

Mukaudu tai tuhoudu

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

Taiteiden tutkimuksessa ”adaptaatio” viittaa muutokseen, jonka narratiivi, teksti, tarina, tuote – miksi kulttuurissa kiertäviä entiteettejä ikinä halutaankaan kutsua – käy läpi siirtyessään mediaympäristöstä toiseen kuten esimerkiksi kirjasta elokuvaan. Tai näin ainakin termi tulee ymmärretyksi Linda Hutcheonin teoksen *A Theory of Adaptation* (New York & London: Routledge 2006) pohjalta.

Johdatuksessaan aiheeseen Hutcheon tuo esille, kuinka lähestyessään aihettaan hän havaitsi – Richard Dawkinsin ”memetiikan” viitoittamana – vahvan analogian kulttuurisen adaptaation ja Darwinin evoluutioteoriasta ponnahtavan geneettisen adaptaation välillä. Tarinoita ei hänen mukaansa ainoastaan soviteta välineestä toiseen, vaan tässä prosessissa myös tarinat itsessään muuttuvat, kehittyvät ja sopeutuvat median tarinoille asettamiin uusiin olosuhteisiin. Adaptaatio on sitä ”kuinka tarinat kehittyvät ja muuttavat muotoaan sopeutuakseen uusiin aikakausiin ja erilaisiin paikkoihin” (Hutcheon 2006, 176). Sopeutumisen ja muodonmuutoksen prosessit ovat Hutcheonin mukaan ainakin jotakin olemuksellisesti tyypillistä nykykulttuurille – jollei jokaiselle kulttuurille yleisesti – ja määrittävät tämän uusintamiseen ja kierrätykseen perustuvaa toimintalogiikkaa. Hutcheon tuo esille, kuinka jo vuoden 1992 tilastojen mukaan 85 prosenttia Oscar-palkituista elokuvista oli adaptaatioita.

Teoria?

A Theory of Adaptation ei kuitenkaan tarjoa Darwinin evoluutio-opin (sen enempää kuin Dawkinsin meemi-opin) kaltaista yleisnäkemyistä kulttuurisesta adaptaatiosta, vaikkakin otsikko voisi antaa niin ymmärtää. Sen sijaan ”teorian” merkitys Hutcheonille on paljon arkisempi. Kirjansa esipuheessa hän

toteaa: ”Kenellä tahansa, jolla on jonkinlainen kokemus adaptaatiosta (ja kenelläpä ei olisi?), on myös teoria adaptaatiosta, tiedostettu tai ei” (xi). Toki vastaavasti voidaan miettiä, onko kenellä tahansa, joka on joskus kokenut geneettisen evoluution (ja kuka ei periaatteessa olisi?), myös *teoria* geneettisestä evoluutiosta. Mutta Ludwig Wittgensteinia seuraten voidaan toisaalta ajatella, kuinka luonnontieteiden selitysmallit osuvat empiiriseen todellisuuteen kausaalisuhteineen, kun taas kulttuuritieteet kohdistuvat todellisuuteen, joka on jo inhimillisesti koettu, jaettu ja tulkittu, siis tavallaan jälkikäteen. Tällöin jälkimmäiset tosiaankin paljastavat sen, jonka jokainen meistä on ”jo tiennyt”, tietoisesti tai ei. Ja juuri tähän todellisuuteen *A Theory of Adaptation* pureutuu.

Teoksen kantavana ajatuksena on tarkastella adaptaatioita kokemuksen eli kuten Hutcheon nimittää, kytkeytymisen tai ”kihlautumisen” (*engagement*) muotojen näkökulmasta. Painopisteenä on kysymys ”kuinka adaptaatiot sallivat ihmisten kertoa ja näyttää tarinoita ja olla vuorovaikutuksessa tarinoiden kanssa” (s. 22). Tässä tarkoituksessa Hutcheon vierittää lukijan eteen kattavan joukon erilaisia esimerkkejä siitä miten tarinat muokkautuvat eri yhteyksissä televisiosta oopperaan, huvipuistosta elokuvaan, romaanista tietokonepeliin. Näkökulmastaan Hutcheon tulee avartaneeksi kulttuurisen adaptaatiotutkimuksen kenttää, joka perinteisesti on vertailevalla otteella tarkastellut – kohteinaan eritoten kirjallisuuden suhde elokuvaan – mitä sisällölle on tapahtunut, kun se on käännetty muodosta (mediumista) toiseen.

