

Elokuvan tuotanto adaptaatioprosessina

Aki Nyyssönen
Pro gradu -tutkielma
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
Taiteiden tiedekunta
Lapin yliopisto
2016

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Elokuvan tuotanto adaptaatioprosessina

Aki Nyssönen

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma Laudaturtyö ___

Sivumäärä: 64

Vuosi: 2016

Tiivistelmä:

Tutkielmassani perehdyn elokuva-adaptaation tuotantoon liittyviin rakenteisiin. Tutkin, millaisena adaptaatioprosessi näyttäytyy elokuvan tuotantoprosessia tarkastelemalla. Aineistoni koostuu dokumenttielokuvista, jotka kertovat *Blade Runner* -elokuvan tuotannosta. Analyysini perusteella adaptaatioprosessi näyttäytyy jatkuvassa liikkeessä olevana, syklisenä ja dialogisena prosessina. Määrittelen tutkielmassani adaptaation ”tekijän” pohjimmiltaan useiden eri tahojen välisten intressien ja valtasuhteiden verkostoksi, jonka toiminnan tuloksena lopullinen adaptaatio muodostuu. Adaptaation käsikirjoittajan tehtävänä on yhdistää useiden eri tahojen intressien mukaiset ideat eheäksi kokonaisuudeksi. Narratiivin adaptaatio ei tarkoita vain käsikirjoittamista, vaan lopullista narratiivia rakennetaan elokuvan julkaisuun asti. Adaptaatioprosessin ja narratiivin uudelleenkirjoitusten edetessä alkuperäisen lähdetekstin determinoiva merkitys tuotannossa vähenee, sillä narratiivia muokataan yhä enemmän tekeillä olevan elokuvan ehdoilla. Elokuvan tekijät hyödyntävät yksittäisen lähdetekstin sijaan lukuisia eri lähteitä, joina voivat toimia paitsi olemassa olevat tekstit, myös tekijöiden omat kulttuuriset kokemukset sekä tulkinnat aiemmista teksteistä. Adaptaation ”tekijän” tulee pystyä sovittamaan adaptaatiota jatkuvasti tuotannon määrittämiin raameihin, sillä tuotantoon varatulla budjetilla on merkitys paitsi suunnitellun elokuvan toteuttamiseen myös rahoittajien tuotantoon sitoutumiseen. Elokuvan tuottajien ja rahoittajien puuttuminen adaptaatioprosessiin voi muuttaa lopullisen adaptaation täysin alkuperäisestä suunnitelmasta poikkeavaksi. Totean, että tuotannollisen kontekstin aiheuttamien muutosten vuoksi lopullisesta adaptaatiosta voi välittyä erilainen kuva kuin todellinen ”tekijä” on alun perin aikonut. Samalla myös lukijan tekemät tulkinnat tekstistä pääteltävissä olevan ”tekijän” motiiveista voivat vääristyä, jolloin tekstin sisällön tulkitseminen tai selittäminen ”tekijän” ominaisuuksien kautta on ongelmallista. Tutkimukseni osoittaa, että adaptaation transformaatioiden taustalla voi olla puhtaasti elokuvan tuotantokulttuurista kumpuavia syitä, joita pelkkien tekstien sisältöjen tai yhteiskunnallisen kontekstin tarkastelu ei paljasta. Adaptaatio- ja tuotantoprosessissa on havaittavissa rakenteita ja toimintatapoja, jotka itsessään voivat selittää tekstin muutoksia jopa paremmin kuin lopullisesta tekstistä voi tulkita.

Avainsanat: adaptaatio; filmatisointi; sovitukset; elokuvatuotanto; mediatutkimus; visuaalinen kulttuuri.

Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi

University of Lapland, Faculty of Art and Design

Film production as adaptation process

Aki Nyysönen

Audiovisual media culture

The type of the work: pro gradu thesis X doctoral thesis ___

64 pages

2016

Summary

This study focuses on structures in production of a film adaptation. I examine how the adaptation process appears by studying film production process. My research material consists of documentaries about the production of the film *Blade Runner*. Based on my analysis, the adaptation process appears as a dynamic, cyclical and dialogic process. In my study, I define the adaptation's "author" as a network of several different interest groups and power structures, whose actions forms the final adaptation. The screenwriter's task is to combine several ideas of different interests into one, coherent whole. The adaptation of a narrative doesn't mean just screenwriting. The final narrative is built throughout the production until the film is released. During rewrites, the original source text's determinative significance to the adaptation process reduces because the narrative is shaped on the terms of the film in production. Instead of only one source text, the production team makes use of several different sources, which can be existing texts and crew members' own cultural experiences or interpretations of earlier texts. The adaptation's "author" must constantly accommodate their work into a framework defined by the production, as the film budget plays a significant role in adaptation process. The budget defines what can be done, but it also influences how engaged the film's funders are in the production. The producers' and funders' interference in the adaptation process may deviate the screenwriter's narrative and the director's artistic view completely from the original plan. I state that the changes caused by the production context may result in a different outcome than the real "author" intended, and, consequently, the reader's interpretations of "author's" motives may distort. Thus, interpreting or explaining the text by reflecting the "author" or their features is problematic. This study shows that some adaptation's transformations may originate purely in film production and production culture. These origins may not necessarily be interpreted in the final adaptation or its general cultural context. Adaptation and film production processes seem to contain structures and practices, which may explain transformations even better than the interpretation of the final text.

Key words: adaptation; film production; media studies; visual culture.

