



KAISA KURIKKA ja JUKKA SIHVONEN

Matti Ijäs, Joni Skiftesvik ja Jari Tervo köydenpunojan perillisinä

Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista

1 Johdanto

Yhdysvaltalainen elokuva- ja televisiotieteen professori Jim Collins (2010, passim.) väittää *Bring on the books for everybody – How literary culture became popular culture* -tutkimuksessaan, että nykyhetken digitalisoituneessa mediamaisemassa kirjallisuus pitäisi ymmärtää uudella tavalla. Collinsin mukaan kirjallisuutta ei enää pidä ajatella printtitekniologian valmistamina tuotteina eli kirjaksi painettuina teoksina. Sen sijaan kirjallisuus pitäisi ymmärtää populaarikulttuuriksi, joka ilmestyy erilaisissa muodoissa, niin elokuvina, Oprah Winfreyn Kirjakerhon keskusteluina kuin vaikkapa nettiyhteisöjen kirjallisuuskeskustelupalstoina. Collinsin mielestä ”kirjallisuuden kokeminen ja lukeminen” on yhtä hyvin kirjan lukemista kuin kirjasta tehdyn elokuvan katsomista tai kirjoihin liittyviin oheistuotteisiin paneutumista. Collinsin tutkimus osoittaa, miten kirjallinen kulttuuri on voinut saada digitalisaation ja mediamurrosten myötä uudenlaisia muotoja. Tutkimus myös todentaa sen, miten kirja(llisuus) siirtyy toisiin taiteisiin yhä suuremmissa määrin (vrt. Thon 2016, xvii). Viimein se julistaa myös käsitteen *lukeminen* monimerkityksisyyden puolesta.

Collinsin tutkimuksen keskeinen painopiste on tarkastella kirjallisuudesta tehtyjä adaptaatioita, erityisesti filmatisointeja. Niitä tutkiessaan Collins samastaa kirjallisuuden lukemisen elokuvan katsomiseen. Tällöin taidelajien erityisyys poistetaan ja, huolimatta eroista kirjallisen ja elokuvallisen ilmaisun välillä, sekä kirjallisuudesta että elokuvasta tulee lähinnä tietyn tarinamaailman ja tunnekokemusten välittämistä. Artikkelimme paneutuu kirjallisuudesta tehtyihin elokuva-adaptaatioihin, mutta näkemysemme poikkeaa ratkaisevasti Collinsista: vaikka alkuteoksen ja siitä tehdyn version väliltä löytyy runsaasti yhtäläisyyksiä – esimerkiksi tarinasisällöissä ja henkilöhahmoissa – ovat alkuteos ja adaptaatio aina erilaisia juuri siksi, että niiden media (kirjallisuudesta elokuvaan) ja ilmaisumuodot ovat erityisiä (vrt. Stam 2005, 16–18). Kuten adaptaation teoriaa hahmotellut Linda Hutcheon (2006, 23) on todennut, tarinan kertominen sanoilla, joko suullisesti tai

paperilla, ei ole koskaan samanlaista kuin sen näyttäminen visuaalisesti ja äänellisesti. Siksi adaptaatioita tutkittaessa on keskeistä tarkastella sitä, miten muutos kirjallisesta alkuteoksesta siitä tehtyyn elokuvaversioon toteutuu.

Paneudumme artikkelissamme suomalaisen nykykirjallisuuteen ja -elokuvaan. Aineistona ovat Joni Skiftesvikin novelleista ja Jari Tervon romaanista tehdyt televisioelokuvat, joita tarkastelemme pohtimalla erityisesti sitä, miten tietty *tapa* kertoa ja havainnoida sanoilla tietyn perspektiivin kautta muuntuu elokuvalliseksi ilmaisuksi. Aluksi liitämme oman lähestymistapamme adaptaatiotutkimuksen perinteeseen. Sitten siirrymme tarkastelemaan Matti Ijäksen ohjaamaa *Katsastus*-elokuvaa (1988), joka nojaa Skiftesvikin *Puhalluskukkapoika ja taivaankorjaaaja* (1983) ja *Tuulen poika* (1985) -novellikokoelmassa ilmestyneisiin kertomuksiin. Jari Tervon *Tuulikaappimaa* (1997) ja Matti Ijäksen (Leo Viirretin käsikirjoituksesta) siitä ohjaama samanniminen tv-elokuva (2003) on toinen tarkastelumme kohde. Artikkelissamme on keskeistä pohtia molempien ilmaisumuotojen, niin kirjallisuuden kuin elokuvan, erityisiä keinoja ja sitä, miten ne on mahdollista siirtää toiseen ilmaisumuotoon – jos ollenkaan.

Ijäksen *Katsastus*-elokuva kiinnittyy kolmeen Skiftesvikin novelliin, joita yhdistävät niiden keskeiset henkilöt Viltteri, Öövini, Junnu-poi ja Mallu. Tervon romaani kiertyy puolestaan kahden veljeksien, velipojaksi kutsutun rakennusurakoitsijan ja Kaukon sekä heidän kohtaamiensa henkilöiden ympärille. Niin Skiftesvikin novellit kuin Tervon romaani antavat ilmaisunsa erilaisille maskuliinisuuden liittyville teemoille seksuaalisuudesta väkivaltaisuuteen. Skiftesvikin novelleille ja Tervon romaanille on yhteistä myös tiettyjen motiivien käyttö: molemmissa auto nousee keskeiseksi ja yleinen tilannemotiivi molemmissa on autolla ajaminen pohjoisessa Suomessa. Ijäksen elokuvista monografian julkaisseen Lauri Timosen (2013, 127) mukaan ”aikamiespoikien karujen olosuhteiden verkossa tapahtuvaa ärhääköä venkoilua” käsittelevän *Katsastus*-elokuvan kulttimaine näkyy muun muassa siinä, että sen tv-uusintaa varten kerättiin aikoinaan kansalaisadressi, että kirjastoista elokuvan VHS-kasettiversiot oli varastettu ja että Sodankylän elokuvajuhlilla vuonna 2009 elokuvasta järjestettiin jopa karaokenäytös.

Keskushenkilöiden kautta nämä proosateokset kytkeytyvät myös veijaritarina-perinteeseen, joka Skiftesvikin novelleissa liitetään aikuiseksi mieheksi kasvamisen problematiikkaan. Viltteri, Öövini ja Junnu-poi puuhastelevat autojen parissa joko Viltterin Hillman-merkkistä autoa rassaten ja sitä Ruotsiin katsastukseen vieden tai autoilemalla nakkioskille, jossa nelikymppistä Ööviä lapsettaa niin paljon, että hän saa tempuillaan aikaan joukkotappelun. Viltteri sen sijaan joutuu aikuistumaan Mallun synnytettyä pojan. Myös Tervon romaanissa niin velipoika kuin Kauko autoilevat Rovaniemellä ja Ivalossa ja saavat aikaan monenlaisia sattumuksia.

Tervon romaani liittyy kuitenkin myös hulluuden ja tavallisuuden välistä problematiikkaa käsittelevään veijariromaaniperinteeseen. Romaanin alkuasetelmassa velipoika on nimittäin viemässä Kaukoa jälleen kerran ”taloon” eli psykiatriseen sairaalaan. Kaukon taitavan manipuloinnin ansiosta suljetulle osastolle päätyy kuitenkin velipoika, jolloin Kaukolle avautuu mahdollisuus lähteä velipojan Volvolla seikkailemaan. Tervon romaani

siis kehittää hullusta tai normaalista käymisen tematiikkaa hieman samaan tapaan kuin Maiju Lassilan *Liika viisas. Viisaudenkirja eli kertomus Sakari Kolistajasta* (1915) tai Aapelin *Siunattu hulluus* (1948), jotka molemmat rakentavat veijarimaisuutta leikitellen sekaannuksella hulluuden ja viisauden välillä ja joissa molemmissa keskeisenä tilanmotiivina on päästään vialla olevan saattaminen hoitolaitokseen. Kuten Lassila ja Aapeli, myös Tervo suhteellistaa ja kyseenalaistaa hulluuden ja normaaliuden väliset erot ja osoittaa Kaukon hulluuden olevan siunattua eli lähinnä erilaisuutta. Tätä piirrettä Ijäksen elokuva entisestään vahvistaa.

Tällaista korostusta Lauri Timonen (2013, 16–19) kutsuu absurdiksi ja nimeää tyyliin yhdeksi kirjalliseksi esikuvaksi Veijo Meren. Myös Tarja-Liisa Hypén (2015) on Tervo-tutkimuksessaan kiinnittänyt huomiota Tervon ja Meren sukulaisuuteen, jota Tervon teosten kritiikit ovat toistaneet. Juhani Niemi (2013, 20–21) on niin ikään nimennyt Jari Tervon yhdeksi Veijo Meren ”kirjalliseksi pojaksi”, ja Tervo on avoimesti tällaisen suhteen myöntänytkin. Niemen (2013, 20) mukaan ”[e]simerkkejä Meren läsnäolosta kirjallisessa jatkuvuudessa voisi vyyryttää lisää”, ja me rohkenemme vyyryttää Skiftesvikin novellit tähän jatkumoon. Myös Matti Ijäs on nostanut Veijo Meren itselleen tärkeäksi kirjailijaksi. Juha Lehtolan ohjaamassa televisiodokumentissa *Ammatti: suomalainen elokuvaohjaaja Matti Ijäs* Ijäs sanoo kysyttäessä kirjallisuuden merkityksestä:

Tietysti Meri, joka on vaikuttanut ihan tilanteiden, dialogin ja-ja semmoisen niinku maailman... Meren maailma on hyvin lähellä meikäläisen maailmaa. Merihän tuo niinku arkipäivään erilaisia absurdeja vivahteita ja absurdeja asioita hyvin arkipäiväisiin tilanteisiin ja samanlaisiin asioihin itsekin pyrkii. (Lehtola 2009.)

