi ”kantajansa” tietynlaiseen positioon sosiaalisessa järjestyksessä eli taideinstituutiossa. Toisaalta tekijänimi on aktiivinen tekijyyden *ele*, sillä se on aina valinnan tulos – vaikka kyseessä olisi pseudonimi tai anonyymi. Modernissa kapitalistisessa kulttuurissa tekijänimi toimii myös kaupallisena tuotemerkkinä: *katsomme* ”cassavetesia”, ostamme ”jaritervoa”. Tekijänimen erilaisista funktioista ks. Kurikka 2011, ”In the Name of

käsitteelle antaa, on teoskohtaista. Joka tapauksessa adaptaatio toimii koneistona, jossa erilaiset kytkennät toimivat suhteessa toisiinsa vaihtuvilla vauhdeilla ja intensiteeteillä. Tämä ajatus adaptaation tekijyydestä eroaa ratkaisevasti esimerkiksi Linda Hutcheonin (2006, 105–112) esittämästä näkemyksestä, joka painottaa mukailijaa intentionoiden toteuttajana.⁴ Adaptaatiota voikin lähtökohtaisesti nimittää moniteki-jäiseksi ilmaisumuodoksi, jossa ei prosessin kuluessa synny pelkästään tietty mukaelma ja tekijyys välittäjyytenä, vaan myös ”alkuperäinen” teos uudelleen mukailun teoksen lävitse ilmaistuna. Samassa prosessissa syntyvät myös tekijä ja mukailija välittäjinä.

Kysymys adaptaatiosta ja tekijyydestä saa toisenlaisen ulottuvuuden romaanistamisen kaupallisessa linjassa siksi, että usein näille teoksille ei välttämättä ole edes nimetty tekijää. Romaanistamisen auteuristisissa suuntauksissa tekijästä tulee omien teostensa mukailija, jolloin tekijyyden prosessiluonne korostuu. Anonyymisti julkaistut romaanistamiset puolestaan nekin omalta osaltaan demystifioivat tekijyyden ainutkertaisuutta: tekijänimihän⁵ toimii perinteisesti sekä takuuna alkuperäisyydestä että tuotemerkkinä. Nimettömänä julkaiseminen yhtäältä toistaa alkuperäisyyden ajatusrakennelmaa kieltämällä erisnimen käytön ”ei-ainutkertaiselta” mukailijalta: jos on kyse elokuvasta tehdystä kirjasta, se ei ole alkuperäinen taideteos ja siksi siinä ei tarvita nimeäkään. Toisaalta nimettömyys vie painopistettä pois tekijän merkityksestä: ”idea” teoksesta tai, niin haluttaessa, kaupallinen tuote on keskeinen eikä sen tekijä. Niin sanotut korkeakirjalliset romaanistamiset puolestaan luottavat tekijänimeen taiteen takuuna, kuten Sofi Oksasen teos.

Tarinan erot ja samat

Halpatuotantona tehdyt romaanistamiset tarttuvat useimmiten ajankohtaisiin ja -tasaisiin elokuvaan, kun taas taideromaanistamiset Oksasen teoksen tavoin versovat vanhemmista elokuvista. Useimmat kaupalliset romaanistamiset ovat hyvin lähellä elokuvan tarinalinjaa siksikin, että ne tehdään yleensä käsikirjoituksen pohjalta. Tästä ei ole kyse Sofi Oksasen romaanin tapauksessa. Sen tarinalinjan tapahtumilla on hyvin vähän tekemistä Robert Aldrichin ja Lukas Hellerin käsikirjoittaman elokuvan tarinan kanssa. Oksasen *Baby Jane* ei myöskään näytä liittyvän Henry Farrellin romaanin tarinaan.

Aldrichin elokuvan traileri toistaa nimen esittämän kysymyksen ”what ever happened to Baby Jane?” ja antaa siihen vastauksen: ” ... and the answer is TOTAL SUSPENSE.” Sofi Oksasen romaani vastaa myös tähän kysymykseen, mutta hyvin omalla tavallaan kertomalla tarinan, joka keskittyy nimenomaisesti valottamaan Baby Janeksi tulkittavissa olevaa minä-henkilöä. Mielenkiintoista on juuri se, että Oksasen romaani on henkilökertojan ja henkilökohokohtaisen tarina, yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaistu maailma, kuten romaanistamisen alkuvaiheissa varhaisten äänielokuvien aikaan oli tapana. Oksasen romaanissa annetaan puheenvuoro sille joka suurelta osin puuttuu Farrellin romaanista eli Baby Janelle nimenomaisesti menemällä hänen sisäiseen maailmaansa. Huomionarvoista on myös, että

minäkertojan nimeä ei mainita kertaakaan – ainoastaan kytkemällä romaani Aldrichin ja Farrellin versioihin kertoja nimeytyy juuri Baby Janeksi, tai ainakin tätä nimellisen analogisesti vastaavaksi naiseksi.