Silkan medium-erityisen ja teos-keskeisen analyysin sijaan Hutcheon lähestyy aihettaan kytkeytymisen muotojen näkökulmasta. Näitä muotoja hän erottaa kolme: kertovan (*telling*), näyttävän (*showing*) ja vuorovaikutteisen (*interactive*). Kertova muoto viittaa esimerkiksi kirjaan, kun taas näyttävä muoto pitää sisällään muun muassa elokuvan ja teatterin samoin kuin oopperan. Vuorovaikutteinen muoto taas kattaa elektroniset ja digitaaliset pelit yhtä hyvin kuin teemapuistot. Adaptaatioita eri muotojen välillä tarkastellessaan Hutcheon keskittyy seuraaviin yksinkertaisilta kuulostaviin ja narratologiasta samoin kuin viestinnän

tutkimuksesta tuttuihin kysymyksiin: Mitä? Kuka? Miksi? Miten? Missä? Milloin? Hänen näkökulmansa on, kuten hän itse toteaa, ”pragmaattinen” ja hän lähestyy adaptaatioita paitsi konkreettisina teoksina, ennen kaikkea tuotannon ja vastaanoton prosesseina.

Adapt- vai mediaatio?

Yksi keskeisiä adaptaatiotutkimuksen kohteita on perinteisesti ollut alkuperää ja uskollisuutta (*fidelity*) koskeva kysymys, jonka kohtaamme usein lukiessamme muun muassa elokuvakritiikkiä romaanifilmatisoinneista. Kuinka uskollinen esimerkiksi Andrzej Wajdan filmatisointi Dostojevskin *Riivatuista* on tälle klassikkoromaanille? Miten romaani kääntyy mahdollisimman samankaltaisena toiseen mediumiin? Tätä kysymyksenasettelua on kuitenkin myös kritisoitu usealta suunnalta, ja syystä. Esimerkiksi ihmiset tuskin lukevat, kuuntelevat, katsovat ja kokevat adaptaatioita pelkästään uskollisuuden periaatteen lähtökohdista. Toisaalta tämä periaate tuskin myöskään ohjaa adaptaatioiden tuotannon ja kierrätyksen motiiveja, jotka usein ovat puhtaasti kaupallisia. Kolmanneksi, ei liene mielekkäintä, että uskollisuuden periaate ohjaa kritiikkiä, jonka pyrkimykset ovat myös eettisesti ja moraalisesti latautuneita liittyen kysymyksiin puhtaudesta ja oikeellisesta tulkinnasta. Ja vielä: miten nimetä jotain alkuperäiseksi esimerkiksi Draculan kaltaisessa tapauksessa, jossa lukuisat romaaniuniversiot ja filmatisoinnit lähinnä toistavat toisiaan vailla suoraan osoitettavissa olevaa alkuperää?

Näiden ongelmien edessä Hutcheonin lähtökohtana on – esimerkiksi Christopher Orria seuraten – hylätä ”uskollisuuskriittinen” lähestymistapa, joka implisiittisesti olettaa, että adaptaatioiden tarkoitus olisi ainoastaan uusintaa ja kahdentaa alkuperäinen teksti. Uusintamisen ja kahdentamisen sijaan adaptaatiot Hutcheonin mukaan toistavat, mutta ilman silkan kopioimisen ulottuvuutta. Adaptaatiot toistavat kera eron. Ne eivät suoraan luo uutta vaan ovat, kuten todettua, relatiivisen muodonmuutoksen prosesseja. Mutta mitä adaptaatiot toistavat? Jotta esi-

merkiksi jokin elokuva olisi tunnistettavissa adaptaatioksi, *jonkin* täytyy siinä muuttaa muotoaan ja samalla säilyä suhteellisen samana tunnistettavuuden nimissä.

Hutcheonin vastaus toistamisen kysymyksen on: tarinoita. Tarinat ovat adaptaatioiden polttoainetta, sitä *mitä* sovitetaan mediusta toiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että adaptaatiot välittäisivät tiettyjä selvästi ja tarkasti määriteltäviä narratiivisia kokonaisuuksia. Päinvastoin, tarinat koostuvat Hutcheonin mukaan erilaisista aspekteista – teemoista, tapahtumista, henkilöhahmoista, motivaatioista, näkökulmista, symboleista ja niin edelleen – joita eri mediat valaisevat tai jättävät valaisematta muun muassa teknisten rajoitteidensa mukaisesti eri tavoin. Eri medioiden kokemusta avartavia ja rajoittavia ominaisuuksia Hutcheon typologisoi lisäksi sitä kautta, minkälaisia ”mentaalisia toimintoja” ne lukijalta/katsojalta/pelaajalta olettavat. Siinä missä kertova muoto hänen mukaansa perustuu käsitteelliselle työlle ja näyttävä muoto havainnossa tapahtuvaan tulkintaan, interaktiivinen muoto tuo mukanaan myös suoran fysiologisen sidoksen.