Ijäksen, Tervon ja Skiftesvikin teosten kytkeytyminen Veijo Merelle ominaiseen absurdiin maailmankuvaan antaisi mahdollisuuden tarkastella adaptaatioprosessia myös tekijyyden ja tekijälle kenties ominaisten piirteiden kautta. Tässä artikkelissämme ei ole kuitenkaan mahdollista tarkastella laajemmin tekijyyden tai tyylin kysymyksiä. Artikkeliksi rajatussa tekstissämme ei myöskään ole mahdollista kiinnittää huomiota kiinnostavaan kysymykseen siitä, mitä tapahtuu kun (yleensä) yhden tekijän kirjoittamasta kirjallisesta teoksesta muokataan elokuva, joka on lähtökohtaisesti monitekijäinen taiteenlaji – ohjaajan lisäksi tekijöinä ovat muun muassa käsikirjoittaja, kuvaaja, leikkaaja, äänisuunnittelija, lavastaja, puvustaja ja koko joukko muita ammattilaisia.

2 Uskoa vai pettää?

Tarkastelumme kytkeytyy osaksi viime vuosikymmeninä käytyä kansainvälistä keskustelua adaptaatiotutkimuksesta ja adaptaation teoriasta. Yhtenäinen teoreettinen kehikko, jolla lähestyä kirjallisuuden ja elokuvan välistä suhdetta, on varsin haasteellinen tavoite. Tarveaineita tutkimukseen on haettu strukturalismin ja jälkistrukturalismin suunnilta,

narratologiasta ja neoformalismista. Adaptaation aluetta teoreettisesti ja käsitteellisesti tarkastelevaa tutkimuskirjallisuutta on kuitenkin ilmestynyt huomattavan vähän. Ensimmäinen nimenomaisesti adaptaation teoriaksi nimetty teos taiteiden tutkimuksen alueella on kanadalaisen Linda Hutcheonin vuonna 2006 ilmestynyt *A theory of adaptation*. Elokuvantutkimuksessa sen vaikutukset alkoivat näkyä varsin pian, esimerkiksi Deborah Cartmellin ja Imelda Whelehanin teoksessa *Screen adaptation; impure cinema* (2010). Tutkimusalan johtava (ja lähes ainoa) englanninkielinen aikakauslehti, *Adaptation* (aiemmalta nimeltään *Journal of Adaptation Studies*) alkoi ilmestyä vuonna 2008 ja sen sivuilla teorian ja metodologian kysymyksiä on käsitelty eri artikkeleissa jo runsaastikin.

Käsitteenä adaptaatio (lat. *adaptare*, sovittaa, sopeutua, mukautua) liittyy varsinaisesti biologiaan: se viittaa olion rakenteessa tai toiminnassa tapahtuvaan muutokseen, jonka johdosta olio sopeutuu paremmin ympäristöönsä. Sopeutumista tarkoittavana käsitteenä adaptaatio on tuttu myös sosiologian ja kulttuuriantropologian piiristä esimerkiksi tutkimuksista, joissa tarkastellaan sopeutumista toisen kulttuurin elämäntapoihin (ks. esim. Williams 2005). Taiteentutkimuksen alueella adaptaatioita on tarkasteltu koko 1900-luvun ajan, sillä ensimmäiset kirjallisuudesta tehdyt filmatisoinnit ilmestyivät jo elokuvan alkuvaiheissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Adaptaatioita on siis tutkittu pitkään, mutta esimerkiksi Thomas Leitchin (2017, 2) mukaan adaptaatiotutkimusta erillisenä tutkimusalana, jolla on oma ominainen metodologiansa, alettiin kehittää 1950-luvun lopusta lähtien erityisesti George Bluestonen *Novels into film* -tutkimuksen (1957) innoittamana.

Vaikka teoreettista ja metodologista tutkimusta on ilmestynyt, tyyppillisimmillään adaptaatioita käsittelevät katsaukset ovat kuitenkin olleet tiettyyn mediaan, vaikkapa elokuvaan tai oopperaan, keskittyviä luotauksia, joissa on mitattu uskollisuutta alkuteokselle, kuten Bruce F. Kawinin teoksessa *Faulkner and film* (1977). Toisaalta tutkimukset ovat olleet tekijälähtöisiä tarkasteluja, joissa elokuvantekijälle ominaisiksi nimetyt tyylipiirteet on nostettu erottelu- ja yhdistelykriteereiksi alkuteoksen ja siitä tehdyn version välille, kuten Greg Jenkinsin teoksessa *Stanley Kubrick and the art of adaptation* (1997). Lisäksi tuskin mikään muu taiteiden välinen tutkimus kuin juuri adaptaatiotutkimus on lähes kauttaaltaan tapaustutkimusta eli tiettyyn teokseen paneutuvaa vertailevaa analyysyä, kuten Jukka Sihvonen (2011, 8) kirjoittaa. Kuvaava esimerkki tästä on jo alansa klassikon asemaan noussut Bluestonen *Novels into film*, joka alun noin 60 sivun mittaisen kirjallisuuden ja elokuvan rajoituksia käsittelevän teoreettisluontoisen pohdiskelun (otsikolla ”The limits of the novel and the limits of the film”) jälkeen kiirehtii tapaustutkimusten pariin (ks. Bluestone 2003 [1957], 1–63). Gotthold Ephraim Lessingin klassisen *Laocoon* -tekstin (1766) hengessä Bluestone argumentoi kirjallisen ilmaisun ja elokuvallisen ilmaisun omaehtoisen erillisyyden puolesta: ”Elokuvan ja romaanin tulisi säilyä erillisinä instituutioinaan kummankin pyrkiessä parhaimpiin tuloksiin tutkimalla kunkin ominpia erityisiä ominaisuuksia” (Bluestone 2003, 218; suomennos kirjoittajien). James Naremoren (2000, 1–16) käsittein tutkimusperinne onkin jaettavissa kahteen linjaan, joissa kääntämisen (*translation*) käsitteen kautta on painotettu kirjan ja esittämisen (*performance*) kautta taas elokuvantekijän merkitystä.

Uskollisuus ja uskottomuus alkuteoksen (esimerkiksi romaanin) ja elokuvaversion välillä oli pitkään keskeisin kriteeri tai käsitepari, jolla alkuteoksen ja adaptaation välistä suhdetta on käsitelty niin lehtikritiikeissä kuin akateemistemmissäkin tutkimuksissa (ks. Stam 2000; Sihvonen 2011, 8). Tämän seurauksena romaanin ja siitä tehdyn elokuvan välisissä vertailuissa on usein päädytty toteamaan: ”Kirja oli parempi!” (ks. McFarlane 2007, 6; Ray 2000, 44). Toisaalta juuri pyrkimys todistella jommankumman paremmuutta on piirre, josta adaptaatioihin keskittyvää tutkimusta usein myös kritikoidaan.

Bluestonen klassikon ohella yksi alan perusteoksista on *The novel and the cinema* (1975), jossa Geoffrey Wagner hahmottelee kolme adaptaation muunnelmaa nimittämällä niitä transpositioksi, kommentaariksi ja analogiaksi. Nämä muunnelmat eroavat toisistaan uskollisuuden perusteella niin, että transpositio on uskollisin kääntäessään kielien kuviksi ja ääniksi, kun taas analogiassa on enää aavistus tai muistuma alkuteoksesta. Wagnerin jaottelu taas muistuttaa sitä, miten *Suomen nykykirjallisuus* -teoksessa Sanna Karkulehto, Pietari Kääpä ja Kimmo Laine (2013, 331–332) hahmottelevat suomalaisia kirjallisuusfilmatisointeja kolmeen kategoriaan eli uskolliseen, vapaaseen ja analogiseen. Jaottelu kolmeen adaptaation muotoon on ollut tyypillistä adaptaatiotutkimukselle aina Bluestonen klassikosta alkaen, ja vielä 1980-luvulla esimerkiksi Dudley Andrew (1984, 96–106) hahmottelee kenttää käsitteillä lainaus (*borrowing*), risteytys (*intersecting*) ja muuntelu (*transforming*). Tosin 2000-luvulla taksonomisesta jaottelusta on osittain alettu luopua, sillä sen katsotaan päätyvän korottamaan alkuteokselle läheisiä versioita muita versioita paremmiksi (ks. Cartmell–Whelehan 2010, 6).

Keskeinen uskollisuutta koskeva kritiikki on kohdistunut siihen, että kun adaptaatio ymmärretään kääntämisenä, joudutaan ennen pitkää tekemään ero sisällön ja muodon välillä: ”Adaptaatio, siten kuin siitä arkikielessä puhutaan, näyttää näin teoreettiselta mahdottomuudelta. Teoreettiseen korrektiuteen pyrkivät tuomitsevatkin siihen liittyvän problematiikan yleisesti kollektiiviseksi kulttuuriseksi harhaksi.” (Elliott 2003, 221; suomennos kirjoittajien). Sisältö vai muoto -kritiikin seurauksena adaptaatiotutkimus alkoi kehittyä kerrontamuotojen erittelyn suuntaan vasta 1980-luvulla (Sihvonen 2011, 8–9). Konkreettinen esimerkki tällaisesta muutoksesta kotimaisessa tutkimuksessa on Ari Honka-Hallilan teos *Kolme Eskoa: Nummisuutarin ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta* (1995). Toisaalta kysymys uskollisuudesta ei ole minnekään kadonnut, kuten Colin MacCaben ja kumppanien toimittama *True to the spirit: Film adaptation and the question of fidelity* (2011) tai Rachel Carrollin toimittama *Adaptation in contemporary culture: Textual infidelities* (2009) jo nimillään osoittavat.