Oksasen romaani ajoittuu Helsinkiin 1990-luvun loppuvuosiin eli sen kuvaamalla aikajaksolla ei vaikuta olevan mitään tekemistä kahden amerikkalaisen version kanssa, jotka ajoittuvat Los Angelesiin noin vuonna 1960. Farrellin romaanissa tosin mennään henkilöiden motivoimien takautumien, muistelun ja ajatusten, kautta taaksepäin aina vuoteen 1905, josta sitten tullaan 1930-lukua käsittelevien takautumien kautta tarinan nykyhetkeen, 1960-luvun alkuun. Elokuva puolestaan ajoittaa itsensä ilmoittamalla vuosiluvut hyvinkin tarkasti: 1917, 1935 ja ilmauksella ”yesterday”, joka tulee vasta alkutekstien jälkeen.

the Author” teoksessa Barbara Bolt & Estelle Barrett (eds.) *Carnal Knowledges – Towards New Materialisms in Art Studies* (London: I. B. Tauris, forthcoming in 2011).



Robert Aldrichin elokuvassa *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* (1962) kolmiopraaman yhden ulottuvuuden muodostavat henkilöiden peilikuvat.

Vuoteen 1917 ja 1935 sijoitetut kohtaukset vastaavat Farrellin romaanin takautumia. Myös tapahtumapaikka on Oksasen romaanissa ja amerikkalaisissa versioissa erilainen. Farrellin ja Aldrichin versiot sijoittuvat pääsääntöisesti ylemmän keskiluokan valkoiseen kaupunginosaan, Oksasen romaani kuvaa helsinkiläistä kaupunginosaa, Kalliota. Kaikissa Baby Jane -kehikon teoksissa pysytellään enimmäkseen sisätiloissa, keskushenkilöiden kodeissa: teoksissa intensiivisesti kuvatut elementit eli kauhu, pelko ja psyykkiset ongelmat tunkevat konkreettisesti yksityisen alueelle. Amerikkalaisissa versioissa keskeiset hahmot ovat iäkkäät sisarukset Baby Jane ja Blanche Hudson. Oksasen keskushahmot ovat rakastavia: minäkertoja ja tämän tyttöystävä Piki, joka rinnastuu kahteen muuhun Blanche-hahmoon, ja Piki-nimihän on käänteisesti vastakkainen valkoiseen väriin viit- taavalle Blanchelle.

Henry Farrellin ja Sofi Oksasen romaanien tavat hahmotella keskeistä tapahtumapaikkaa, kotia, ovat ratkaisevan erilaisia. Farrellin

kolmannen persoonan kertoja luottaa *kuvaukseen*: Baby Janen ja Blanchen koti kuvataan yksityiskohtaisen visuaalisesti kiinnittämällä huomiota huonekaluihin, välimatkoihin, asetteluihin ja väreihin esimerkiksi näin: "Opposite the stairway was a tall, ornate fireplace of pink Italian marble. The front wall of the room was punctuated closely with tall French windows arched at the top, and at one end by the front door, a heavy, intricately paneled slab of dark mahogany." (Farrell 1960/1991, 43.) Koko romaanin läpikulkeva kuvauksen yksityiskohtaisuus, materiaalien ja värien korostaminen yhtäältä painottaa katsetta, näkemisen kautta hahmotettua maailmaa. Mutta melkein yhtä paljon kertoja tuo esiin auditiivisia huomioita kertoessaan tarkasti vaikkapa ovikellon soittoäänestä, henkilöiden puheen sävyjen muutoksista tai erilaisten askareitten ja tekojen aikaansaamista äänistä. Farrell siis lavastaa tarkasti tapahtumapaikan käyttämällä runsaasti havainnollista kuvausta. Samalla kuvaus lisää kauhuefektiä hidastaessaan tapahtumien etenemistä ja keskittyessään lavastuksen ja rekvisiitan kuvaamiseen. Väkivaltaisten ja kauhistuttavien tapahtumien kerronta lykkääntyy, mutta painostavaan tunnelmaan panostava intensiteetti lisääntyy kuvauksen myötä.

Oksasen henkilökertoja käyttää kuvausta ainoastaan satunnaisesti ja silloinkin lähinnä vahvistamaan henkilökuvausta. Toisin kuin Farrellilla, tapahtumapaikat eivät merkityksellisty juurikaan muutoin kuin analogisessa suhteessa henkilöihin. Pikin kotia ei kuvata juuri laisinkaan, ja siitä tulee pikemmin henkilöiden käymien dialogien ja menetettyjen onnen päivien abstrakti kehys kuin konkreettinen paikka. Pikin kodin kuvaus toimii suhteessa henkilöiden identiteettien muutoksiin, ja romaani rakentuu henkilökeskeisyydelle. Esimerkiksi silloin, kun kertojan ja Pikin suhde kukoistaa, kuvataan kotia seuraavasti: "Pikin koti oli aina narskuvan siisti. Tiskipöytä ja lasit kirskuivat puhtauttaan. Likaisia astioita ei näkynyt koskaan." (Oksanen 2005, 32.) Rakkaussuhteen päätyttyä puolestaan "(...) Pikin kello maustehyllyn päällä oli pysähtynyt ja näytti samaa aikaa joka kerta, kun kävin siellä." (Oksanen 2005, 195) Pikin masennuksen myötä koko asunto on kaikkea muuta kuin siisti: "(...) seinän jäädessä yhtä nikotiinin kellastuttamaksi kuin aikaisemminkin." (Oksanen 2005, 225) Oksasen romaani onkin pitkälti minä(henkilö)n identiteettitarinaa, jossa havainnointi keskittyy tunteisiin, ajatuksiin, tunnelmiin sekä selittelyyn, menneiden tapahtumien selostavaan analysointiin. Jälkikäteen kertovasta minä-henkilöstä tulee yhdenlainen kokoava "voice-over", joka kontrolloi kuvattua maailmaa tapahtumineen.