Other information

I give a permission the pro gradu thesis to be used in the library X

Sisältö

1	Johdanto	1
1.1	”Adaptaation” problematiikkaa	6
1.2	Adaptaatiotutkimuksen suuntauksista	7
1.3	Tutkimuksen lähtökohdat: ongelma ja näkökulma	11
1.4	”Adaptaatio” ja muita keskeisiä käsitteitä	12
2	Tapaus <i>Blade Runner</i>	15
2.1	Dokumentit tutkimusaineistona	18
2.2	Aineiston analyysi	20
3	Adaptaatio tuotantoprosessina – tuotanto adaptaatioprosessina	22
3.1	Narratiivin adaptaatio	22
3.2	Visuaalisen adaptaatio	34
3.3	Tuotantoprosessin merkitys adaptaatiolle	40
4	Adaptaatioprosessin rakenne	43
4.1	Adaptaation ”tekijä”	44
4.2	Progressiiviset syklit	48
4.3	Dialogisuus	50
4.4	Pirstaleisuus	52
4.5	Adaptaation tasot	53
5	Lopuksi	56
6	Lähteet	61

1 Johdanto

Länsimaisessa elokuvatuotannossa jopa yli puolet¹ tuotetuista elokuvista perustuu johonkin aikaisempaan tekstiin. Selkeästi suurin osa adaptaatioista pohjautuu joko romaaniin tai novelliin, mutta viime vuosina myös sarjakuvien ja pelien osuus adaptaatioiden lähteinä on näkyvästi lisääntynyt². Aiempien tekstien hyödyntäminen elokuvien tarinoiden lähteinä ei ole mitenkään uutta, sillä onhan olemassa olevia tekstejä hyödynnetty jo elokuvan syntyhetkistä lähtien. Kuten Linda Hutcheon (2013, 2) toteaa, tarinoita on kierrätetty läpi tarinan-kerronnan historian. Tämän vuoksi onkin yllättävää, kuinka vähän suhtautuminen elokuva-adaptaatioihin näyttää muuttuneen elokuvan historian aikana.

Elokuva-adaptaatiot vaikuttaisivat olevan etenkin populaarissa keskustelussa eriarvoisessa asemassa niin sanottuihin alkuperäiskäsikirjoitettuihin elokuvaan³ nähden. Varsinkin kirjallisuuteen verrattuna adaptaatiot nähdään alempiarvoisena kerronnan muotona (Hutcheon & O’Flynn 2013, 2–3). Usein adaptaatioihin kohdistuva kritiikki koskee pelkän elokuvan arvioinnin lisäksi sitä, kuinka hyvin tekijät ovat onnistuneet ”siirtämään” alkuperäisen tekstin kokonaisuutena valkokankaalle. Elokuva-adaptaatiota ei siis tarkastella itsenäisenä kokonaisuutena vaan se rinnastetaan toiseen tekstiin tarkastelun yhteydessä, mitä ei yleensä tehdä alkuperäiskäsikirjoitettujen elokuvien kohdalla. Edellä tulee ilmi myös käsikirjoituksen roolin oletettu korostuminen adaptaatiossa. Adaptaation käsikirjoitus nähdään toissijaisena, ei-alkuperäisenä, koska se hyödyntää olemassa olevia ideoita. Käsikirjoituksen merkitystä adaptaatioprosessissa korostavat myös lukuisat elokuvapalkintogaalat, joissa alkuperäiset käsikirjoitukset (*original screenplay*) ja mukautetut käsikirjoitukset (*adapted screenplay*) ovat

¹ Stephen Follows kirjoitti vuonna 2014: ”Across [the 100 highest grossing films for each of the last 20 years], 51 % of films were adaptations, 42 % were original screenplays, and 7 % were remakes.” (<https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/> Luettu 23. 8. 2016.)

² The Numbers -verkkosivuston kategoriassa ”Based on Comic/Graphic Novel” on markkinaosuuksissa havaittavissa selkeä kasvava trendi vuodesta 1995 lähtien. (<http://www.the-numbers.com/market/source/Based-on-Comic-or-Graphic-Novel> Luettu 26. 9. 2016.)

³ Alkuperäiskäsikirjoitetulla elokuvalla tarkoitan elokuvaa, joka ei perustu sitä edeltävälle olemassa olevalle tekstile.

palkittavina eri sarjoissa. Kuitenkaan valmiita elokuvia ei sijoiteta eri sarjoihin niiden idean alkuperän perusteella: parhaan elokuvan palkinnon voi voittaa yhtä hyvin niin ”alkuperäinen” elokuva kuin adaptaatiokin.

Adaptaation ja sen lähteenä toimineen tekstin vertaileva tarkastelu sisältää oletuksen, että elokuvan tekijöillä on tavoitteenaan nimenomaan *siirtää* tekstin henkilöt, tapahtumat ja tapahtumapaikat valkokankaalle (vrt. Bluestone 1957, 5). Toisinaan elokuva toki onnistuu herättämään lähdetekstinsä maailman eloon, mutta toisaalta toisinaan elokuva poikkeaa lähdetekstistään niin paljon, että ainoa tekstejä yhdistävä tekijä on nimi. Jos adaptaation ainoana tavoitteena olisi siirtää teksti ”uskollisesti” mediasta toiseen – kuten edellä mainittu yleinen käsitys antaa ymmärtää – miten on mahdollista, että lopputuloksessa voi olla niin suuria eroja lähdetekstiin nähden? Voisiko olla, että tekstien välinen vertailu on pinttynyt keskusteluun siksi, että adaptaation prosessia ei tunneta tarpeeksi hyvin?

Spike Jonzen ohjaama *Adaptation* (USA 2002) on hyvä esimerkki tekstin adaptaatiosta käsikirjoitusprosessin näkökulmasta. Charlie Kaufmanin käsikirjoittaman elokuvan kautta katsoja pääsee seuraamaan käsikirjoittajan työskentelyä ja haasteita käsikirjoitusprosessin aikana, ja elokuva itsessään näyttää millainen elokuva päähenkilön – fiktiivisen käsikirjoittaja Charlie Kaufmanin – kirjoittamasta käsikirjoituksesta on lopulta syntynyt. Elokuvan perusteella on vaikea selvittää, kuinka haastavaa kyseisen käsikirjoituksen tekeminen on ollut todelliselle Kaufmanille, sillä hän on rakentanut ominaiseen tapansa elokuvaan useita metatason kerroksia. Lisäksi elokuvassa sekoitetaan todellisia henkilöitä fiktiivisiin tilanteisiin, mikä hämärtää todellisuuden, fiktion ja adaptaation rajoja. Turvallisinta lienee olettaa, että elokuvan fiktiivinen Kaufman sekä hänen veljensä Donald ovat tosielämän Kaufmanin itseironisia karikatyyreja. *Adaptation* ei kuitenkaan kerro, mitä käsikirjoittajan tekstille tapahtuu elokuvan tuotannon aikana. *Adaptation* jättää yleisen adaptaatiokeskustelun tavoin avoimeksi sen, mitä adaptaatioprosessissa tapahtuu sen jälkeen, kun käsikirjoitus on valmistunut.