Eri taiteiden välisiä adaptaatioprosesseja tarkastellessa pohditaan siis sitä, miten eri taiteiden välinen muutos tapahtuu ja toimii nimenomaisesti kyseessä olevan taiteenlajin keinojen puitteissa. Adaptaatioita tutkittaessa tehdään väistämättä vertailevaa tutkimusta. Perinteisesti verrattiin alkuperäiseksi nimettyä teosta siitä tehtyyn adaptaatioon kertomusten samankaltaisuuteen nojaten. Oma lähestymistapamme on vertailevaa, mutta – toisin kuin tarinakesseissä adaptaatiotutkimuksessa on tapana – emme niinkään nojaa juonta korostavaan uskollisuuden periaatteeseen, eikä painotuksemme ole

samankaltaisuudessa vaan eroissa adaptaation ja lähtökohtana toimivan teoksen välillä. Oletettavasti tällöin huomio kiinnittyy taidelajin erityispiirteisiin. Käsitellessään Sofi Oksasen *Baby Jane* -romaanin (2005) yhteyksiä Robert Aldrichin ohjaamaan *Whatever Happened to Baby Jane* -elokuvaan (1962) ja Henry Farrellin samannimiseen romaaniin (1960) Kaisa Kurikka (2011, 34–35) ehdottaa, että kyseiset romaanit ja elokuva ovat tarinallisista yhtymäkohdistaan huolimatta erilaisia juuri ilmaisukeinojensa kautta; yhteys teosten välille syntyy analogisuudesta. Sen Kurikka määrittelee eroavuuden kautta syntyväksi vastaavuudeksi.

Laajemmin ajateltuna adaptaatioprosessissa onkin kyse *toistosta*, siitä, mikä on toistettavissa ja minkälaisessa muodossa median vaihtuessa. Mutta kuten Linda Hutcheon (2006, 7; suomennos kirjoittajien) toteaa: ”Adaptaatio on toistoa, mutta toistoa ilman replikaatiota (toisinnetta).” Analysoidessamme artikkelimme aineistoa yhtenä lähtökohtanamme onkin näkemys adaptaatiosta analogisuutena. Emme myöskään noudata sisällön ja muodon toisistaan erottavaa näkökulmaa vaan ajattemme jopa päinvastoin: sisältö ei ole erotettavissa muodosta, sillä se, mitä kerrotaan (sisältö) on aina elimellisesti yhteydessä siihen, millaisen hahmon tarina saa, kun se kerrotaan eri välinein (muoto). Ryhtyessämme seuraavassa käsittelemään aineistoamme keskeiset kysymykset ovatkin, miten tietty tapa kertoa sanoilla siirtyy ja ei siirry tavaksi näyttää sekä miten tietty henkilöity perspektiivi siirtyy ja ei siirry kirjallisuudesta elokuvaan.

3 Sanoilla kerrotuista nähdyiksi ja kuulluiksi

Matti Ijäksen ohjaama tv-elokuva *Katsastus* (1988) on yhteen koottu kooste kolmesta erillisestä kertomuksesta. Niistä kaksi – ”Vanha mies” ja ”Näprääjä” – ilmestyi Joni Skiftesvikin esikoisteoksessa *Puhalluskukkapoika ja taivaankorjaaja* (1983) ja kolmas, ”Katsastus”, seuraavassa *Tuulen poika* -novellikokoelmassa (1985). Näillä lyhyen proosan kertomuksilla on monia yhteisiä piirteitä. Ensinnäkin päähenkilöt – Junnu, Mallu ja Viltteri – ovat kaikissa kertomuksissa samat. Toiseksi kaikki kertomukset on toteutettu Junnun kertomina ja minä-muodossa. Ne siis ovat yhden, tapahtumissa mukana olevan henkilön näkökulmasta nähtyjä, kuultuja ja tarinoituja. Asetelmaa voi pitää haasteellisena adaptaation kannalta, ainakin jos lähtökohdaksi omaksuu Brian McFarlanen (1996) ajatuksen, jonka mukaan kertomus kyllä siirtyy helpostikin romaanista elokuvaan, mutta *tapa* kertoa ei, etenkin silloin, kun kerronta on minä-muodossa.

Joni Skiftesvikin novellikokoelmissa Viltterin ja Mallun tempauksista kerrotaan Junnupoin näkökulmasta neljässä eri novellissa. Niistä Matti Ijäksen ohjaama (ja Ijäksen yhdessä Timo Torikan ja Skiftesvikin kanssa käsikirjoittama) tv-elokuva *Katsastus* on siis käyttänyt kolmea. ”Vanha mies” on näistä elokuvaversiossa alkutekstiin nähden kenties tapahtumiltaan uskollisin ja keskittyy Öövinin hahmoon (Sulevi Peltola). Tapahtumisen keskiössä on taksikuskien kanssa kehkeytyvä tappelu kohtausta nakkioskilla. ”Näprääjä”-novelli avartaa näkökulmaa Viltteriin ja poimii elokuvaversioon asetelmat Viltterin (Vesa Vierikko) ja Mallun (Kaija Pakarinen) häihin sekä näiden lapsen, Jaakko Malakiaksen syntymään.

Niminovelli ”Katsastus” taas kattaa Viltterin ja Junnun tekemän reissun Ruotsin puolelle ja paluumatkan vierailun synnyttämälänsä olevan naisen luona, jota Viltteri – niin novellissa kuin elokuvassakin – pääsee ”katsastamaan” tekeytymällä lääketieteen opiskelijaksi.

Neljäs, ”Vainajan veli” -niminen novelli (josta siis ei ole siirtynyt tapahtumia tv-elokuvaan) käsittelee sekin Viltterin ja Mallun elämää. Novellin otsikon viittaama vainaja on Mallun ja Viltterin vuokraisäntä Osku, jonka eri novelleissa annetaan melkoisen suorasu-kaisesti ymmärtää olevan itse asiassa Viltterin ja Mallun lapsen oikea isä. Epäily Viltterin isyydestä on kuitenkin teema, joka käy ilmi myös *Katsastus*-elokuvan eri kohtauksissa. Niissä tosin lapsen isäksi arvuutellaan lähinnä Ööviiniä. Skiftesvikin novellissa veljen asia on yrittää häätää vuokralaiset Viltteri ja Mallu asunnosta. Tässä yrityksessä hän ei kuitenkaan onnistu nimenomaan Mallun neuvokkaan toiminnan takia.

Jari Tervon romaani *Tuulikaappimaa* (1997), jonka Matti Ijäs (Leo Viirretin käsikirjoituksesta) ohjasi tv-elokuvaksi vuonna 2003, on kerronnalliselta rakenteeltaan sikäli samantapainen kuin Skiftesvikin novellit, että sekin käyttää yksikön ensimmäisen persoonan kertoja. Kertomuksen tapahtumia kuvataan hieman ”yksinkertaisen” Kaukon (elokuvaroolissa Hannes Suominen) ja tämän velipojan (ja huoltajan, roolissa Vesa Vierikko) kertomina minä-muotoisina ja vuorottelevina jaksoina. Tällaisen kerrontatekniikan Tervo oli vienyt äärimilleen jo edellisessä romaanissaan *Pyhiesi yhteyteen* (1995) käyttämällä yli kolmeakymmentä erilaista minäkertojaa.

Kun ajatellaan kirjallisuutena julkaistun materiaalin siirtämistä valkokankaalle ja televisioruutuun, keskeinen piirre on se, miten kirjallisuudessa *jonkun* sanoilla kertoma tarina kääntyy kuviksi ja ääniksi elävän kuvan alueella. Kaikki *Katsastukseen* mukaillut novellit ovat Junnu-poin suulla kerrottuja. *Tuulikaappimaa*ssa taas vuorottelevat Kauko ja tämän velipoika, jotka myös toimivat sisäisinä fokalisoijina, kuten Junnu Skiftesvikin novelleissa, eli heidän havaintonsa, tietämyksensä, tuntemuksensa, vaikutelmansa ja ajattelunsa rajaavat kerronnan perspektiiviä (ks. Bal 1997, 148–149; Jahn 2007, 98; Branigan 1992, 103). Heidän tapansa kertoa tapahtumista poikkeavat tyylillisesti suurestikin toisistaan: Kauko käyttää pääsääntöisesti lyhyitä päälauseita, jolloin erillisten virkkeiden väliin syntyy selkeitä taukoja. Romaani alkaa Kaukon osuudella:

Aavistin että aamulla minua taas viedään.

Laalaalalaa.

Ilma oli maailman suurin vaikea esine ympärillä.

Huusin koko illan. Vaatteet vinkuivat.

Ne liittoutuivat ilman kanssa minua vastaan. (Tervo 2006, 361.)