Näiden perusasetelmien esittämisen jälkeen voi esittää kysymyksen: miten niin on kyse adaptaatiosta, jos Oksasen teos *eroaa* noin paljon kahdesta muusta? Eikö kyse ole pikemmin intertekstuaalisuudesta? Kyllä, intertekstuaalinen suhde rakentuu Oksasen ja kahden muun version välille eksplisiittisesti. Kertojan ja Pikin viettäessä perjantai-iltaa käydään seuraava keskustelu:

Piki raksautti pullon korkin auki. Taustalla pyöri elokuva What Ever Happened to Baby Jane.

– Etkö sä ole nähnyt tuon jo tarpeeksi monta kertaa?

– Bossan lempparihan tuo on, ei mun. (Oksanen 2005, 175.)

Myös romaanin takakansiteksti ”mitä tapahtui Pikille?” on intertekstuaalinen viite, tai pikemmin lukuvihe, jolla romaani asemoi itseään Aldrichin elokuvan ja Farrellin romaanin yhteyteen. Intertekstuaalisuutta tarkastellessa useimmiten lähtökohta on hyvin teoskeskeinen, ja kohdeteos asetetaan keskiöön, josta intertekstuaalisuuden säteet sinkoavat lähdetekstiin. Esimerkiksi Gerard Genette (1997) on *Palimpsests*-teoksessaan erotellut erilaisia tekstienvälisyyteen eli transtekstuaalisuuteen viittaavia käsitteitä kehittelemässään taksonomiassa. Genetellä transtekstuaalisuuden alatyypeiksi nimeytyvät a) intertekstuaalisuus (sitaatit, plagiarismi, viitteet), b) metatekstuaalisuus (toisen tekstin kommentaari), c) paratekstuaalisuus (nimet, otsikot, kritiikit, haastattelut), d) arkkitekstuaalisuus (piirteet, jotka liittyvät tekstin tiettyyn genreen) ja parhaiten adaptaatioon sopiva laji e) hypertekstuaalisuus, joka määrittyy *suhteeksi* ensimmäisen hypotekstin ja toisen, ensimmäisestä jollakin tavalla derivoituneen hypertekstin välillä. Hypertekstuaalisuus transtekstuaalisuuden muotona lähestyy tämän artikkelin lähtökohtaa eli näkemystä adaptaatiosta koneistona, prosessina. Muutoin nämä ”tekstuaalisuuden” erilaiset kategoriat eivät tunnu käyttökelpoisilta ainakaan tässä Baby Jane -maastossa. Intertekstuaalisuus metodologisesti teoskeskeisenä ja (ehkäpä paradoksisesti) lopulta teoksen sisäpuolella pysyttäytyvänä lukuohjeena ei nimittäin vaikuta riittävältä kattaakseen kaikkea sitä, mitä alkaa tapahtua Baby Jane -kehikossa. Oksasen romaanissa elokuvaan viittaava kohta usaa lukijaa kohti laajempaa adaptaatioketjua, jos ei pelkkä teosnimi ja teoksessa ilmaistu maailma sitä tee.

Farrellin romaanin ja Aldrichin elokuvan keskeiset tarinalinjat vastaavat toisiaan. Molemmissa Baby Jane Hudson on entinen vaudevillen lapsitähti, ja hänen isosiskonsa Blanche puolestaan nousi 1930-luvulla Hollywoodin supertähdeksi elokuvissa, joihin aina kirjattiin sivurooli



Blanche (Joan Crawford) istuu pyörätuolissa eristyksissä maailmasta. Sisar Baby Jane (Bette Davis) kontrolloi kaikkea.

myös yleisön mielistä kadonneelle Baby Janelle. 1930-luvun lopulla tapahtuu auto-onnettomuus, jonka seurauksena Blanche vammautuu ja istuu ainiaaksi pyörätuolissa. Sisarukset elävät kahdestaan Baby Janen huolehtiessa Blanchen hoidosta – Baby Jane itse alkoholisoituu.