Tällaiset erottelut kuulostavat kuitenkin hieman itsestäänselvyyksiltä – ja sellaisina myös kyseenalaisilta. Hutcheon väittää, kuinka tietokonepelit tai interaktiivinen fiktio eivät enää perustu vain emotionaaliseen samastumiseen henkilöhahmoon vaan myös subjektiiviseen fyysiseen osallistumiseen (s. 136). Kysymättä kuitenkin jää, millä tavoin niin sanottu näyttävä muoto – jos ennen kaikkea ajatellaan tässä suhteessa elokuvaa – ei edellytä kokemuksessa myös suoraa fyysistä osallistumista. Lisäksi laajempi ja Hutcheonin lähtökohdille ongelmallisempi kysymys nousee siitä, miten adaptaatio erityisesti suhteutuu mediaation problematiikkaan yleisesti. Viimeistään Marshall McLuhanin jälkeen on tiedostettu, kuinka yhden mediumin sisältö on toinen medium. McLuhanille mediat ovat ”metaforia” siinä mielessä, että ne kääntävät ja muokkaavat kokemuksia toiseen muotoon.¹ Myöhemmin Bolter ja Grusin ovat ottaneet McLuhanin ajatuksen remediaation käsitteensä pohjalle, joka yleisesti tarkoittaa sitä, kuinka (uudet) mediat määrittävät itsensä – ja samalla tulevat määrittäneeksi meidän kehollisia ja psyykkisiä kapasiteettejamme – muunta-

malla (vanhoja) medioita.² Tässä mielessä George Mélièsin varhaiset trikkielokuvat määrittivät tuolloin uuden median – elokuvan – sovittamalla ja muokkaamalla elementtejä esimerkiksi taikalyhty- ja silmänpääntökulttuurista ja tutkimalla elokuvallisen montaa- sin rajoja. Samoin voidaan ajatella, että esimerkiksi tietokonepelit muuntavat elokuvia tai yhtä hyvin esimerkiksi kirjallisuutta tutkiakseen digitaalisen maailman muodostuksen rajoja. Näissä prosesseissa myös niin sanottu vanha media muuttuu, kun esimerkiksi elokuvia aletaan käsikirjoittaa ja ohjata tietokonepelejä silmällä pitäen, tai vieläpä kun tietokonepelistä tehdään elokuvaversio. Tässä mielessä ymmärrettynä mediaation käsite määritty samalla tavoin kuin Hutcheonin mukaan adaptaatiot yleisesti: toistona kera eron. Eivätkö täten adaptaatiot, jos ne ymmärretään laajasti kulttuuristen muodonmuutosten prosesseina, ala näyttää pikemminkin (re)mediaation prosesseilta?

Samalla myös Hutcheonin adaptaation käsitteen sisäiset rajoitteet alkavat hahmottua. Nimittäin muodonmuutoksissa esimerkiksi romaanien, elokuvien ja tietokonepelien välillä ei välttämättä ole kyse tarinoiden tai niiden eri aspektien toistosta, vaan kenties tarinat kuten henkilöhahmot tai tietyt teemat ovat rekvisiittoja toisenlaisille kulttuurisille toistoille tai rytmeille, jotka ovat laajemmin lähtökohtaisesti kehollisia ja psyykkisiä luonteeltaan. Kenties nimenomaan tarinoiden luominen ja muokkaaminen ei ole se ainoa (Hutcheonin termin) ”yleisinhimillinen universaali” (s. 176), joka selittää kulttuurisen muutoksen prosesseja – jos tällaisia universaaleja ylipäättään on mielekästä teorian tasolla olettaa. On nimittäin vaikea ajatella, miten Disneyn huvipuiston teemoja – tai laajemmin interaktiivisen muodon fyysistä osallistumista – on mielekästä käsitteellistää yksinomaan narratologisin termin. Tai miten selittää kerronnan näkökulmasta muodonmuutoksen prosessi, kun runo kääntyy musiikiksi? Yleisemmin muun muassa melodiat, äänenpainot, värit, eleet, jotka maailman narratiivisen jäsenyyksen sijaan todistavat pikemminkin affektiivisista, aistimuksellisista maailmoista, määrittävät siksi, *mikä* kulttuurissa toistuu. Toisaalta

mutaatioita voi tapahtua myös niin sanotusti ideoiden tasolla.