Kaukon omalaatuinen tapa kohdella ei-inhimillisiä ilmiöitä ja esineitä (kuten sitaatissa ilma ja vaatteet) aktiivisina toimijoina (vinkuvat vaatteet, ilma ja vaatteet liittoutuvat yhteen) saa kielellisen ilmaisun tehokkaalla rytmityksellä. Tätä tehostetaan proosatekstin materiaalisella ulkoasulla. Kaukon virkkeet on taitettu niin, että ne alkavat aina uudelta riviltä – kerronnan rytmi on siis aksentoitu, hakkaava, ei tasatahtinen vaan se leikkautuu erillisiksi siivuksiksi. Toisin on velipojan kerrontaosuuksien laita: hänen kerrontansa soljuu

rytmisesti eteenpäin melkein ilman taukoja, monimutkaisin virkerakentein, niin sanottua tajunnanvirtaa ajoittain käyttäen – pisin virke on jopa kahdeksan sivua pitkä. Esimerkkinä velipojalle ominaisesta tavasta kertoa on seuraava lainaus. Väärinkäsityksen vuoksi velipoika on joutunut Kaukon sijasta suljetulle osastolle, jossa hänen pitäisi vakuuttaa lääkärille olevansa terve:

Miten raivota hitaasti ja rauhallisesti. Kerron millimetrin tuntivauhdilla, mitä ajattelen ylilääkärin ja hänen laitoksensa ammatillisen osaamisen tasosta, Veikkaan, että sosiaaliturvan oikeusapulaitos, oikeusjärjestelmän lääkärikeskus, lääke- ja sosiaalialan tutkimuskeskus, jokin hössötyslaitos, jokin saatanan ämmämäinen Stakes tai Styroks olisi varmasti kiinnostunut siitä, miten ylilääkäri – yritän katsoa pientä nimikylttiä hänen rinnoissaan, mutta hän on viisaasti piilottanut sen kauluksen alle tai laatikkoon, avaimen taakse – laitostaan johtaa. – – Verkkopaitainen ja sortsijalkainen mies, joka vaikertaa hulluinhuoneen porstuassa, ei vaikuta yhteisön tukipylyväältä, mutta ylilääkäri tulee vielä nielemään ällistyksestä karstakielensä, kun hänelle selviää, että hänen ja hänen henkilökuntansa kiusattu on rakennusurakoitsija, tolkun ja toimen mies, jota potkiessa pitäisi muistaa, että paluupostissa tulee lapikasta arkaan paikkaan. Lujaa, merkittävän lujaa. (Tervo 2006, 389.)

Tervon romaanissa siis vuorottelevat velipojan ja Kaukon osuudet, jotka molemmat kulkevat ajassa eteen päin mutta eri tahtia. Vasta romaanin lopussa veljekset kohtaavat jälleen, jolloin heidän kerrontaosuksiensa aikataso muuttuu yhtäaikaiseksi ja veljekset esiintyvät toistensa osuuksissa nykyhetken tapahtumiin osallistuvina henkilöinä.

Ijäksen ohjaamassa *Tuulikaappimaassa* kaksi pääsääntöisesti toisistaan irrallista yksinpuhelua on siirretty audiovisuaalisen kertomuksen muotoon tavalla, josta on kokonaan riisuttu pois mahdollisuus mieltää se *jonkun* tarinassa mukana olevan henkilöahmon näkemäksi, kuulemaksi ja kokemaksi. Toisin sanoen adaptaatioprosessin myötä romaanille ominainen tiettyyn henkilöön kiinnittynyt tarkastelutapa on muuttunut toisenlaiseksi, ikään kuin persoonattommaksi näkökulmaksi. Ijäksen elokuvan alku osoittaa tämän. Se tarjoaa panoraamanäkymän maisemasta, joenmutkasta ja sen molemmista rannoista. Hiljalleen kuva tarkentuu alasti vain punainen pipo päässä ja lenkkikengät jalassa toikkaroi-vaan nuoreen mieheen, Kaukoon, joka kipuaa joentörmää ylös. Sitten leikataan seuraavaan kuvaan, jossa hän tasapainottelee junaraiteilla kulkien ja puukarhalla raiteiden väliin jääneitä roskia sohien jokimaiseman piirtyessä taustalla. Vähän ajan kuluttua kohtaus leikataan seuraavaan, jossa tarjotaan jälleen panoraamakuvaa joen ylitse kulkevasta rautatie-sillasta. Koko elokuvassa kameran kuvauskulmat pysyttelevät persoonattomina, ainoastaan muutamissa kohdissa kuvakulma kiinnittyy henkilöahmoon, useimmiten Kaukoon. Esimerkiksi silloin, kun Kauko seisoo velipojan ja tämän Kaisa-vaimon (Essi Kaila) makuuhuoneen ovella katsellen veljen ja Kaisan rakastelua. Näkymä sängylle rajataan niin kuin Kauko sen näkee ovella seisossaan. Kaisan suustaan päästämä ”Härkäjätkä!” tarttuu sittemmin myös Kaukon sanavarastoon määrittelyksi jonkinlaisesta miehisyiden ihanteesta.

Katsastuksessa ero novellien ja elokuvan näkökulmissa on selvästi hienovaraisempi, sillä tapahtumien jatkumossa Junnu (Skiftesvikin tarinoissa kertoja, elokuvassa Markku Maalismaa) on fyysisesti läsnä oleva henkilöahmo: hän on mukana melkein jokaisessa elokuvan kohtauksessa, vaikkakin vain muutamassa kohtauksessa kuvakulma on kiinnitettävissä Junnun näkökulmaan. Kuitenkin hänen *tapansa* olla läsnä on tässä yhteydessä hyvinkin merkityksellinen. Hän on mukana kulkija, sivullinen, kirjaimellisestikin takapenkkiäinen, joka istuu autoa kuljettavan Viltterin takana. Junnu antaa auliisti näyttämöllä tilaa muille, etenkin Viltterille ja Öövinille. Novelleissa minäkertojana toimivalla Junnulla on kuitenkin myös viimeinen sana kommentoida sekä muiden henkilöahmojen tekemisiä että muitakin mieleensä juolahtavia asioita. Esimerkiksi ”Katsastus”-novellissa Junnu määrittelee Viltterin ja esittää tästä mielipiteitään: ”Ei siitä mihinkään päässyt: se oli omalaatuinen. Joskus se jumiutui istumaan autoonsa, eikä tullut maanittelemallakaan sisälle. Se oli kuin vihainen jostakin. Joskus se tuli vihellelleen, melkein hypellen sisälle ja oli mairea ja puhui läyryämällä – –.” (Skiftesvik 1985, 203–204.) Tämän ominaisuuden elokuva on pakosta joutunut häneltä jossakin määrin riistämään, sillä Ijäs ei ole ryhtynyt käyttämään niin sanottua voice-overia eli kuvan ulkopuolelta tulevaa kertojanääntä. Jos Junnu olisi tällainen autoritääriseksikin mieltyvä ääni elokuvassa, Ijäksen elokuvailmaisua voisi syystä pitää alkuperäisille novelleille uskollisempänä.

Myöskään tv-elokuva *Tuulikaappimaa* ei rakenna näkökulman ja varsinkaan tyylin kautta eroa veljesten hahmottamistapojen välille siten kuin Jari Tervo sen tekee romaanissaan. Romaaniin rakentuvaa rytmistä eroavaisuutta, joka osaltaan ilmaisee veljesten suhdetta maailmaan ja sen havaitsemiseen, ei Ijäs ole lähtenyt omassa versiossaan tavoittelemaan esimerkiksi käyttämällä hyväkseen nopeita leikkauksia kohtauksien sisällä tai niiden välillä. Romaanissa Kaukon kertoma on siis lyhyitä ja ytimekkäitä, joskus aforistisesti toteavia iskulauseita, kun taas velipojan kertoma on tunteella ladattua, paikoin hyvinkin laveaa ja maalailevaa vuodatusta, jonka yhteiskunnallinen sanoma ei jää epäselväksi. Tästä erosta näkyy hyvin vähän elokuvaversiossa, mutta kuuluu enemmän, sillä käytännössä kaikki Kaukon leikkaukset ovat Tervon kirjasta peräisin, vaikkakin melko harvoin alkuperäisistä yhteyksistään. Tervon kirjoittama Kauko ajattelee (päänsä sisällä), kun taas elokuvan Kauko puhuu ajatuksensa ääneen, usein jopa todeten, että ”sanoin sen pääni sisällä”.

Kun *Tuulikaappimaa* on kääntynyt elokuvaksi, se on suoraviivaistunut ja keskittynyt tekstiä enemmän sekä tapahtumien jatkumoon että tiettyihin henkilöahmoihin. Tapahumarakennetta on siis karsittu ja yhdenmukaistettu, monimutkaista tapahtumaketjua on yksinkertaistettu, samoin muun muassa henkilömäärää on keskitetty ja supistettu sekä henkilöahmojen sukupuolia on vaihdettu – Tervon romaanihan onkin 350-sivuisena suhteellisen laaja teos. Toisaalta elokuvassa on myös laajennettu henkilöahmojen osuutta ja merkitystä suhteessa tapahtumien kulkuun: Hanna Simpantin (Ria Kataja) ex-aviomies Simo (Martti Suosalo) saa elokuvassa paljon enemmän tilaa kuin romaanissa. Toinen esimerkki keskittämisestä on elokuvan Hanna Simpatti, jonka hahmoa elokuva kehittää paljon moniulotteisemmaksi kuin romaani. Elokuvassa Hanna myös harrastaa enduroa, jota romaanissa ei mainita ollenkaan.

Katsastus puolestaan operoi melkeinpä päinvastoin: kirjoissa julkaistujen kertomusten kirjavasta aineistosta on koostettu varsin yhtenäinen kokonaisuus, joka on kuitenkin toteutettu myös laajentamalla kertomuksen piirteitä. Yksi henkilöhahmoihin liittyvistä laajennuksista on matkalaisten, Viltterin ja Junnun, tielle osuva Veikko Kerttulan esittämä aviomies. Skiftesvikin novellissa kyseisellä hahmolla on vain pikaisesti ohimenevä rooli. Sen sijaan elokuvassa hän on kasvanut suuremmaksi: hän intoutuu esittelemään tiluksiltaan sekä jo (ainakin jotenkuten) toteutuneita että potentiaalisia remonttikohteita, sillä Näprääjä-Viltterissä hän on heti tunnistanut ilmeisen sukulaissielun. Lisäksi tapahtumien pyörteeseen tullaan elokuvassa automatkalla, jonka aikana kuvaus keskittyy elokuvan kokonaisuuden kannalta tärkeään Viltterin monologiin: hän pohtii omaan isyyteensä liittyviä tunteita. Monologin merkitystä korostaa erityisesti vielä sen improvisoitu luonne, sillä kohtausta ei ole sen enempää Skiftesvikin novellissa kuin elokuvan käsikirjoituksessaan.