Baby Jane kokee valtavaa syyllisyyttä, sillä hän uskoo aiheuttaneensa auto-onnettomuuden. Blanche elää eristyksissä, ja sisko kontrolloi kaikkea, ainoastaan siivooja (elokuvassa musta Elvira, romaanissa Edna) on hänen yhteytensä ulkomaailmaan. Baby Jane saa vihiä, että Blanche suunnittelee kotitalon myyntiä ja muuttamista muualle Ednan kanssa. Tällöin Baby Jane laitettaisiin hoitokotiin alkoholismin ja psyykkisen sekavuuden vuoksi. Tästä tilanteesta syntyy väkivaltaisuuden ketju: Baby Jane tappaa siivoijan, ja eristää Blanchen täydellisesti sitomalla tämän sänkyyn kiinni. Baby Jane myös alkaa suunnitella uutta laulajan uraa palkkaamalla pianistiksi Edwinin, jonka päälle hän ajaa autolla romaanissa, muttei elokuvassa. Baby Janen syyllisyydentunne kasvaa ja sekavuus lisääntyy, ja myös Blanche on fyysisesti todella huonossa kunnossa. Baby Jane saa päähänsä viedä heidät meren rannalle, jossa lapsena oli vietetty ihania hetkiä. Rannalla Blanche tunnustaa, ettei Baby Jane ajanutkaan onnettomuusautoa vaan hän itse. Baby Jane regressoituu lopulta lapseksi ja nimenomaisesti esiintyväksi lapseksi, joka tanssii rannalle kerääntyville ihmisille. Poliisi löytää heidät rannalta, mutta sekä elokuva että romaani jättävät epävarmuuden tilaan, ehtiikö Blanche kuolla ennen viranomaisten väliintuloa.

Oksasen romaanin tapahtumat ovat erilaisia kuin Farrellin romaanin ja Aldrichin elokuvan. Piki kärsii paniikkihäiriöstä eikä lopulta poistu kotoan ollenkaan. Kertoja käy hänen luonaan, ja toisena kontaktina kodin ulkopuoliseen maailmaan on Pikin ex-tyttöystävä Bossa, joka myös siivoaa ja tuo ruokatarvikkeita. Mustasukkaisena Bossalle kertoja iskee veitsellä Pikiä, tämä toipuu veitsen viillosta mutta heidän rakkaussuhteensa päättyy. Kertoja muuttaa heteroseksuaaliseen suhteeseen miehen kanssa, mutta haaveilee Pikistä. Heidän ystävyytensä jatkuu. Masentunut Piki pyytää kertojaa auttamaan pilleri-itsemurhasa, minkä kertoja tekeekin. Poliisi tulee vangitsemaan kertojan, sillä Pikin kuolinsyy onkin isku päähän. Kertoja pääättelee, että Bossa on tappanut Pikin, mutta silti hän itse joutuu vankilaan.

Näiden tapahtumakulkujen esittäminen ei ole tärkeää siksi, että tarina olisi käsitteellisesti tai tulkinnallisesti keskeistä adaptaatiossa. Pikemmin tärkeys on siinä, että toisistaan eriävät tai toisiaan muistuttavat tarinalinjat joka tapauksessa painottavat *eroa* ja siten ottavat osaltaan osaa adaptaatiotutkimuksessa pitkään vallinneeseen kiintopisteeseen eli uskollisuuden pohtimiseen. Perinteisesti voisi siis sanoa, että Aldrichin elokuva on suhteellisen uskollinen alkuperäiselle romaanille. Robert Stam (2005, 16–18) kuitenkin huomauttaa painokkaasti, että elokuvallinen adaptaatio on automaattisesti erilainen kuin alkuperäinen välineen vaihtumisen vuoksi. Toisin sanoen, huolimatta tarinallisista yhtymäkohdista Farrellin versio ja Aldrichin versio eroavat toisistaan ratkaisevasti juuri siinä, miten ja millä ilmaisukeinoilla tarina kerrotaan: sanoilla vai liikkeellä, kuvalla, valolla, varjoilla. Mutta ero toteutuu myös romaanin ja romaanin välillä, vaikka niiden ilmaisumateriaalina ovat sanat, lauseet, kielen rytmit, välimerkit ja erilaiset kielelliset kerrontakeinot. Kaikki nämä teokset ovat omissa

materiaalisissa kytkennöissään singulaarisia ja sitenkin erilaisia, mutta niiden välinen yhteys syntyy analogisuuden kautta. Analogisuus puolestaan määrittänyt adaptaation yhteydessä eroavuuden kautta syntyväksi vastaavuudeksi.