Adaptaatiotutkimuksen piirissä adaptaatiota on tarkasteltu pitkälti vastaa-

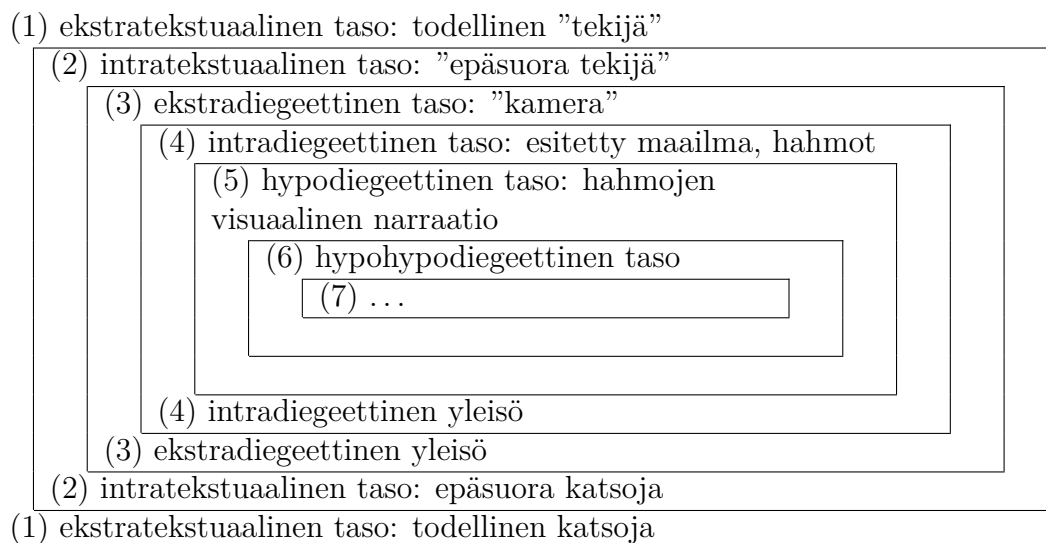
nottajan, tekstin lukijan, näkökulmasta⁴. Huomio on keskittynyt varsin usein valmiin adaptaation ja adaptoidun tekstin narratiivien väliseen suhteeseen. Tekstien tulkinnoissa tekstien väliset eroavaisuudet henkilöityvät adaptaation kohdalla usein joko ohjaajaan tai käsikirjoittajaan. Pelkkä tekstin ulkokohtainen viittaussuhteiden tutkiminen ei kuitenkaan paljasta tekijöiden motiiveja tekstin tuottamisen takana. Tällainen tarkastelu luottaa pitkälti lukijan teksteistä tekemiin tulkintoihin, jotka eivät välttämättä vastaa tekijän intentioita. Elokuvan ”uskollisuus” tai hyvyys määräytyy ainoastaan sen mukaan, kuinka molemmat tekstit tunteva lukija ne tulkitsee. Tällöin myös oletuksena on, että elokuvateksti on tietoisesti tuotettu juuri kyseiseen muotoon adaptoitavan tekstin pohjalta.

Adaptoitavan tekstin pitäminen tuotantoa determinoivana⁵ tekijänä on ongelmallista siksi, että todellisuudessa tekstien eroavaisuuksien ja yhtäläisyyksien vertailu ei esimerkiksi kerro mitään siitä, miten adaptaation tekijät ovat suhtautuneet adaptoitavaan tekstiin. Onko adaptoitava teksti esimerkiksi ollut läsnä tuotannon jokaisessa vaiheessa vai onko teksti jätetty vähemmälle huomiolle tuotannon edetessä? Mikäli adaptaation ja adaptoidun tekstin vertailu tapahtuu ainoastaan kahdenvälisellä tasolla, jätetään huomioimatta muiden tekstien sekä kulttuurin vaikutteet adaptaatioprosessissa. Tässä ajattelumallissa olennaisimmaksi ongelmaksi muodostuu, että elokuva nähdään usein adaptoidulle tekstile alisteisena: elokuva voi olla korkeintaan yhtä hyvä kuin teksti, johon se pohjautuu.

Tässä pro gradu -tutkielmassa lähdän siitä ajatuksesta, että adaptaation analyysin voisi viedä syvemmälle adaptaation tuotantoprosessia tarkastelemalla, sillä se voisi paljastaa jotain adaptaation todellisten tekijöiden motiiveista tekstiin tehtyjen muutosten takana. Oletukseni siis on, ettei koko adaptaation toteutusta voi välttämättä yhdistää ainoastaan yksittäiseen henkilöön kuten käsikirjoittajaan tai ohjaajaan – varsinkaan pelkkää tekstiä lukemalla. Tätä pe-

⁴ Aiheesta lisää luvussa 1.1.

⁵ Determinaatiolla voidaan sanan laajassa merkityksessä tarkoittaa erilaisia tasoja koskevaa määräytyvyyttä, joka voi liittyä esimerkiksi elokuvan syntyyn tai vastaanottoon (ks. Laine 1994, 52–55).



Taulukko 1: Fiktioelokuvan narraation tasojen malli. Taulukko muokattu Sabine Schlickersin (2009, 244) artikkelista *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*.

rustelen sillä, että pelkkää elokuvatekstiä lukemalla katsoja pääsee korkeintaan ”epäsuoran tekijän” (engl. *implied author*) tasolle (ks. Taulukko 1), jolloin lukija pääsee käsiksi ainoastaan niihin seikkoihin, jotka lukija voi tulkita tekstin perusteella. Tekstin todellinen ”tekijä” ei paljastu myöskään tekstin rivien välistä, sillä ”tekijä” voi tietoisesti rakentaa tekstiinsä lukijaa harhauttavia rakenteita ja sisältöjä (vrt. esim. Kaufmanin *Adaptation*).