Kerttulan esittämän maalaismiehen ohella hieman samantapaisia tv-*Katsastuksen* rönsyjä ovat irستاilevan papin hahmo (Taneli Mäkelä) Viltterin ja Mallun häissä sekä idea siitä, että Mallun ja Viltterin lasta synnytyslaitokselle katsomaan saapuu myös taannoin nakkikioskilla turpiinsa saanut turpeahuulinen Öövini. Ylipäätään idea tuoda elokuvaan kyseisen tappelun jälkeisiä tapahtumia, joista novellissa kerrotaan vain lyhyesti ja hyvin toisenlaisin painotuksin, on toimiva keino kytkeä paitsi erillisiä novelleja myös henkilöhahmojen muodostamaa ryhmää tiiviimmin kiinni toinen toisiinsa.

George Bluestone (1957, 46–61) esittää, että moderni kirjallisuus kääntyi pakosta henkilöhahmojensa sisäisten tunteiden sekä ajattelun ja kuvittelun kuvailuun, koska ulkoisen todellisuuden kuvauksessa elokuva taltioivine kuvineen ja äänineen oli niin paljon parempi ja käyttökelpoisempi väline. Tältä kannalta ajateltuna kertomuksen rakentaminen (kuten niin usein Skiftesvikin ja Tervon novelleissa ja romaaneissa) *jonkun* tarinanhenkilön näkemän, kuuleman, ajatteleman ja tunteman kautta – eli sisäinen fokalisaatio – on tavallaan elokuvan syytä.

Kuvata tapahtuma jonkun sanoilla kertomana on eri asia kuin kuvata se jonkun näkemänä. Jälkimmäisestä kuuluisa esimerkki elokuvan alueella on Robert Montgomeryn ohjaama elokuvaversio Raymond Chandlerin dekkarista *Lady in the Lake* (1946), jossa kamera on ikään kuin päähenkilön pään paikalla (ks. Branigan 1992, 142–160). Tällainen kuvaamistapa on tosin nykyisin jo aika tavallinen ja sitä käytetään sujuvasti samankin elokuvan puitteissa yhtenä monista mahdollisuuksista. Ainakin osa katsojakunnasta onkin jo hyvin kouliintunut tähän tekniikkaan digitaalisten pelien ja niiden ensimmäisen persoonan näkökulman avulla. Tästä esimerkkinä voisi mainita *fps*-pelit, jotka ovat saaneet nimensäkin, *first person shooter*, kyseisestä tekniikasta. Kirjallisuudessakin luodaan vaihtelmaa ”kamerasta minäkertojan pään sisällä” erityisesti silloin, kun kerronta tapahtuu preesensissä, nykyhetkessä ja kertoja (eritoten minäkertoja) toimii samalla fokalisoijana.

Elokuvan on puolestaan paljon vaikeampi tavoittaa se joustavasti eri aikamuotojen ja -tasojen välillä tapahtuva liike, joka on kirjallisuudelle ominaista. Konkreettisia esimerkkejä aineistossamme ovat Tervon romaanissa Kaukon kertomat osuudet. Pääsääntöisesti

Kauko kertoo imperfektissä tekemisistään, mutta aina hetkittäin hänen kerrontaansa sisältyy preesensissä olevia virkkeitä:

Kävelin autolle. Se käynnistyi taas samalla tavalla. Myös vaihteet menivät samalla tavalla. Auto *on* aina samanlainen niin pitkään kuin se ikinä jaksaa. Napsautin radion päälle. Napsautin kevyesti. Kerran minulle jäi nappula käteen ja velipoika suuttui. Minä en saanut pitää sitä nappulaa. Minä *olen* Kauko koko ajan.” (Tervo 2006, 421; kursiivi lisätty.)

Kaukon kerronnassa tämä aikamuotojen vaihtelu liittyy monimutkaisesti Kaukon henkilökuvaan. Preesensissä ilmaistut virkkeet vaikuttavat määrittelyiltä, jotka Kaukon ajattelussa ovat vakiintuneita ja päteviä sekä ajasta ja paikasta riippumattomia: esimerkiksi ”olen Kauko koko ajan”, tai ”lounas tarkoittaa ruokaa” (Tervo 2006, 423), tai kioskissa ”on limsaa ja tupakkaa ja karkkia ja paljon tavaraa jos unohtaa ostaa jollekin lahjan ja menomatalla synttäreille äkkiä muistaa” (Tervo 2006, 422). Imperfektissä Kauko sen sijaan kertoo ainutkertaisia tapahtumia, jotka muodostavat romaanin tapahtumien ketjun hänen perspektiivinsä kautta. Ijäksen elokuvaversiossa tällaista aikamuotojen välistä liikkettä ei ole ollenkaan.

4 *Tiloissa ja väleissä*

Skiftesvikin lyhytproosa on hyvin puheliasta, ketjuna jatkuvaa dialogia, jota siellä täällä sijaitsevat kertojan huomiot kommentoivat kuin olisivat valmiita ohjausviitteitä. Esimerkiksi ”Näprääjä”-novellissa Viltteri ja Junnu menevät katsomaan Mallua ja vauvaa ”Ensi-kotiin”. Junnu kuvailee sairaalahuonetta lakonisesti, kuin ohjeena lavastajalle: ”Se oli pieni huone. Mallu käski peremmälle. Ikkunan edessä oli matala pöytä ja sen edessä huteron näköinen tuoli. Nurkassa oli rottinkituoli, sen yläpuolella hylly ja siinä jokunen kirja.” (Skiftesvik 2008 [1983], 217.) Myös Tervo välttää juuri sellaisia kuvailuja (niitä ei käytännössä Tervon *Tuulikaappimaassa* olekaan lainkaan), joista elokuvassa suoriuduttaisiin niin halutessa helposti parilla otoksella. Toisin sanoen Skiftesvikin novelleissa ja Tervon romaanissa ei kuvailla ympäristöä, luontoa tai rakennuksia ulkoa tai sisältä eikä henkilöhahmojen ulkomuodon tai vaatetuksen kuvailuun käytetä sanoja; henkilöhahmojen ominaisuudet piirtyvät repliikkien kautta, kuten Kaukon repliikissä ”Hanna Simpatti on maailman kaunein nainen” (Tervo 2006, 581). Tervon romaanissa tuodaan esiin repliikkien kautta myös se, miten Kauko ja velipoika muistuttavat ulkonäöltään ja jopa ääneltään toisiaan niin paljon, että velipojan Kaisa-vaimo luulee puhuvansa puhelimesta miehensä kanssa – vaikka puhekaverina toimiikin Kauko. Tätä veljesten ulkonäköjen samankaltaisuutta Ijäs ei ole lähtenyt elokuvassaan ollenkaan rakentamaan esimerkiksi niin, että sama näyttelijä olisi roolitettu niin velipojaksi kuin Kaukoksi.

Toimintaan keskittyvät tapahtumat kietoutuvat Tervon romaanissa dialogiin, vuoropuheluun. Vaikutelmana on, että tapahtumat vievät mukanaan, niitä ei juuri suunnitella,

valmistella eikä ohjata. Korkeintaan jälkeinpäin niistä voidaan kommentoiden todeta jotakin. Tervon ja Skiftesvikin tyyli on helppo liittää ainakin siihen taustaan, joka näillä kirjoittajilla on yhteinen: molemmat ovat toimineet vuosikautia lehtimiehinä ja harjaantuneet ytimekkäästi toteavan ilmaisun ihanteisiin. Skiftesvik ja Tervo voidaan tässäkin suhteessa paikantaa ”*Manillaköyden perillisiksi*” eli siihen pitempään kirjalliseen linjaan, jonka moderniksi kantahahmoksi voidaan nimetä Veijo Meri.

Sanoin ja kuvin tuettu toiminta jäsentyy Ijäksen elokuvissa vuoropuheen kautta. Keskiössä vuorottelevat hän, joka sanoo, ja hän tai he, jotka kuuntelevat. Puhetilanteet rytmitetään sitten kokonaisuuksiksi toteavilla, korkeintaan musiikin keinoin sävyjä hakevilla tarkkailu- ja siirtymäkuvilla. Yleensä on kuitenkin niin, että sillä, *mitä* sanotaan, on vähemmän merkitystä kuin sillä, *miten* ja *missä* se sanotaan. Samoin varsinkin *Tuulikaappimaassa* puhuvat ja kuuntelevat päät leikataan usein ristiin siten, että kun kuvassa nähdään kuulijaa, puhujan ääni kuullaan kuvarajauksen ulkopuolelta. Leikkauksen raja rytmitetään sitten puheen kanssa niin, että sisällön kannalta kulloinkin tilanteen keskeinen kohta alleviivataan siirtymällä leikkauksen kautta puhujan kasvoihin. Juuri näissä ulottuvuuksissa elokuva murtautuu ulos kirjan ja tekstin rajoitteista. Vielä kun se lisää tähän kuvakulman, valon, värin ja erilaisten miljöön tekstuureihin liittyvien aistimellisten ominaisuuksien kirjjon (kuten mahdollisesti taustalla näkyvää liikettä tai sivusta kuuluvia ääniä), se onkin jo kaukana pelkkien mustien kirjaimien avulla kuvitellun tapahtuman rakenteesta.