Catherine Constable on esimerkiksi tarkastellut ”adaptaatioita” elokuvan ja filosofisen kuvaston sekä kuvittelukyvyyn välillä kohteenaan *Matrix*-trilogia ja Jean Baudrillardin ajatus hyperrealisesta.³ Constablen analyysissä kytkökset Baudrillardin tekstin ja elokuvan välillä eivät jää ainoastaan jälkimmäisen eksplisiittisiksi viittauksiksi edelliseen; ne tapahtuvat paitsi myyttien uudelleen tulkinnan tasolla myös siten, kuinka elokuva muokkaa filosofisen kuvaston yksityiskohtia estetiikassaan esimerkiksi erilaisten ulkopuolta vailla olevien heijastavien peilitilojen kautta. Tässä suhteessa mediaation käsite voisi kenties toimia laajempänä näkökulmana, joka kykenee kattamaan narratiivien tutkimuksen lisäksi muita kulttuurisia prosesseja aistimuksista ja affekteista ideoiden tai ”ajattelun kuvien” rytmisiin muodonmuutoksiin ja kiertokulkuun.

Adaptaatio adaptaationa

Äskeisen kaltaiseen kritiikkiin adaptaation käsitteestä voidaan toki vastata sitä kautta, että adaptaatiot olettavat ainoastaan itselleen ominaista kulttuurista tietämystä eri narratiiveista tai näiden elementeistä ja tätä kautta erityisiä toiston ja kokemuksen prosesseja. Esimerkiksi jos katsoja ei tiedä, että Doug Limanin *Bourne Identity* (2002) on filmatisointi Robert Ludlummin samannimisestä romaanista, eikä ole lukenut kyseistä romaania, elokuvan adaptaatio-ominaisuus jää pimentoon. Näin tapahtuu myös, jos katsoja ei ole kokenut *Pirates of the Caribbean* -huvipuistoteemaa, josta myöhemmin on tehty sarja elokuvia. Tapa, jolla nämä elokuvat koetaan, on toisin sanoen erilainen silloin kun ne tiedostetaan adaptaatioiksi ja kun tätä ei tiedosteta. Adaptaatioiden kokeminen adaptaatioina olettaakin Hutcheonin mukaan ”palimpsestista kaksinaisuutta”, jossa toinen ”teos” ikään kuin kuultaa toisen läpi. Juuri tämän tarinan toistumisen tiedostaminen tekee adaptaatiosta adaptaation. Adaptaatio syntyy tässä mielessä vasta silloin, kun sille erityinen narratiivinen toiston prosessi osataan tulkita erityisellä tavalla.

”Tietävälle yleisölle adaptaatio *adaptaationa* olettaa tulkinnallista kahdentumista, käsitteellistä seilaamista edes takaisin tuntemamme teoksen ja juuri kokemamme teoksen välillä,” Hutcheon kirjoittaa (s. 139). Ja tämä tulkinta vaatii niin sanotusti kulttuurista pääomaa, jota monissa tapauksissa lienee vain harvoilla.

Toki esimerkiksi Suomen kontekstissa monet osaavat paikantaa *Seitsemän veljeksien* tai *Tuntemattoman sotilaan* filmatisoinnit kotimaamme kirjallisuuden historiaan, mutta tilanne ei varmastikaan ole enää niin selvä niinkin kansainvälisesti populaarin tuotteen kuin *Pirates of the Caribbean* -elokuva-sarjan ja huvipuistoteeman kohdalla. Tämä tuo esille, kuinka adaptaatio adaptaationa avautuu kenties vain sellaisille vannoutuneille henkilöille, joita usein nimitetään termeillä fani, *connoisseur*, kriitikko – tai tutkija. Mutta eikö ajatus adaptaatiosta kulttuurisena toistona menetä tällöin suuren osan selitysvoimastaan? Toisin sanoen: jos vuonna 1992 Oscar-palkituista elokuvista 80 prosenttia oli adaptaatioita, näitä elokuvia tuskin tuotettiin lähinnä sen vuoksi, että joukko vihkiytyneitä osaa tulkita ne adaptaatioiksi? Mihin adaptaation käsitettä esimerkiksi kriittisessä mielessä tarvitaan?