Erosta vastaavuudeksi

Oksasen romaania voi nimittää rakkaustarinaksi ja vieläpä klassiseksi kolmiodraamaksi, jossa kertoja on mustasukkainen Bossalle ja Bossa kertojalle. Tämä kolmiodraama-asetelma on siitä mielenkiintoinen, että se linkittyy nimenomaisesti Aldrichin elokuvaan, mutta ei tarinan tasolla. Eron kautta vastaavuus syntyy muilla keinoin. Aldrichin elokuvassa kaikkia kohtauksia voi katsoa kolmiodraamoina, sillä niissä syntyy kolmen henkilön välille intensiivinen ja dramaattinen jännite, jossa ei ole (välttämättä) kyse seksuaalisuudesta, mutta mustasukkaisuudesta kylläkin. Elokuvasa kolmiodraamat kuitenkin kehkeytyvät usein poissaolon kautta: välttämättä otoksessa ei ole aktuaalisesti läsnä kolmea henkilöä, vaan kolmas henkilö on potentiaalisena läsnäolona vaikuttamassa kohtaukseen. Esimerkiksi Baby Janen ja Blanches välisissä kohtauksissa nimenomaisesti (poissaoleva) isän hahmo tunkee tuon tuosta tavalla tai toisella sisarusten väliin. Lapsenahan Baby Janellä oli sillä tavoin kiinteä suhde isään, että Blanche saattoi olla siitä hänelle erittäin mustasukkainen. Yksi vaikuttavimmista kolmioasetelmista syntyy kohtaukseen, jossa henkilöahmoista on läsnä vain yksi, Baby Jane Hudson. Toisena hahmona on Baby Jane -nukke, jota myytiin Baby Janen suosion huippuaikoina. Nukke on ihastuttava, suurikokoinen, valkotukkainen ja -mekkoinen tyttöahmo, viattomuuden arkkityyppi.



Baby Jane on lapsitähti, joka kasvoi vanhaksi muttei aikuiseksi.

⁶ Elliottin (2003, 133–183) viisi muuta tapaa alkukielisinä ovat 'psychic', 'ventriloquist', 'de(re)composing', 'incarnational' ja 'trumping'.

⁷ Mielenkiintoisessa luennassaan Oksasen romaanista Karkulehto ei viittaa sen adaptaatio-olenteeseen muutoin kuin mainitsemalla loppuviitteessä Aldrichin elokuvan ja romaanin välisen intertekstuaalisen kytköksen. Karkulehto (2009, 42, 4) päättää loppuviitteensä huomauttamalla: "Elokuvaa pidetään nykyisin camp-klassikkona." Tätä huomautustaan Karkulehto ei perustele saati linkitä lähdetietoon. Itse ajattelen, että jos ja kun Aldrichin elokuvasta löytyy jotakin campiin viittaavaa, se tapahtuu nyrjähdysten kautta: Joan Crawford eli elokuvassa Blanche Hudson on eräs drag-queen -esitysten kestopahmo, ainakin jos uskoo elokuvan DVD-version kommentaattoreita Charles Buschia ja John Eppersonia, joista viimeksi mainittu on tullut kuuluisaksi drag-queeninä taiteilijanimellä Lypsinka.

Kolmion viimeisen jäsenen muodostaa aikuisen Baby Janen peilikuva, jota nainen havahtuu tuijottamaan nukun istuessa vieressä. Baby Janestä on tullut itsensä karikatyyri, groteski, suttuiseksi ylimeikattu vanha nainen, joka tässä kohtauksessa näkee itsensä kolmena eri versiona. Ennen havahtumistaan Baby Jane vielä haaveilee uudesta laulajatahden urasta, jota nukke menneen suosion edustajana tukee. Yrittäessään tuoda menneisyyden nykyhetkeen Baby Jane joutuu kohtaamaan oman karmean peilikuvansa, jonka hän lopulta rikkoo viskaisuilla peililasilla rikki. Läpi elokuvan Blanche katsoo hänkin omaa kuvaansa, (katsoo televisiosta otteita vanhoista elokuvistaan), mutta omaan kuvajaiseensa ihastuneena huoneessa, jonka seinillä on kuvia hänestä itsestään.

Kolmiodraama-asetelma kytkee Oksasen romaanin elokuvaan. Myös Oksasen romaanin episodeissa toistuu sama kolmannen pois-saolo kahdenkeskisistä tilanteista. Esimerkiksi kertojan rakastellessa miesystävän kanssa Pikin hahmo tulee mielen tasolla mukaan tilanteeseen, sillä kertoja fantisoi Pikin miehen tilalle. Pikin ja kertojan kahdenkeskisiä kohtaamisia sävyttää poissa- (tai läsnä)olevan Bossan hahmo, jota kertoja ei voi välttää ajattelemasta. Mutta Oksasen romaanin ja kahden muun teoksen välille syntyy toisenlainenkin analogisuus, joka liittyy tarinaan. Amerikkalaiset Baby Janet tarkastelevat vanhenevan naisen problematiikkaa erityisesti suhteessa Hollywoodin tähtikulttiin ja sen kaupalliseen koneistoon, kun taas Oksanen asemoi poliittisen kannanottonsa suhteessa pornoteollisuuteen. Näin ajateltuna sekä Farrell, Aldrich että Oksanen ovat omissa Baby Jane -teoksissaan välittämässä käsitteellistystä, ei pelkästään naisten ja väkivallan suhteesta vaan sen lisäksi he kaikki myös käsittelevät naisruumiin kaupallistamista. Heidän teostensa välistä suhdetta voi määritellä Kamilla Elliottin esittämän jaottelun mukaisesti. Elliot (2003, 150–157) on kirjoittanut erilaisista tavoista määritellä adaptaatiokehityksessä syntyviä suhteita alkuperäisen ja mukaelman välillä. Elliott listaa kuusi erilaista tapaa⁶, joista ns. geneettinen käsitys kuvaa Baby Jane -kehikkoa parhaiten. Tämä geneettinen käsitys lähtee liikkeelle siitä, että teosten välillä on perimään perustuva suhde, joka kuitenkin synnyttää jotakin aivan uutta. Baby Jane -teosten perimä määrittyy naisten välisiksi ristiriitaisiksi suhteiksi, jotka aina liittyvät naisruumiin tuotteistamiseen – kukin teos synnyttää tästä perimästä erilaisen version. Farrell painottaa tätä perimää psykologisoimalla naisten (ihmis)suhteita, Aldrich puolestaan painottaa Hollywoodin tähtikulttia ja Oksasen painotukset liikkuvat heteroseksuaalisuudesta homoseksuaalisuuteen sekä ajankohtaiseen suomalaiseen mielenterveyspolitiikkaan. Oksasen romaanissa kertoja ja Piki ryhtyvät seksityöhön saadakseen rahaa ja myyvät käytettyjä alusvaatteita, kenkiä, ja mitä tahansa asusteita tai tarvikkeita miesasiakkaat haluavat ostaa. He myös tarjoavat seksuaalisia puhelinpalveluja. He siis myyvät omalla tavallaan ruumistaan nykyhetken pornoistuneessa maailmassa. Käsitellessään Oksasen romaania kaupallisen seksin, väkivallan ja heteroseksuaalisuuden yhteyksissä Sanna Karkulehto⁷ (2009, 32) on todennut, että romaanissa osallistuminen seksibisnekseen esitetään yllättävänkin kevyesti, sillä Piki ja kertoja naureskelevat tekemälleen seksityölle. Elokuvassa ja Farrellin romaanissa naiset ovat myyneet kohtalokkain seurauksin