Esimerkkinä tästä voisi olla Kaukon ja velipojan keskustelu autossa sen pysähdytyä mielisairaalan pihalle. Puolilähikuvassa Kauko istuu kartanlukijan paikalla ja tarttuu oikealla kädellä kattokahvaan, kuvakulma on kuskin paikalla olevan velipojan. Kauko sanoo: ”Sie huijasit”, jonka jälkeen leikataan vastakuvana niin ikään puolilähikuvaan velipojasta, joka vuorostaan toteaa ”Sinä alotat aina tämän venkoilun, ei tämä ole mikään neuvottelukysymys”. Aivan virkkeen lopussa siirrytään kuvassa taas Kaukoon, joka sanoo: ”Pulisevat yöllä”, johon velipoika (nyt kuvan ulkopuolelta) vastaa: ”Liityt kuoroon, ei sinunkaan soolouras alkanut mitenkään toivotulla tavalla”. Koko repliikin ajan näemme pieniä reaktioita Kaukon kasvoilla. Seuraavaksi kuva siirtyy jälleen velipoikaan, joka jatkaa: ”Viimesen kerran...” ja nyt kuulemme Kaukon vastauksen taas kuvarajauksen ulkopuolelta ja näemme velipojan kasvoilta reaktiot, kun Kauko toteaa: ”Menen jos...” ja Kaukon epäröidessä velipoika jatkaa: ”Jos mitä?”. Tämän jälkeen leikataan taas Kaukoon, joka sanoo: ”Menen jos laitat virkahatun päähän”, ottaa pipon päästä ja vielä vilkaisee velipoikaa, jonka jälkeen kohtaus päättyy.

Kun teksti muuttuu elokuvaksi, siitä tulee monessakin mielessä *tekstuuria*, jopa *tekstiiliä*. Tämänkaltaiseen näkemykseen viittaa myös Matti Ijäsen itse puhuessaan pintojen merkittävydestä elokuvissa. Hän sanoo: ”Pinnat, ne pinnat jotka, seinäpinnat, talon pinnat ja- ja ja värit. Koska sitä kautta sekä sen elokuvan ulkoinen että sisäinen maisema rupee hahmottuun.” (Lehtola 2009.) Skiftesvikin ”Katsastus”-novellin ainoa suurempi viittaus tekstiileihin on Junnun kommentti Viltteristä: ”Naisten kanssa sillä ei ollut ihmeempää tuuria. Se oli tavallisen näköinen ja aina resuisissa ja öljyisissä vaatteissa. Puhumalla se sai

joskus jonkun mukaansa. Imartelemalla se oli saanut Mallunkin.” (Skiftesvik 2008 [1983], 225.) ”Näprääjässä” Junnu puolestaan tunnistaa äitinsä virkkaaman peiton Mallun sairaalasängyllä: ”Sen päällä oli peitto, jossa oli reunoissa hömssyjä.” (Skiftesvik 2008 [1983], 217.) Elokuvan katsojalle henkilöhahmon vaatteet ovat kuitenkin keskeinen osa mielen-tilan ja luonteen ulkoista olemusta. *Katsastuksen* selkein esimerkki tässä suhteessa lienee Öövini, joka iästään huolimatta vaikuttaa pukeutuvan kuin oman aikansa teinit. *Tuuli-kaappimaa* ottaa tekstiileihin liittyvän tematiikan jopa lähtökohdakseen muunnellakseen vaate-teemaa sittemmin läpi koko elokuvan siinä määrin, että sitä voisi perustellusti pitää elokuvan varsinaisena aiheena. Asu (tai sen puute kuten alastomana esiintyvän Kaukon kohdalla elokuvan alussa ja lopussa) määrittää kantajansa yhdessä sen kanssa, miten itse kukin puhuu. Syy siihen, että Kauko ja velipoika sekoitetaan toisiinsa mielisairaalassa on sekin vaatteista kiinni: Kauko pukeutuu velipojan pukuun, kun taas tämä erehtyy pitämään ”hullun virkahattua” eli punaista pipoa. Eikä sekaannusta yhtään selvitä sekään, että velipojalla tässä kohtauksessa (kuten sittemmin melkein kautta koko elokuvan) on jalassaan raidalliset sortsit, jotka näyttävät enemmänkin alushousuilta.

Molemmat edellä mainitut tekijät, puhetapa ja vaateetus, liittyvät nimenomaan elokuvalliseen, äänien ja kuvien, ilmaisuun, joten ei ole ihme, että Ijäs painottaa niissä pii-leviä tyyllisiä valinnanmahdollisuuksia. Adaptaatioon liittyvä tutkimus ei monipuolistu – ainakaan yksinomaan – vain siitä syystä, että sen olisi laajennuttava *tekstin* rajaamista kehyksistä enemmän *kontekstin* kysymyksiin, kuten esimerkiksi Cartmell ja Whelehan (2010, 10–27) korostavat. Adaptaatiotutkimuksen täytyisi tarkentaa katsettaan myös tekstin suhteen ja yrittää, kuten tässä edellä on ehdoteltu, terästää havaintojaan suhteessa siihen, miten luetuksi kuvittelusta tulee nähdyn ja kuullun tapahtumisen aines eli miten tekstistä tulee tekstuuria niin romaanissa kuin elokuvissa.

Katsastuksessa (ja novellissa ”Näprääjä”) Viltterin vaimo Mallu yrittää syyllistää miestänsä lievästi epämuodostuneena syntyneestä lapsesta: ”Saattaa olla, että sinä et tiedä miten lapsia tehdään. Sinähän olet sellainen näprääjä, kaikki jää puolitiehen. Eikä sinulla mikään pysy kunnossa, ei mopot eikä autot.” (Skiftesvik 2008 [1983], 225.) Viltteri toki tunnistaa omakseen tämän metodin eli keskeneräisen puuhastelun, ja sillä olisi helppo selittää muutkin Viltterin tekemiset. Asetelmasta kuitenkin tekee Viltterille ristiriitaisen, ellei peräti paradoksaalisen, tieto tai ainakin vahva epäily siitä, että lapsen isä voi yhtä hyvin olla joku muu kuin hän. Pitäisikö hänen siis olla nyt iloinen siitä, ettei olekaan vaimonsa synnyttämän ”viallisen” lapsen isä? Novellien perusteella on melko ilmeistä, että isä onkin vuokraisäntä Osku, jolle Mallu on omalla kehollaan kuitannut vuokratästäjä. Elokvassa hieman samansuuntaista vihjailua rakennetaan Ööviniin päin. Toisella tasolla paradoksiin kuuluu vielä se, että näprääjälle syntyvän pojan epämuodostuma on nimenomaan näpräämisen peruselimestä eli kädessä. Elokvassa vastaava kohta on ladattu jännitettä lisäävillä painotuksilla: kaihtimien välistä siilautuva valo heijastaa ikään kuin kalterit Viltterin kasvoille. Toisaalta Mallu pohtii näkemystään Viltteristä lähikuvassa hyvin pehmeän äänensävyyn, olemuksen ja elekielen kautta pelkkänä ymmärtäväisenä toteamuksena, vailla minkäänlaista tuomitsevaa sävyä.

Toinen esimerkki elokuvallisen elekielen keskeisyydestä voisi olla *Katsastuksen* nakkioskikohtauksesta. Sitä edeltävät Mallun ja Viltterin hääjuhlat päättyvät siihen, kun morsian viedään taksilla synnytyslaitokselle. Kotiin jäänyt mieskolmikko päättää lähteä Öövinin Zephyrillä ”vähän kujille” ja pienen epäonnisen ”pillurallin” jälkeen kolmikko päättyy öiselle nakkioskille. Tapahtumien perusrakenne on novellista ”Vanha mies” (joka siis on viittaus Ööviiniin) ja tekstinä se on jälleen Junnun kertomaa. Kioskin tuntu-
massa Ööviini alkaa heitellä kiviä (novellissa osuakseen lokkeihin), mutta osuukin (elokuva-
vassa tarkoituksella) nakkikoppiin, mikä hermostuttaa myyjän (Tuula Nyman).

Myyjän ja Öövinin käymä keskustelu noudattaa melko tarkasti novellin (ja käsikirjoituksen) vuoropuhelua. Ensimmäisen kiven heittäjäksi Ööviini toteaa myyjälle Mauri Antero Rimpiläisen, joka kuitenkin on ehtinyt poistua paikalta inttiin. Toisen kiven kohdalla Öövinin vastaus myyjän kysymykseen ”Kuka se oli?” on sama, mikä saa myyjän ihmettelemään, ”Misä se on?”, johon Ööviini ”Se joutu taas lähteen”. Kysymyksen kohdalla näemme myyjän kopissaan avonaisen myyntiluukun takana, kamera panoroi nopeasti Ööviiniin ja seuraa sitten, kun tämä vastauksensa aikana siirtyy hieman kauempaa nakkioskioskin tiskille niin, että molemmat keskustelijat mahtuvat samaan kuvaan, myyjä kopin sisällä ja Ööviini ulkopuolella. ”Taisit ite heittää?”, epäilee myyjä, johon Ööviini (samalla vilkaisten tuloasuunsa eli Viltteriin ja Junnuun) toteaa, ”Enhän mä voi heittää, mä-mä on invalidi” ja heittää rutistetun nakkipaperin kuvan ulkopuolelle. Myyjä epäilee, ”Mimikä invalidi sinä olet?”, johon Ööviini toteaa, ”Mullon, toi liha on hirveen heikko”, ja katsoo virkkeen loppuksi suoraan myyjään ja jatkaa ”Lihasheikkoutta”, samalla vilkuillen taas tuloasuunsa hän nostaa oikeaa käsivarttaan ja näyttää siinä olevaa nakkia, jota varistaa kuin se olisi velto siitin. Myyjä huomaa tullessaan vedätetyksi ja alkaa kovalla äänellä huutaa: ”Saatanan jätkä... (Ööviini kumartuu vieden kasvot myyjän kasvojen lähelle) ...aikainen mies lättähattujen hommissa...” (Ööviini lähtee kiireesti kuvasta ulos vasemmalle), kuva leikataan Ööviiniin ja rajauksen ulkopuolelta kuuluu vielä myyjän loppuhuuto: ”Kopin särkee ja vielä suutaan soittaa, kuule minua et pitkään pilkkanas pidä!”