Ainoa keino päästä käsiksi tekstin todellisen ”tekijän” motiiveihin ja intentioihin on astua tekstin ulkopuolelle. Tarkastelu täytyy siirtää tuotetusta adaptaatiosta adaptaatioprosessiin. Adaptaatioprosessilla en tässä tapauksessa tarkoita esimerkiksi ainoastaan käsikirjoituksen eri versioiden muutoksia vaan elokuvan tuotantoprosessia kokonaisuutena. Elokuvan tekijät rakentavat elokuvansa ”epäsuoraa katsojaa”, oletettua kohdeyleisöä ajatellen (vrt. Sammon 1996, 380–381). Elokuvan tuotannon loppuvaiheessa tuottajilla on mahdollisuus saada reaktioita ja mielipiteitä myös todellisilta katsojilta, jotka osallistuvat elokuvan koenäytöksiin. Tämän seurauksena tekijöillä on tilaisuus muokata elokuvaa suurta yleisöä miellyttävämpään suuntaan vielä ennen lopullista julkaisua. Samaan tapaan voi olla mahdollista, että usein lukija – tai ”todellinen katsoja” – tulkitsee adaptaatiota pitkälti epäsuoraa ”tekijää” ajatellen, jolloin

”tekijän” tekemistä ratkaisuista tehdään oletuksia pelkän tekstin perusteella. Mikäli tarkastelun laajentaa tuotetun adaptaation lisäksi metateksteihin, kuten kyseisen adaptaation tekemisestä kertoviin dokumenttielokuvaan, artikkeleihin tai tekijöiden haastatteluihin, voi adaptaatiosta ja adaptaatioprosessista paljastua uusia puolia.

Olen usein miettinyt, kuinka merkittävässä roolissa elokuvan tuotantoprosessi on adaptaation muotoutumisen kannalta, ja millä tavoin elokuvan tuotantokoneisto voi osallistua adaptaation muotoutumiseen. Tutkielmani tavoitteena on avata kirjaan pohjautuvan elokuvan adaptaatioprosessia elokuvatuotantoa tarkastelemalla. Tarkoitukseni on selvittää, millaisena elokuvan tuotantoprosessi näyttäytyy adaptaation näkökulmasta. Tuotetun adaptaation ja adaptoidun tekstin sisältöjen vertailun sijaan kiinnitän huomioni adaptaation tuotannosta kertoviin dokumentointeihin. Näiden dokumenttien analyysi keskittyy lukuun 3, jossa tarkastelen sekä narratiivin että visuaalisten elementtien muotoutumista elokuvan tuotannollisista lähtökohdista. Lisäksi tarkastelen, onko varsinainen adaptaatio valitussa esimerkkitapauksessa yhden henkilön aikaansaannos vai osallistuuko adaptaation tekemiseen useampia henkilöitä. Olen rajannut tarkastelustani pois useita elokuvatuotantoon olennaisesti liittyviä elementtejä, sillä tutkimusalueen laajuuden vuoksi rajauksia on tehtävä. Tämä tutkielma rajautuu lähinnä valmiissa adaptaatiossa *näkyvään* alueeseen. Tarkastelun kohteena ovat pääasiassa elokuvan narratiivin muotoutumiseen ja visuaaliseen suunnitteluun liittyvät seikat.

Seuraavassa alaluvussa käsittelen ”adaptaation” monimerkityksellisen käsitteen problematiikkaa. Taustoitan lyhyesti sekä adaptaation käsitteen että adaptaatiotutkimuksen historiaa ja tuon esille viimeaikaisia adaptaatiotutkimuksen suuntauksia. Tämän jälkeen esittelen tutkimuksen lähtökohdat ja käyn läpi keskeisimpiä käsitteitä. Luku 2 esittelee tutkimusaineiston sekä tutkielman aiheena olevat tekstit. Luku 3 keskittyy edellä mainitun tutkimusaineiston analyysiin. Luvussa 4 tuon esille analyysin pohjalta tekemiäni havaintoja adaptaatioprosessin rakenteesta tuotannollisesta näkökulmasta. Viimeisessä luvussa arvioin tutkimukseni tuloksia adaptaatiotutkimuksen nykyisen suuntauksen valossa.

1.1 ”Adaptaation” problematiikkaa

Elokuva-adaptaatio on edelleen yllättävän aliteoretisoitu tutkimusalue (Lhermitte 2005, 97). Siitäkin huolimatta, että tutkimusta on tehty viime vuosisadan puolivälistä lähtien, adaptaatiotutkimuksen piirissä ei ole muodostunut kunnollista teoriaa adaptaatiosta. Adaptaatiotutkimus on ollut suurissa määrin tuloksetonta, sillä tutkimusta on tehty teoreettisessa tyhjiössä. (Leitch 2003, 149.) Tutkimukset ovat olleet pääasiassa komparatiivisia tekstianalyysyjä, joissa verrataan yksittäisen tekstin kirja- ja elokuvaversiota toisiinsa (Murray 2008, 4). Elokuvia arvioidaan edelleenkin enimmäkseen sillä perusteella, kuinka ”uskollisia” ne ovat alkuperäisille teksteilleen (Lhermitte 2005, 97; Stam 2000, 58). Robert Stam (2000, 57–58) kyseenalaistaa koko uskollisuuskysymyksen, sillä se jättää huomiotta laajemman kysymyksen: mille elokuvan tulisi olla uskollinen? Tällaiset itseään toistavat tutkimukset todistavat kriitikoiden mukaan ainoastaan sen, että kirjoitetun tekstin ja elokuvan välillä on sekä yhteneväisyyksiä että eroavaisuuksia (Murray 2008, 4).

Teoriapohjan puute ei suinkaan tarkoita, etteikö adaptaatiotutkimuksen sisällä olisi tapahtunut liikehdintää. Tieteenalan sisäisistä suuntauksista on suomeksi kirjoittanut muun muassa Sanna-Mari Tikka (2007) pro gradu -tutkielmassaan. Jopa ”adaptaation” määritelmästä vaikuttaa olevan edelleen epäselvyyttä, johon lisähaasteen tuo adaptaation käsitteen monimerkityksellisyys. Adaptaation käsite on lainattu biologiasta, jonka sanakirja määrittelee seuraavasti:

[Adaptaatio on] eliön rakenteessa tai toiminnassa mikä tahansa muutos, joka antaa sille paremman mahdollisuuden tulla toimeen ympäristössään. Adaptaation tuloksena eliö sopeutuu rakenteellisesti ja toiminnallisesti ympäristöönsä. (Tirri et al. 2001, 14.)

Adaptaatiotutkimuksessa adaptaatio on yksinkertaisimmillaan määritelty jonkin aiemman teoksen pohjalta luoduksi teokseksi, jolla on selkeästi tunnistettava suhde lähdeteokseensa, kun taas viimeisimpien näkemysten mukaan adaptaatio voi luoda suhteita useisiin eri teoksiin usein eri tavoin (Tikka 2007, 57).