ruumiinsa tähtikultin ja kaupallisen viihdeteollisuuden palvelukseen. Huolimatta näistä asenne-eroista teosten välillä on selvä analogia.

Poliittinen kanta-aottavuus Oksasen romaanissa ei liity pelkästään toimeentuloon vaan romaani ottaa kantaa suomalaisen nykymaailman hoitokulttuurin toimimattomuuteen: psyykkisistä häiriöistä kärsiville ihmisille, kuten Pikille ja kertojalle, pumpataan kädet ja suut täyteen mielialalääkkeitä ja muita pillereitä. Muuta hoitoa ei anneta. Sofi Oksasen tekijyyden kannalta on mielenkiintoista se jatkumo, jota hän teoksillaan kehittää. Kirjailijan tähänastisissa romaaneissa, niin esikoisteoksessa *Stalinin lehmät* (WSOY 2003) kuin suursuosion saavuttaneessa *Puhdistuksessa* (WSOY 2008), Oksasen tekijyyttä kuvaavaksi piirteeksi muodostuu feministisesti poliittinen asenne kirjallisuuteen ja sen toimintatapoihin. Nämä romaanithan käsittelevät patriarkaalisen kulttuurin naisille tarjoamia asemia. *Baby Jane* on selvä osa Oksasen feministisesti kanta-aottavien romaanien sarjaa. Tältä kantilta katsottuna Oksasen romaanin voi liittää adaptaatioperinteessä myös ns. postmoderniin feministisen uudelleenkirjoittamisen ketjuun (vrt. Brooker 2007): mukaelma on ”omittu” tietynlaisen poliittisen funktion toteuttamiseen, joka *Baby Janessa* on sekä heteronormatiivisen kulttuurin että suomalaisen sosiaalipolitiikan kritiikkiä.

Elokuvassa ja Farrellin romaanissa on kyse vanhenevan naisen problematiikasta ja nimenomaisesti elokuvanäyttelijän ja viihdetaitelijan asemasta. Tämä naisfiguuri ilmaantui juuri 1950–60-luvuilla amerikkalaiseen elokuvaan (ks. Brooks 1999). Elokuva kytkeytyy kiinteästi esimerkiksi Billy Wilderin *Auringonlaskun katuun* (*Sunset Boulevard*, 1950), jossa kuvataan samankaltaista problematiikkaa sekä Joseph L. Mankiewiczin *Kaikki Eevasta* -elokuvaan (*All about Eve*, 1950), jossa Bette Davis näyttää Margo Channingin roolin. Kaikissa näissä elokuvissa naishahmo on kaupallisen tuotteen kaltainen fetisihahmo, joka edustaa toiveita sekä samanaikaisesti raunioitumista. Henry Farrelliä ikäänntyneen, menneisyyden tragedioista henkisesti kärsivän naisen perimä kiinnosti laajemminkin, sillä hän käsikirjoitti yhdessä Lukas Hellerin eli Aldrichin elokuvan käsikirjoittajan kanssa myös Aldrichin vuonna 1964 ensi-illan saaneen elokuvan *Murha asuu sydämessä* (*Hush...Hush Sweet Charlotte*), joka on adaptaatio Farrellin julkaisemattomasta ”What Ever Happened to Cousin Charlotte?” -novellista. Myös sen pääosassa on Bette Davis.