Kaikki edeltävä on toteutettu yhtenä, vajaat 40 sekuntia kestävästä otoksesta. Käsikirjoituksessa se on suunnilleen yksi liuska ja novellissa runsaat kaksi sivua. Elokuval-
lisen tapahtuman kannalta kiinnostavin piirre otoksen sisällössä on se, että sen enempää Skiftesvikin novellissa kuin käsikirjoituksessa ei mainita mitään tavasta, jolla Ööviini konkretisoi väittämänsä lihasheikkouden veltolla nakilla. Yhdellä hyvin yksinkertaisella ja näkyvästi etualalle tuodulla pienellä eleellä elokuva alleviivaa sen, miksi myyjän reaktiosta tulee niin voimakas.

Häpeä ja mokaaminen eivät ole Ijäksen (Skiftesvikin ja Tervon avulla) kuvaamiin mieskuviin kuuluvia ominaisuuksia. Jos heitä jokin pelottaa, niin pikemminkin riittämättömyys ja se, ettei kykene täyttämään kaikkia niitä toiveita, edellytyksiä ja vaatimuksia, joita ympäristö tuon tuosta heidän eteensä asettaa. Tämä ei kuitenkaan estä heitä yrittämästä, pikemminkin päinvastoin. Tästä kelpaamisen aiheuttamasta ahdingosta ja yleisestä riittämättömyyden kokemuksesta niin *Katsastus* kuin *Tuulikaappimaakin* ovat täynnä monia erilaisia esimerkkejä. Tähän kaksoissidokseen juurtuu myös kertomusten

traagisin maustein sävyttyvä komiikka, joka loppujen lopuksi sekään ei ole pahanilkistä, vaan pikemminkin hyväntahtoista ja siinä suhteessa ainakin ymmärrykseltään (vaikkei ehkä aina katsantokannaltaan) avaraa.

Siinä missä Ijäksen *Katsastus* on hengeltään melko analoginen kooste Skiftesvikin novelleista, *Tuulikaappimaa* elokuvana on varsin kaukana Tervon ronskin, väkivaltaisen ja osin jopa synkän romaanin tapahtumista. Tässä suhteessa vertailu tuo hyvin esiin niitä keskeisiä eroja, joita kirjallisuudella ja elokuvalla on. Edellinen matkii menestyksellisesti tajunnantiloissa tapahtuvia muutoksia ja voi liikkua yli ajan ja tilan rajojen välittämättä todellisuuden ja mahdollisen vaatimuksista. Tukeutuessaan aiempaan kertomukseen elokuva voi puolestaan (v)ihastuttaa kyvyllään toteuttaa kertomus tapahtuvina tilanteina, joissa näyttelijät antavat tarinan henkilöhahmoille niiltä puuttuvat ”lihan ja äänen”. Silloin kun sielu tai henki säilyy yhteisenä, voidaan kai sanoa, että elokuva on onnistunut yrityksissään mukailla kirjan maailmaa kuviksi ja ääniksi. *Katsastus* ja *Tuulikaappimaa* ovat tässä mielessä alkuteostensa sielunveljiä ja hengenheimolaisia

Tässä tarkastellut elokuvaversiot on tehty eläviksi kuviksi televisiota varten. Paitsi kuvan ja äänen rajojen kannalta myös sosiaalisena esittämisen ja katsomisen välineenä se on jotakin muuta kuin elokuva. *Katsastus* ja *Tuulikaappimaa* ovat kertomuksia välitiloista ja siten ne soveltuvat hyvin televisioon, joka jo itsessään on eräänlainen välitila, sisäisen ja ulkoisen toisiinsa kytkevä linkki – kuten tuulikaappikin arkkitehtonisena rakenneosana ulkoportaiden ja eteisen välissä. Televisio on ollut yhtenäiskulttuurin Suomessa eräänlainen henkinen tuulikaappi, joka sisä- ja ulkotilojen välissä on termostaatin tavoin säädellyt kollektiivisen ilmapiirin mentaalista lämpötilaa.

Toinen elokuvista, *Katsastus*, puolestaan kytkee yhteen katsastamisen ja synnyttämisen, joka edelleen merkitsee välitilana määrittyvän raskausajan päättymistä. Ijäksen elokuvaan valikoituvat tapahtumapaikat ovat nekin samassa ruodussa yksityisen ja julkisen välitiloja: huoltoasemat, kaupat, baarit, rautatieasemat, hotellit, sairaalat, poliisiasemat, ja niin edelleen. Usein kotikin – vaikka onkin intiimin yksityisyyden suojeluvyöhyke – vaikuttaa Ijäksen elokuvissa ikään kuin se olisi epämääräisen välitilan kynnyksellä huojuva talo. Veikko Kerttulan esittämälle Remontti-Reiskalle koko maatilan keskeneräisyys on paitsi itsestäänselvyys myös pohjaton aarreaitta erilaisille projekteille. Sama energia värittää myös keskeisiä henkilöhahmoja: he ovat miehiä, jotka pyristelevät keskeneräisessä kasvuprosessissa, välitilojen puristuksissa, tuulikaapeissa ja testauksissa, joiden kontekstit ovat aina epämääräisiä ja väliaikaisia.

5 Tavanomainen ja poikkeava

Elokuvana joko valkokankaalla tai televisiossa esitettäväksi tehtyä kaunokirjallista teosta ei välttämättä tarvitse paikantaa vertailevaan, tutkimukselliseen asetelmaan. Esimerkiksi niin Tervon romaanin kuin Ijäksen elokuvankin voisi kytkeä kysymyksiin, jotka koskevat genreä eli lajityyppiä. Mikä se voisi tässä yhteydessä olla? Pikareski- eli veijaritarina? Kasvukertomus vai *Bildungsroman*? Keskinäisyhteyttä voisi hakea myös tekijyydestä. Miten

Ijäkselle elokuvantekijänä muutoinkin tunnusomaiset piirteet, esimerkiksi siten kuin Lauri Timonen (2013) on niitä tarkastellut, ”värittävät” tapahtumien kuvausta? Kolmantena vaihtoehtona voisi olla teknologinen yhteys, joka vastaavasti korostaisi nimenomaan television ja sille erityisen ilmaisukielen roolia version ulkoasussa: miten välineelle ominaiset korostukset, yksityiskohdat, rytmitys ja keskittyminen esitystapahtumiin, käyvät ilmi näissä juuri televisiota varten tehdyissä versioissa?

Tämäntyyppinen tarkastelu pyrkii laajentumaan teoskohtaista ja tapahtumarakenteita koskevaa vertailua laajemmalle – kuten lajityypin, tekijän ja median alueille – ja sitä voisi aiheellisesti kutsua yritykseksi rakentaa erityistä adaptaation estetiikkaa. Skiftesvikin, Tervon ja Ijäksen keskeisenä esteettisenä piirteenä on tavanomaisesta poikkeaminen – ja kääntäen: poikkeavan, siis sattumien, tavanomaisuus. Edellinen määrittää Ijäksen elokuvien sisältöainesta paljolti myös silloin, kun ei ole kyse adaptaatioista. Jälkimmäinen vastaavasti määrittää elokuvien ilmaisullista valikoimaa, jota leimaa pyrkimys sallia kuvaan ja ääneen rakentuvan substanssin elää ikään kuin omalla voimallaan.

Jos näitä Ijäksen, Tervon ja Skiftesvikin versioita kiinnittää genreen, kiintopiste voisi löytyä esimerkiksi yhtälöstä ”mies, auto ja tie”. Toisin sanoen lajityypinä on tällöin road-elokuva, matkalla olemisen versiointi. Tie, jota Ijäs kuvaa, on nimenomaisesti pakotie, viemässä jostakin pois, mutta pakotiekin on monessa merkityksessä kaksisuuntainen. Samalla kun paetaan, mennään jotakin kohti. Tämä potentiaalinen muutos aktualisoidaan nimenomaisesti muuttumalla joksikin toiseksi, tulemalla toiseksi. *Tuulikaappimaassa* Kauko muuttuu velipojaksi ja velipoika Kaukoksi; hoitoon viejästä tulee itse hoidokki. *Katsastuksessa* Viltteri muuttuu valelääkäriksi, kun taas Ööviini on juuttunut kuviteltuun nuoruuteensa. Laajasti ottaen Ijäksen versioissa on siis kyse maskuliinisesti romanttisesta matkalla olemisesta, jopa muodonmuutostarinoinnista. Yhtä kaikki, tämä road-henkisyys sekun liittyy aiemmin esillä olleeseen välissä olemisen ilmaisuun. Tie on lähtöpisteen ja määränpään välisen matkan merkki (vrt. Römpötti 2012).

Teoksessaan *Literature through film* Robert Stam (2005, passim.) pureutuu adaptaatioiden traditioon tyylien ja kerrontatekniikoiden kannalta. Klassinen romaanikirjallisuus tarjoaa suuntauksille kiintopisteet ja puitteet hahmottaa sellaisia tyylillisiä kokonaisuuksia, joiden näkökulmasta myös elokuvaversioita on mahdollista paikantaa osiksi erilaisia perinteitä. Ajallisesti Stamin ensimmäinen esimerkki on Miguel de Cervantesin ritariromaani *Don Quijote* (1605–15). Sen ympärille rakentuu tyylin, tekniikan ja kertojaäänän vuorovaikutus, jolle realismin ja taikuuden rinnasteinen kaksoissidos antaa muotoa kontekstualisoivat puitteet. Tosi (tapahtumat kertomuksessa) ja kuviteltu (ritarien maailma) sekoittuvat toisiinsa monilla tasoilla. Tässä perinteessä refleksiivisesti parodinen veijaritarina saattaa löytää yhtymäkohtia lähempää nykyajasta, postmodernin romaanin alueelta. Tervon ja Ijäksen *Tuulikaappimaata* voisi hyvin lukea ja katsoa suhteessa tähän Don Quijoten perinteeseen. Velipojan ympärille kutoutuu elokuvan absurdi tosi siinä missä Kaukon kautta jäsentyy sen kuvittelun realistinen ulottuvuus. Tuulimyllyjen asemesta kamppailua käydään tuulikaappeja vastaan – vaikka aina ei olekaan selvää kuka on ritari, kuka aseenkantaja ja kuka linnanheimo.