Adaptaatiolla voidaan tarkoittaa paitsi edellä mainittua lopputuotetta, kuten elokuvaa, myös tuotteen luomisprosessia. Linda Hutcheon (2013) tuo mukaan vielä kolmannen näkökulman – vastaanoton prosessin – jolloin adaptaatio on yksi intertekstuaalisuuden muoto:

[W]e experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. (Hutcheon & O’Flynn 2013, 8.)

1.2 Adaptaatiotutkimuksen suuntauksista

1950-luvulla adaptaatiotutkimuksessa oli vallalla mediaspesifinen ajattelu, jossa tekstien eroavaisuuksia ja yhteneväisyyksiä tarkasteltiin kullekin medialle ominaisten piirteiden kautta. Tämän ajattelutavan ja tieteellisen adaptaatiotutkimuksen pioneerina pidetään George Bluestonea, jonka tutkielma *Novels into Film* (1957) on edelleenkin yksi merkittävimmistä adaptaatiotutkimuksen teoksista (Murray 2008, 5). Bluestonen mukaan esimerkiksi romaanin ja elokuvan ”paremmuuden” vertailussa tehdään oletus, että tekstien sisältö on irrotettavissa ja toistettavissa, että romaanin tapahtumat ja hahmot ovat vaihdettavissa suoraan elokuvan tapahtumiin ja hahmoihin, ja että romaani on normi, josta elokuva poikkeaa omalla riskillään; poikkeamat ovat sallittuja epämääräisesti määritellyistä syistä, kuten pituusvaatimusten takia, ja poikkeamien laajuus vaihtelee suoraan sen mukaan, kuinka ”uskollisia” alkuperäisteokselle ollaan. Bluestonen mukaan tällaisessa ajattelussa unohdetaan, että muutokset ovat todennäköisiä heti kun siirrytään kielellisestä visuaaliseen välineeseen. (Bluestone 1957, 5–6.) Thomas Leitch kuitenkin näkee tämän pintytyneen verbaalinen–visuaalinen -jaottelun yhtenä adaptaatiotutkimuksen vahingollisimmista virhepäätelmistä, sillä elokuva ei ole ainoastaan visuaalinen media:

But movies as we know them are not simply an audio-visual medium, since, as McFarlane observes, ”the novel draws on a wholly

verbal sign system, the film variously, and sometimes simultaneously, on *visual*, *aural*, and *verbal* signifiers.” . . . Movies cannot therefore legitimately be contrasted with literary texts on the grounds of their visual signifying system, because their actual signifying system, combining images and sounds and excluding information that might be processed by the other three senses, is a great deal more subtle and complex than visual iconicity. (Leitch 2003, 153–154.)

1970-luvun lopulla adaptaatiotutkimukseen liitettiin mukaan narratologian periaatteita muun muassa formalismin, strukturalismin ja semiotiikan traditioista (Murray 2008, 6). Tikan mukaan 1970-luvulta alkanut komparatistinen adaptaatiotutkimus alkoi ottaa huomioon adaptaation myös prosessina, mutta suuntaus oli taipuvainen kehämäiseen tutkimukseen muun muassa adaptaatiokäsitteen tekstin syntytapaan perustuvan määritelmän vuoksi: ”Ensin . . . määriteltiin adaptaation lopputuote syntytapansa kautta, ja varsinainen tutkimus keskitettiin sitten adaptaation prosessiin.” (Tikka 2007, 47.)

Kun adaptaation lopputuote ilmoittaa itse olevansa adaptaatio aiemmasta tekstistä (ks. esim. Hutcheon & O’Flynn 2013, 7), on mahdollista tehdä se oletus, että adaptaatioprosessissa adaptoitava teksti on ollut tärkeässä asemassa. Tämä puolestaan voi johtaa adaptaatiokriitikoiden mainitsemaan ilmiöön, jossa adaptaation lopputuote asetetaan vertailussa adaptoitua tekstiä alempiarvoisemmaksi (ks. Stam 2000, 54).

Kuitenkin on olemassa myös adaptaatioita, jotka poikkeavat adaptoitavasta tekstistä niin suuresti, että yhtymäkohtia on hankala jäljittää⁶. Vähemmälle huomiolle on jäänyt, mistä nämä tekstien väliset erot voivat todellisuudessa johtua. Tekstien vertaileva narratiivilähtöinen tarkastelu – olipa kyseessä mediaspesifinen tai auteuristinen tutkimuksen näkökulma taikka elokuvakritiikki – vaikuttaisikin tekevän sen perusoletuksen, että adaptaatiosta on lähtökoh-

⁶ Esimerkiksi elokuva *World War Z* (2013) on saanut ristiriitaisia arvosteluja juuri tästä syystä. Jos elokuvaa vertaa Max Brooksia romaaniin *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (2006), ei elokuvassa ole Brooksia mukaan muuta yhteistä kuin nimi (ks. esim. <https://www.youtube.com/watch?v=2QEq-ud0NIc> Luettu 17.5.2016).

taisesti pyritty tekemään juuri kyseisen kaltainen adaptoitavan tekstin perusteella, vaikka adaptaatio poikkeaisikin lähdetekstistään huomattavasti. Adaptaatiotutkimus on yleisesti ohittanut prosessin, jossa lähdeteksti muuntautuu elokuvaksi (Lhermitte 2005, 97; Boozer 2008, 1).

Vaikka komparatismiin jälkeen muodostunut pluralistinen adaptaatiotutkimus huomioikin jo teosten useat eri lähteet sekä tekstien monimutkaiset viittaus-suhteet ja kulttuuriset ulottuvuudet, itse adaptaatioprosessissa vaikuttavat seikat näyttävät edelleen jäävän vähemmälle huomiolle. Pluralistinen suuntaus on kuitenkin avannut tutkimuskenttää siinä, että tutkimuksessa voidaan muun muassa huomioida lähdeteksteinä myös saman tekstin aiemmat adaptaatiot, ja kohdetekstistä voidaan huomioida viittauksia myös muihin teksteihin, ei ainoastaan yksittäiseen lähdetekstiin.