Aldrichin elokuvassa kriisiytyvän, vanhenevan naisnäyttelijän hahmo kahdentuu juuri siitä, että sen keskeisissä rooleissa ovat Bette Davis ja Joan Crawford eli ”oikeassa elämässäkin” vastaavaa tilannetta eläneet naisnäyttelijät. Mielenkiintoista on, että nämä näyttelijät, siis Davis ja Crawford, jotka ovat olleet halun ja toiveen kohteita, ovat Aldrichin elokuvassa lähinnä kauhun synnyttäjiä. Linda Williams (1996, 21) onkin todennut tarkastellessaan sukupuolen ja kauhuelokuvan suhteita, että Davis ja Crawford eivät ikänsä puolesta kelvanneet enää spektaakkelielokuvaan mutta kauhuelokuvaan vanhat naiset kelpaavat aina. Vanheneva nainen hirviönä -asetelmaa Williams tietenkin pitää miehisen katseen tuotteena.



Asetelmaa, jossa vanheneva nainen nähdään hirviönä ja kauhun kohteena, on pidetty miehisen katseen tuotteena.

Farrellin romaania lukiessa kiinnittyi huomio siihen, miten kertoja käyttää erityisen paljon erilaisia väreihin liittyviä ilmauksia naishahmoista puhuessaan. Nämä värisävyt kytkeytyvät nekin tähtikulttiin. Romaanissa toistetaan, että Baby Jane on tummahiuksinen ja Blanche puolestaan vaalea – näyttelijöiden myötä hiusten värisävyt tosin muuttuvat vastakkaisiksi, kenties siksikin, että Crawford on esiintynyt tähtikaudellaan nimenomaisesti tummahiuksisena. Toinen väri, jota romaanissa toistetaan, on vaaleanpunainen, pinkki: Baby Jane pukeutuu romaanissa pinkkiin tai pastelleihin – näitä vaatetuksen värisävyjen hienovaraisia suhteita ei niinkään tavoiteta mustavalkoisessa elokuvassa. Oksasen romaanin kansi sen sijaan on silmiinpistävä pinkki. Farrellin romaanissa pinkki väri viittaa Baby Janen tarpeeseen olla kasvamatta aikuiseksi naiseksi ja pysytellä pastelliin pukeutuvana lapsitähtenä. Vivian Sobchack (2004, 37) onkin vanhenevan naisen ruumista käsitellessään kirjoittanut osuvasti Baby Janesta: ”Baby Jane on lapsitähti, joka ei koskaan kasvanut aikuiseksi, hän kasvoi ainoastaan vanhaksi.”

Eron kautta hahmottuva analogisuus syntyy Baby Janen kehikossa monella tavalla, mutta kerrontakeinoista on vaikea löytää vastaavuuksia. Henry Farrellin romaanin alkuosa keskittyy Blanchen henkilöahmoon ja vasta teoksen loppuosassa mennään Baby Janen ajatusmaailmaan. Silmiinpistävää on, että suurin osa romaanista on kirjoitettu vapaata epäsuoraa esitystä käyttämällä eli moderni(stise)lle proosalle ominaisella muodolla, jossa kertoja ja henkilöahmot sekoituvat. Keino tekee affektiivisen vaikutuksen yhtäaikaista läheisyydestä ja etäisyydestä. Aldrichin elokuvassa kuvaus ja kamerankäyttö puolestaan vaikuttavat suhteellisen neutraaleilta, sillä kohtauksia ei esimerkiksi kuvata läsnäolevien henkilöiden näkeminä vaan näkymä hahmottuu pikemmin ulkopuolisen tarkkailijan kautta.

Farrellin romaani ei ota kantaa kummankaan keskushahmon puolesta, vaan antaa lopulta tilaa molemmille. Romaanissa painottuu naisten välisen suhteen kaksoisside: molemmat ovat jopa sadistisia vallankäyttäjiä suhteessa toisiinsa, mutta samalla syyllisydentuntoisina (syyllisyys siis perustuu valheeseen) antautuvat masokistisesti alistettavaksi. Farrellin romaanissa myös Blanche on väkivaltainen Baby Janea kohtaan ja esimerkiksi lyö tätä tukikepillään. Elokuvasa Blanchen tätä puolta ei näytetä vaan väkivalta tiivistetään ainoastaan Baby Janeen, josta tulee naishirviöhahmo.⁸ Oksasen romaani asettuu vastoin elokuvaa juuri siinä, että se keskittyy minäkerronnan kautta pelkästään Baby Janeksi hahmottuvaan naiseen ja valottaa tämän ajatusmaailmaa laajalti. Toisin kuin Farrellin romaanissa, ei Pikin/Blanchen ajatuksiin mennä. Eron kautta syntyvä merkittävä analogisuus on kaikille teoksille yhteisessä piilottamisen strategiassa: niin Farrellin romaani, Aldrichin elokuva kuin Oksasen romaani tekevät elliptisen hypyn ratkaisevassa väkivallan teossa. Kertojan veitsen isku Pikiin, romaanin ja elokuvan Baby Janen viimeinen väkivaltainen teko ennen Blanchen sitomista vuoteeseen, jäävät kaikki kertomatta tai näyttämättä.