Näitä kysymyksiä voidaan tarkastella sitä kautta, miksi adaptaatioita ylipäättään tuotetaan ja tulkitaan (adaptaatioina). Tuotannon prosesseista Hutcheon luokittelee niiden taustalla toimivia niin taloudellisia, kulttuurisia, henkilökohtaisia kuin poliittisiakin motiiveja. Siinä missä jotkin adaptaatiot edistävät esimerkiksi postkolonialistista politiikkaa, joidenkin tarkoituksena on lähinnä taloudellisen voiton maksimointi jo suositun kulttuurisen ilmiön kierrätyksellä eri yhteyksissä. Jälkimmäisten suhteen Hutcheon siteeraa Bolterin ja Grusinin huomiota Batman-ilmiöstä: tuottajien tarkoitus on saada lapsi katsomaan Batman-videota samalla, kun tämä pitää päässään Batman-lakkia, syö pikaruokaa, joka on kääritty Batman-mainospaperiin, ja leikkii Batman-lelun kanssa. Viime kädessä Hutcheon jättää kuitenkin tuotannon motiivien määrittämisen auki ja toteaa, että kysymykseen ”Miksi?” pitää lopulta hakea vastausta adaptaatioita luovilta tekijöiltä itseltään (s. 111).

Tämä puolestaan implikoi, että meidän pitää suuntautua prosessin toiseen päähän: mitä adaptaatiot antavat kokijalle? Jos katsotaan Batman-maailmaan uppoutunutta lasta, intuitiivinen vastaus lienee, että mielihyvää – olettaen toki, että Batman-lakin, -käärepaperin ja -lelun suhteen voidaan mielekkäästi puhua ”adaptaatiosta”. Tämä on myös Hutcheonin vastaus: “[A]daptaatio toistona ... on itsessään mielihyvää. Ajattele lapsen iloa tämän kuullessa samat tuutulaulut tai lukeissa samoja kirjoja yhä uudestaan. Kuten rituaali, tämän kaltainen toisto tuo mukanaan mukavuutta, kokonaisempaa ymmärrystä ja varmuutta, joka syntyy siitä että tiedämme mitä tapahtuu seuraavaksi.” (s. 114). Mutta Hutcheonin mukaan pelkästään toisto ei ole mielihyvän lähde. Pikemminkin mielihyvä syntyy eron ja toiston vuorottelusta intertekstuaalisen variaation kokemuksessa, jonka adaptaatiot mahdollistavat luomassaan tulkinnallisessa kahdentumisessa saman ja erin välillä. Tätä psyykkistä rekisteriä Hutcheon kutsuu ”adaptatiiviseksi kyvyksi” (s. 174).

Mutta eikö tällainen ”mielihyvän periaate” ole ominainen kaikille kulttuurisille, ja (esimerkiksi Freudin kautta ajateltuna) myös elämän yleensä, prosesseille? Voidaan mielekkäästi väittää, että esimerkiksi televisio perustuu juuri Hutcheonin kuvaaman kaltaiselle psyykkiselle toiminnalle. Laitteen avaaminen kello 19:30 on rituaalinomainen tapahtuma: jokin (kuten *Salatut elämät*) toistuu suhteellisen samana mutta kuitenkin kera eron. Mielihyvä syntyy tästä toiston ja eron variaatiosta, joka luo samanaikaisesti tietynasteista ennakoitavuutta, laajempaa ymmärrystä samoin kuin mukavuutta. Miten tällöin adaptaatio eroaa esimerkiksi sarjamuodosta ja ”adaptatiivinen kyky” joistain muista kyvyistä tai miten adaptaation käsite eroaa edellä mukaan tuodusta mediaation käsitteestä? Tässä juuri Hutcheonin pragmaattinen lähestymistapa osoittaa omalla tavallaan hampaattomuutensa. Väistämällä yleisemmän kulttuuriteoreettisen ja -filosofisen keskustelun hän tulee samalla banalisoinneksi adaptaation tutkimusilmiönä.

Toisin sanoen ilman yleistä näkökulmaa Hutcheon ei kykene täysin osoittamaan tutkimuskohteensa erityisyyttä. Adaptaation

teoria – Hutcheonin kirjan nimestä huolimatta – odottaa yhä kehittelijäänsä.

Pasi Väliaho

Viitteet

¹ Ks. Mika Elo, *Valokuvan medium* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2005), 123–151.

² Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000).

³ Catherin Constable, "Baudrillard Reloaded: Interrelating Philosophy and Film via *The Matrix Trilogy*," *Screen* 47:2 (Summer 2006): 233–249.