Cervantesin romaanin lisäksi Skiftesvikin, Tervon ja myös Ijäksen voi liittää myöhempään ja kotoisempaan tyyliperinteeseen. Yhteinen nimittäjä kaikille heille on Veijo Meren *Manillaköysi* (1957), josta Veli-Matti Saikkonen ohjasi tv-elokuvan vuonna 1976. Romaanin nimi jo itsessään tarjoaa vaihtoehdon, jolla ”Suomi-poin” kokemuksiin pureutuva kirjallisuus ja siitä tehdyt versiot on mahdollista kiteyttää yhteen sanaan: *köydenpunoja*. Skiftesvikin ja Tervon proosa rakentuu köyden tavoin säikeistä, jotka kiertyvät toistensa ympärille. Myös Ijäksen televisioelokuvat koostuvat elokuvalliselle ilmaisulle ominaisista säikeistä, jotka lisäksi kiertyvät osaksi kirjallisia alkuteoksia, jotkin enemmän, toiset vähemmän tiukasti.

Adaptaatiotutkimuksen piirissä kirjan ja sen elokuvaversioiden välistä suhdetta on kuvattu monin erilaisin käsittein. Kaikissa tapauksissa perustavana kriteerinä on ollut pyrkimys kuvata suhteen moninaisuutta. Vanhempi adaptaatioteoria on nähnyt suhteen kolmenlaisena, kun taas uudemmat hahmotelmat ovat mieltäneet siihen enemmän vaihtoehtoja (ks. Elliott 2003; Stam 2005). Tässä artikkelissa päädymme kotimaisen aineiston valossa siihen, että parhaimmillaankin tällaiset jaottelut voivat olla vasta suuntaa-antavia, sillä kukin kirja ja elokuva muodostavat aina myös omanlaisensa parisuhteen. Pyrittäessä määrittelemään, millainen on tuon parin osapuolten suhde toinen toisiinsa, joudutaan väistämättä tarkastelemaan myös sen ulkopuolista (media)todellisuutta, kuten Jan-Noël Thon (2016) on osoittanut. Teospari on ikään kuin kaksitumainen ydin solussa, ja paria ympäröivät monet tekijöihin, kulttuuriin ja historiaan kiinnittyvät piirteet, joita ilman ytimen luonne ei olisi sellainen kuin on. Esimerkiksi tv-elokuva *Tuulikaappimaa* on tällainen solu ja se kuuluu köydenpunojen linjaan, joka vastaavasti sivuaa muodonmuutoks-kertomuksia sekä *Don Quijote* -tyyppisten romaanien lajia. Kirja voidaan lukea kirjana ja elokuva katsoa elokuvana, eikä niiden ole pakko koskaan kohdata toisiaan, mutta adaptaatiotutkimus lähtee aina liikkeelle yhdestä kohteesta, teoksen ja version muodostamasta duosta. Millaisessa harmoniassa tuo duo soittaa, on sitten viimein myös arvottamista koskeva kysymys, eikä siihen enää välttämättä vastata, että ”kirja oli parempi”.

Lähteet

Aineslähteet

- Katsastus 1988: Ohjaus Matti Ijäs, käsikirjoitus Matti Ijäs, Timo Torikka, Joni Skiftesvik. SKIFTESVIK, JONI 2008 [1983]: *Puhalluskukkapoika ja taivaankorjaaja. Lyhyttä proosaa*. Kahdeksas painos. WSOY, Helsinki.
- SKIFTESVIK, JONI 1985: *Tuulen poika. Lyhyttä proosaa*. WSOY, Helsinki.
- TERVO, JARI 2006 [1997]: *Tuulikaappimaa*. Teoksessa Jari Tervo, *Livohka: Pyhiesi yhteyteen ja Tuulikaappimaa*. WSOY, Helsinki.
- Tuulikaappimaa* 2003: Ohjaus Matti Ijäs, käsikirjoitus Leo Viirret.

Audiovisuaalinen tutkimuslähde

- LEHTOLA, JUHA 2009: *Ammatti: suomalainen elokuvaohjaaja Matti Ijäs*. YLE.

Tutkimuskirjallisuus

- ANDREW, DUDLEY 1984: *Concepts in film theory*. Oxford University Press, Oxford.
- BAL, MIEKE 1997: *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Second edition. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London.
- BLUESTONE, GEORGE 2003 [1957]: *Novels into film*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- BRANIGAN, EDWARD 1992: *Narrative comprehension and film*. Routledge, New York and London.
- CARTMELL, DEBORAH – WHELEHAN, IMELDA 2010: *Screen adaptation. Impure cinema*. Palgrave Macmillan, Houndsmill. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-11153-1>
- COLLINS, JIM 2010: *Bring on the books for everybody – How literary culture became popular culture*. Duke University Press, Durham and London. <https://doi.org/10.1215/9780822391975>
- ELLIOTT, KAMILLA 2003: *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HONKA-HALLILA, ARI 1995: *Kolme Eskoa. Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta*. SKS, Helsinki.
- HUTCHEON, LINDA 2006: *A theory of adaptation*. Routledge, New York, London. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- HYPÉN, TARJA-LIISA 2015: *Minä olen imagoni. Jari Tervon tuotanto, brändi ja kirjailijuus*. SKS, Helsinki.
- JAHN, MANFRED 2007: Focalization. DAVID HERMAN (toim.): *The Cambridge companion to narrative*, 94–108. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965.007>
- JENKINS, GREG 1997: *Stanley Kubrick and the art of adaptation: Three novels, three films*. McFarland, Jefferson.
- KARKULEHTO, SANNA – KÄÄPÄ, PIETARI – LAINE, KIMMO 2013: Kansalliset kertomukset elokuvina. MIKA HALLILA, YRJÖ HOSIAISLUOMA, SANNA KARKULEHTO, LEENA KIRSTINÄ ja JUSSI OJAJÄRVI (toim.): *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*, 327–334. SKS, Helsinki.
- KAWIN, BRUCE F. 1977: *Faulkner and film*. Frederick Ungar Publishing, New York.
- KURIKKA, KAISA 2011: Elokuvat romaanien välissä: Mitä tapahtuu Baby Janelle? *Lähikuva* 3/2011, 26–40.
- LEITCH, THOMAS 2017: Introduction. THOMAS LEITCH (toim.): *The Oxford handbook of adaptation studies*, 1–20. Oxford University Press, Oxford. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.41>
- McFARLANE, BRIAN 1996: *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press, Oxford.
- 2007: It wasn't like that in the book... JAMES M. WELSH ja PETER LEV (toim.): *The literature/film reader. Issues of adaptation*, 3–14. The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Toronto, Plymouth.
- NAREMORE, JAMES 2000: Introduction: Film and the reign of adaptation. JAMES NAREMORE (toim.): *Film adaptation*, 1–16. Rutgers University Press, New Brunswick.
- NIEMI, JUHANI 2013: Veijo Meri poikineen ja tyttäriin. MIKA HALLILA, YRJÖ HOSIAISLUOMA, SANNA KARKULEHTO, LEENA KIRSTINÄ ja JUSSI OJAJÄRVI (toim.): *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*, 20–21. SKS, Helsinki.
- RAY, ROBERT B. 2000: The field of 'Literature and Film'. JAMES NAREMORE (toim.): *Film adaptation*, 38–53. New Brunswick, Rutgers University Press, New Brunswick.
- RÖMPÖTTI, TOMMI 2012: 'Vieraana omassa maassa' – Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 109, Jyväskylän yliopisto.
- SIHVONEN, JUKKA 2011: David Cronenbergin ekspressionistinen biologia. *Lähikuva*, 3/2011, 7–25.
- STAM, ROBERT 2000: Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. JAMES NAREMORE (toim.): *Film adaptation*, 54–76. Rutgers University Press, New Brunswick.
- 2005: *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell Publishing, Oxford.
- THON, JAN-NOËL 2016: *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press, Lincoln and London. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d8h8vn>
- TIMONEN, LAURI 2013: *Matti Ijäksen elokuvat*. Like, Helsinki.
- WAGNER, GEOFFREY 1975: *The novel and the cinema*. Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver.

WILLIAMS, CAROLINE A. 2005: *Between resistance and adaptation. Indigenous peoples and the colonisation of the Choco*, 1510–1753. Liverpool University Press, Liverpool. <https://doi.org/10.5949/UPO9781846312670>

KAISA KURIKKA and JUKKA SIHVONEN: Matti Ijäs, Joni Skiftesvik and Jari Tervo as the Ropemaker's Heirs: On the relationships between literary fiction and film

This article discusses the relationship between literature and cinema from the viewpoint of adaptation studies and theory. The source material is a selection of contemporary Finnish fiction written by men including Jari Tervo and Joni Skiftesvik, and the film and television adaptations based on a selection of their books, directed by Matti Ijäs. This discussion looks at the made-for-television films *Katsastus* (“The Inspection”, 1988) and *Tuulikaappimaa* (“The Land of Vestibules”, 2003) in detail. The theoretical background to this study is based on recent trends in the expanding field of international adaptation studies. The central question focuses on what is problematic about “the ways of telling” in literature and in film. The article concludes with speculating on the (im)possibility of a common denominator between the two art forms in this respect, and the ways in which these particular films have looked for creative solutions to untangle this dilemma.

Kaisa Kurikka
kaikur@utu.fi
Kirjallisuustieteet ja kirjoittaminen
20014 Turun yliopisto

Jukka Sihvonen
jukkasih@utu.fi
20014 Turun yliopisto