Vuosituuhannen vaihteen jälkeen on ilmestynyt yhä enemmän adaptaatiota ja adaptaatiotutkimusta uusista näkökulmista tarkastelevia tekstejä. Ilona Hongisto kirjoittaa: ”[v]iime vuosikymmeninä adaptaation problematiikka on kasvanut arvottavan ja vertailevan tutkimusasetelman yli. . . . [T]eoreettisella tasolla käsittely on edennyt uskollisuuden tematiikasta kohti monisyisempiä ilmaisun ja merkityksenannon kysymyksiä” (Hongisto 2011). Esimerkiksi Jack Boozer kirjoittaa kirjassaan *Authorship in Film Adaptation* (2008, 1), että koska käsikirjoitus on adaptaatioprosessissa keskeisessä roolissa, tarkastelemalla käsikirjoituksen eri versioiden muutoksia tutkimus voisi saada lisätietoa elokuvan ja sen lähdetekstin todellisesta suhteesta. Tällöin vertailua ei tehtäisi ainoastaan lopputuotteiden sisältöjen kesken, vaan otettaisiin prosessin aikana tekstissä tapahtuvat muutokset huomioon. Simone Murray esittää tekstissään *Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry* (2008, 10) adaptaatiotutkimuksen painopisteen siirtämistä perinteisestä vertailevasta tekstianalyysistä ja esteettisestä arvioinnista sosiologisen ymmärtämisen suuntaan. Tätä Murray perustelee sillä, että adaptaatio on nähtävissä institutionaalisten eturyhmien ja toimijoiden muodostaman järjestelmän tuottamana materiaalisena ilmiönä. Murrayn mukaan olisikin syytä tutkia, millaisia vaihtoehtoisia metodeja esimerkiksi kulttuurintutkimus voisi tarjota adaptaatiotutkimukselle.

Adaptaatiota on verrattu myös käännökseen (mm. Stam 2000, 62), ja adaptaatiotutkimukseen on esitetty työkaluja käännöstieteenkin puolelta (mm. Lhermitte 2005). Adaptaatiossa on havaittavissa samankaltaisia piirteitä perinteisten tekstikäännösten kanssa, joten käännöstieteen lähestymistavat voisivat olla käyttökelpoisia adaptaatiotutkimuksessa. Myös Thomas Leitch uskoo, että adaptaatiotutkimus voisi nousta ahdingostaan yhdistymällä paitsi perinteisen elokuva- ja kirjallisuustutkimuksen myös kulttuurintutkimuksen kanssa (Leitch 2003, 168). Tutkimuksessa käytettävien metodien ja termistön lainaaminen ei ole mitenkään poikkeuksellista, sillä adaptaatiotutkimuksessa on jo aiemmin otettu käyttöön muun muassa tekstintutkimuksen puolelta lainattuja ja adaptaatiotutkimukseen toimiviksi todettuja ajatuksia. Tällaisia ovat muun muassa Gérard Genetten teorit niin sanotuista toisen asteen teksteistä, palimpsesteista, (*Palimpsests*, 1997) ja niissä tapahtuvista transformaatioista.

Adaptaatiotutkimuksen tämänhetkisenä suuntauksena vaikuttaisikin olevan laajempi ymmärrys adaptaatiotuotannon erityispiirteistä. Esimerkiksi Murray hahmottelee artikkelissaan adaptaatioteollisuuden mallia (2008, 12). Tämän mallin hyödyntäminen toisi tutkimukseen mukaan ei ainoastaan kirjan ja elokuvan vaan myös laajemman taloudellisen koneiston, joka tuottaa sisältöä useisiin eri medioihin. Linda Hutcheon pyrkii teoksessaan *A Theory of Adaptation* (2006/2013) juuri tämän kaltaiseen laajempaan tarkasteluun. Hutcheon näkee ”tarinat muutoskykyisinä kulttuurisina yksiköinä, jotka mukautuvat uusiin materiaaliin ja kulttuuriin ympäristöihin” (Hongisto 2011; ks. Hutcheon & O’Flynn 2013, 32). Hutcheonin ajatus adaptaatiosta eräänlaisena kulttuurisena mutaationa perustuu vahvasti biologiseen mutaatioon, ja hän vie tätä ajatusta vielä pidemmälle yhdessä Gary R. Bortolottin kanssa kirjoittamassaan artikkelissa (Bortolotti & Hutcheon 2007).

Edellä mainittujen kirjoittajien avauksista päättelen, että adaptaatiotutkimus kaipaa lisää tutkimusta adaptaation tuotantokulttuurista, ja kuten Murray (2008, 12) toteaa, tarkempaa ymmärrystä eri medioiden välisen adaptaation rakenteista. Tämä tutkielma kytkeytyy juuri näihin elokuva-adaptaation tuotannon rakenteita koskeviin kysymyksiin. Tutkimuksen keskiössä eivät siis ole adaptaation lähde- ja kohdetekstit – kirja ja elokuva – vaan elokuva-

adaptaation tuotantoprosessi. Tutkimuksen tavoitteena on laajentaa ymmärrystä adaptaatioprosessissa vallitsevista tuotannollisista rakenteista.

1.3 Tutkimuksen lähtökohdat: ongelma ja näkökulma

Tutkimukseni pyrkii vastaamaan kysymykseen: ”millaisena adaptaatioprosessi näyttäytyy elokuvan tuotantoprosessia tarkastelemalla?” Koska adaptaatio on laaja ja moniulotteinen tutkimusalue, rajaan analyysiani esittämällä aineistolle seuraavia kysymyksiä: Kuinka tekijät itse kuvaavat prosessia – ketkä ovat äänessä ja mitä he kertovat? Millaisia tekijöiden välisiä valtasuhteita prosessissa ilmenee? Millaisiin tekstin ja inspiraation lähteisiin viitataan? Mitä elokuva-tekstiin liittyvistä lähteistä ja niiden hyödyntämisestä kerrotaan ja mitä niistä dokumenteissa näytetään?

Tutkimukseni rajauksen kannalta olen keskittänyt analyysissäni tarkastelun pääasiassa elokuvan narratiivin muotoutumiseen sekä visuaaliseen suunnitteluun tuotannollisista lähtökohdista. Tämä ei tarkoita, että näkisin elokuva-tuotannon muut osa-alueet alempiarvoisina. Tekstin narratiivin ja visuaalisen adaptaatio ovat kuitenkin seikat, joihin katsojana kiinnitän omassa katsomiskokemuksessani eniten huomiota. ”Visuaalisen adaptaatiolla” tarkoitan tässä yhteydessä visuaalisiin elementteihin liittyvää adaptaatiota. Tämä ei välttämättä tarkoita ainoastaan valmiissa elokuvassa näkyviä elementtejä, vaan myös verbaalisesti rakennettuja visuaalisia elementtejä. Kuten Janne Seppänen (2001, 21–22) toteaa, visuaalinen ja kielellinen eivät ole toistensa vastakohtia vaan toisiinsa liittyviä ominaisuuksia. Esimerkiksi äänisuunnittelu – miltä elokuva ja sen maailma kuulostavat – tulee vasta visuaalisen jälkeen. Nähdäkseni elokuvan äänimaailma on ainakin osittain visuaaliselle alisteista, mutta toimivan kokonaisuuden kannalta molemmat ovat riippuvaisia toisistaan. Tutkijan henkilökohtainen positio myös elokuvien katsojana on siis motivoinut aihevalintaa ja rajausta.