Adaptaatio välissä-olemisena

Baby Janen -adaptaatiorypäs asettuu välissä olemisen kenttään, prosessiin juuri erilaisten kytkentöjensä kautta, joita tässä artikkelissa on esitetty pääpiirteittäin. Tarkastelu tuo esille, ettei päämäärätietoista suoraa linjaa ns. alkuperäisen ja adaptoidun teoksen välille voi rakentaa, sillä "alkuperäinenkin" asettuu itse aina jo johonkin väliin. Farrellin romaanin voi liittää goottilaisen romaanin perinteeseen, ja toisaalta se on myös psykologinen romaani, jossa keskitytään jopa psykoanalyttisesti sisarten väliseen kateuteen. Farrellin romaanin voi myös nimetä mukaelmaksi jo aiemmin elokuvissa kuvatusta asetelmasta, jossa kriisiytyvän vanhenevan naistähden hahmo on keskiössä. Aldrichin elokuva puolestaan asettuu sekini tiettyyn elokuvallisen genren perinteeseen. Elokuvan myötä Baby Jane -koneistoon tulevat mukaan näyttelijöiden urat, joihin nähden Aldrichin elokuva on "välissä". Aldrichin elokuvassahan jopa näytetään (television kautta) otteita sekä Joan Crawfordin että Bette Davisin aiemmista elokuvista. Oksasen romaani puolestaan asettuu yhtäältä yhteiskunnallisten romaanien perinteeseen, toisaalta myös kapeaan suomalaiseseen lesbomanssiperinteeseen. Oksasen tuotannossa romaani toimii osana tiettyjä feministisiä tendenssejä. Romaanistamisen tutkimattomassa maantieteessä Oksasen romaani asettuu tiettyyn väliin mukaillessaan varhaisen romaanistamisen piirteitä, mutta samalla se laajentaa romaanistamisen kenttää kulkemalla suhteellisen kauas läheteoksestaan. Keskittyminen eron kautta syntyvään analogisuuteen purkaa uskollisuuden ympärille adaptaatiotutkimuksessa kehitettyä ajattelukuviota. Kysymys uskollisuudesta tai samankaltaisuudesta ei ylipäätään tämänkaltaisessa tarkastelussa nouse keskeiseksi, sillä ajateltaessa adaptaatiota prosessina on tärkeää kiinnittää huomio paitsi siihen, mitä tapahtuu, myös siihen, miten tapahtuminen on ilmaistu.

⁸ Aldrichin elokuvan naishahmot ovat suora-
viivaisempia suhteessa
romaneihin juuri siinä,
että Blanche kuvataan
väkivallan uhrina eikä
sen (potentiaalisenä) tekijänä.
Oksasen romaani puolestaan monimutkaisuutta sekä Farrellin että Aldrichin rakentamaa Baby Jane, Blanche, Edna/Elvira -asetelmaa. Farrellin ja Aldrichin yksi keskeinen kohtaus (Baby Jane on asettanut Blanchen kauniisti kateutelle lounastarjottimelle Blanchen lemmikkikanarialinnun raadon) toistuu Oksasella muuntuneena: Bossa on jättänyt Pikille tuomaansa ruokakassiin kuolleen pikkulinnun. Oksanen siis sisällyttää Bossaan, Edna/Elvira -analogiaan, Baby Janen groteskiutta ja alltiutta sadismiin.

Kirjallisuus:

Baetens Jan (2007) *From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent*. Teoksessa Demorah Cartmell & Imelda Whelehan (toim.) *Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brooker Peter (2007) *Postmodern Adaptation: Pastiche, Intertextuality and Re-functioning*. Teoksessa Demorah Cartmell & Imelda Whelehan (toim.) *Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brooks, Jodi (1999) *Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George and Myrtle)*. *senses of cinema* http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/16/cassavetes_aging.html

Cartmell Demorah & Whelehan Imelda (2010) *Screen Adaptation. Impure Cinema*. Houndsmill: Palgrave Macmillan.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1993) *Mitä filosofia on?* Suomentanut Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.

Elliott, Kamilla (2003) *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.

Farrell, Henry (1991) [1960] *Whate Ever Happened to Baby Jane?* New York: Carroll & Graf Publishers.

Genette, Gerald (1997) *Palimpsests. Literature in the Second Degree (Stages)*. Transl. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hutcheon, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.

Karkulehto, Sanna (2009) *Kaikkea voi myydä. Kaupallinen seksi, väkivalta ja heteroseksuaalisuus* Sofi Oksasen *Baby Janessa* ja Essi Henrikssonin *Ilmestyksessä*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain 2009: 3–4*: 30–44. Toim. Heidi Grönstrand ja Kukku Melkas.

Kurikka, Kaisa (2006) *Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin*. Teoksessa Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre (toim.) *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS.

Oksanen, Sofi (2005) *Baby Jane*. Helsinki: WSOY.

Sanders, Julie (2006) *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge.

Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Stam, Robert (2005) *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. Teoksessa Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden and Oxford and Victoria: Blackwell Publishing.

Williams, Linda (1996) *When the Woman Looks*. Teoksessa Barry Keith Grant (ed.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.