1.4 ”Adaptaatio” ja muita keskeisiä käsitteitä

Lukijalle lienee tässä vaiheessa jo selvää, että tutkimuksen aihepiirin termistö on ollut ja on edelleen muutoksen tilassa, jolloin tutkijan tulee selkeästi määrittää oma suhteensa käyttämiinsä käsitteisiin. Tutkielman luettavuuden ja ymmärrettävyyden kannalta on parasta selventää keskeisimpiä tässä tutkielmassa esiintyviä termejä. Muita esille tulevia selvittämistä vaativia termejä pyrin selittämään tekstin sisällä tai alaviitteissä.

Adaptaation käsitteen monimerkityksisyys kävi esille jo edellisistä luvuista. Tämän tutkielman yhteydessä tukeudun Hutcheonin (2013, 8) määritelmään, jossa adaptaatio tarkoittaa sekä olemassa olevan teoksen tai teosten tunnustettua muunnelmaa (adaptaatio teoksena) että olemassa olevan teoksen luovaa ja tulkitsevaa hyödyntämistä uuden teoksen valmistuksessa (adaptaatio prosessina). Tämän määritelmän pohjalta adaptaatio on saanut alkunsa **adaptoidusta tekstistä** eli adaptaation **lähdetekstistä** (myös **hypoteksti**, ks. alla). Adaptaation lähteenä voi toimia paitsi kirjoitettu teksti kuten romaani, myös muut kulttuurin tuotteet kuten maalaukset tai elokuvat.

Intertekstuaalisuuden käsite nousee esille tekstien välisistä suhteista puhuttaessa. Käsitteen kehitti Julia Kristeva 1960-luvulla kirjoituksissaan Mihail Bakhtinin ja Ferdinand de Saussuren ajatusten pohjalta. Intertekstuaalisuudesta, tekstien välisistä suhteista, voi puhua kirjallisten tekstien lisäksi niin elokuvan, maalaustaiteen, musiikin, arkkitehtuurin, valokuvauksen kuin lähes minkä tahansa muunkin kulttuurisen tai taiteellisen työn yhteydessä. (Allen 2000, 3, 174.) Tämän tutkielman yhteydessä viitataan intertekstuaalisuudella tekstien välisiin suhteisiin yleisellä tasolla.

Ranskalainen teoreetikko Gérard Genette on teoksissaan pyrkinyt laajentamaan ja tarkentamaan tekstien välisten suhteiden käsitteistöä. Genetten määritelmässä yläkäsitteenä toimii **transtekstuaalisuus**, jolla hän tarkoittaa koko tekstien välistä kenttää, jossa kaikki tekstit ovat jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa. Tämä vastaa jossain määrin Kristevan intertekstuaalisuuden käsitteen sisältöä. Intertekstuaalisuudella Genette puolestaan tarkoittaa – Kriste-

van määritelmää rajatummin – yhden tai useamman tekstin esiintymistä tekstin sisällä. Konkreettisesti tämä ilmenee esimerkiksi suorina lainauksina. (Genette 1997, 1–7; Allen 2000, 100–115.)

Genetten määrittelemä **arkkitekstuaalisuus** tarkoittaa tekstien yleisiä tunnistettavia piirteitä, joiden avulla tekstit voidaan sijoittaa esimerkiksi eri genreihin. **Paratekstit** eli reunatekstit ovat varsinaisen sisällön ”reunalla” ohjaamassa lukijaa; esimerkiksi teoksen otsikot ja esipuheet ovat erilaisia paratekstejä. **Metatekstit** ovat tekstiin viittaavia ulkopuolisia tekstejä, kuten arvosteluita tai elokuvan tekemisestä kertovia dokumenttielokuvia. **Hyperteksti** on teksti, joka viittaa sitä edeltävään **hypotekstiin** kuitenkin kommentoimatta tätä. Hypertekstien piiriin lukeutuvat esimerkiksi käännökset ja elokuva-adaptaatiot. Edellä luetellut transtekstuaalisuuden alakäsitteet eivät ole kuitenkaan toisiaan pois sulkevia, eli kukin teksti voi kuulua samanaikaisesti useampaan osa-alueeseen. (Genette 1997, 1–7; Allen 2000, 100–115.) Genetten käsitteistöä hyödynnän pääasiassa tutkielmani loppupuolella.

Kuten edellä ilmenee, **teksti** esiintyy tässä tutkielmassa monimerkityksisenä käsitteenä kuten adaptaatiokin. En käsitä tekstiä pelkästään kirjoitetun tekstinä vaan tarkastelen sitä laajempänä kulttuurisena ilmiönä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki tekstit olisivat täysin samanlaisia ja suoraan verrattavissa keskenään, sillä esimerkiksi kirja ja elokuva hyödyntävät erilaisia viestinnän keinoja. Kaikki viestintä kuitenkin toimii koodien ja merkkien varassa. Merkit ovat ihmisten luomia, itsensä ulkopuolelle viittaavia merkityksen antamisen välineitä. Koodit ovat puolestaan tietyn kulttuurin tai alakulttuurin jäsenille yhteisten merkkien ja merkitysten järjestelmiä, jotka määräävät, miten merkkejä voi käyttää yhdessä. (Fiske 1992, 14, 16, 37.) Myös elokuvalla on siis omat merkki- ja koodijärjestelmänsä, joita lukija tulkitsee muun muassa kulttuurisen kokemuksensa kautta.

Elokuva poikkeaa kuitenkin kirjoista siinä, että siinä yhdistellään useampia esittämisen tapoja; elokuva hyödyntää visuaalisten viestinnän keinojen lisäksi myös auditiivisia keinoja (Seppänen 2001, 37). Tällainen multimodaalinen ”teksti” luo merkityksensä enemmän kuin yhden semioottisen koodin kautta

(Kress & van Leeuwen 2006, 177). Kirjoitetun tekstin ja visuaalisen kommunikation kautta syntyvät merkitykset menevät osittain päällekkäin. Jotkut asiat voidaan ilmaista sekä verbaalisesti että visuaalisesti, jotkut toiset vain joko verbaalisesti tai visuaalisesti. Silloinkin, kun jotain voidaan ilmaista sekä verbaalisesti että visuaalisesti, ”sanomisen” tapa on kummassakin erilainen, mikä voi vaikuttaa merkitysten muodostumiseen. (Kress & van Leeuwen 2006, 2.) Sekä kirja että elokuva ovat siis erilaisia viestinnän välineitä, joiden välittämisiin sanomiin pätevät myös erilaiset tulkinnan tavat. Adaptaation voi nähdä näin tarkasteltuna pohjimmiltaan tekstin tai sen narratiivin uudelleenkoodaamista merkki- ja koodijärjestelmästä toiseen.

Adaptaation **tekijästä** puhuttaessa käytän sanassa lainausmerkkejä tehdäkseen eron konkreettisen (tekijä) ja abstraktin entiteetin (”tekijä”) välillä. ”Tekijä” ei näin ollen viittaa vain yksittäiseen elokuvan tekemiseen osallistuvaan henkilöön vaan ennalta määrittelemättömään yksilöön tai joukkoon, jonka kokoonpano voi muuttua asiayhteydestä riippuen. Teen tietoisesti eron elokuvan ja adaptaation ”tekijän” välillä, sillä adaptaatioprosessiin ja adaptaation muotoutumiseen voi nähdäkseni osallistua useampia henkilöitä kuin elokuvan lopputeksteistä on nähtävissä, kuten myöhemmin tulen osoittamaan.

2 Tapaus *Blade Runner*

Tutkielman aineistoa päättäessäni päädyin hyödyntämään jo olemassa olevaa aineistoa, sillä oman aineiston kerääminen joko haastatteleamalla adaptaation tekijöitä tai seuraamalla adaptaation tuotantoprosessi alusta loppuun olisi pro gradu -tutkielman suppeutta ajatellen liian raskasta toteuttaa. Tämän lisäksi viime vuosina on ilmestynyt elokuvien tekemisestä yhä kattavampia dokumentaatioita, joita on julkaistu muun muassa elokuvien oheismateriaalina, joten valmista tutkimusaineistoa on tarjolla runsaasti.

Elokuvien oheismateriaaleissa on kuitenkin havaittavissa ainakin kahdentyyppisiä sisältöjä. On olemassa sekä promootio- että dokumentoivassa tarkoituksessa tuotettuja sisältöjä, minkä vuoksi aineiston valinnassa täytyy pystyä arvioimaan, kumpaanko tarkoitukseen kyseinen materiaali on tuotettu. Tiivistetyksi ilmaistuna promootiomateriaali tuo esille ”mitä tehtiin”, ja dokumentoiva materiaali tuo esille ”miksi tehtiin, mitä tehtiin”. Promootiomateriaalissa korostuu usein tekijöiden innostuneisuus kyseisestä elokuvasta, eikä tuotannossa vastaan tulleita ongelmia tuoda juurikaan esille. Dokumentoivassa materiaalissa elokuvan tuotantoa tuodaan esille kattavasti ja toisinaan hyvinkin yksityiskohtaisesti, eikä tuotannon haasteita yritetä piilottaa.

Tältä pohjalta potentiaalisimmiksi aineistoiksi valikoituivat Peter Jacksonin ohjaaman *Taru sormusten herrasta* -trilogian (Uusi-Seelanti/USA 2001–2003) sekä Ridley Scottin ohjaaman *Blade Runner: The Final Cutin* (USA 2007) erittäin kattavat oheismateriaalit. Näistä kahdesta *Blade Runnerin* oheismateriaalit osoittautuivat tutkimukseni aiheen kannalta hedelmällisemmiksi, sillä dokumentoinnit tuovat rohkeasti ja tekijöiden omin sanoin esille tuotannon etenemisen sekä tuotannossa ilmenneet haasteet.

Blade Runnerin lähteenä toiminut Philip K. Dickin tieteisromaani *Do Androids Dream of Electric Sheep?* julkaistiin vuonna 1968. Romaanin päähenkilönä toimii palkkionmetsästäjänä työskentelevä Rick Deckard. Hänen tehtävänä on löytää ja eliminoida Marsin siirtokunnasta Maahan luvattomasti palanneet androidit. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* on Dickin tuotannosta ensimmä-

mäinen teos, joka on toiminut pohjana elokuva-adaptaatiolle. Edward Einhorn on myös kirjoittanut romaanin pohjalta teatterisovituksen⁷. *Blade Runnerin* myötä Dickin tuotanto⁸ nousi myös Hollywoodin tietoisuuteen, ja varsinkin kahdeksan vuotta myöhemmin valmistuneen *Total Recallin* (1990) jälkeen hänen tuotantoaan on hyödynnetty useiden elokuvien inspiraationa. 2000-luvulla Dickin tuotantoon pohjautuvia elokuvia on julkaistu muutaman vuoden välein. Vuonna 2015 julkaistiin myös kaksi televisiosarjaa: *Minority Report* (USA 2015), joka pohjautuu sekä samannimiseen Dickin novelliin (1956) että Steven Spielbergin ohjaamaan elokuva-adaptaatioon vuodelta 2002, ja *The Man in the High Castle* (USA 2015), joka perustuu Dickin vuonna 1962 julkaistuuun romaaniin⁹.

Ridley Scottin ohjaama elokuva *Blade Runner* julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1982¹⁰. Dickin romaanin tapaan elokuvan päähenkilönä toimii Rick Deckard (Harrison Ford), jonka tehtävänä on löytää ja eliminoida Maahan luvattomasti palanneet replikantit¹¹. Vaikka elokuva perustuu Dickin romaaniin ja juonen perusidea on sama, sen tapahtumat, henkilöhahmot ja miljöö poikkeavat romaanista huomattavasti¹². Charlie Geren mukaan *Blade Runnerin* myötä myös monet kyberpunkin elementit loksahivat paikoilleen:

Blade Runner ilmestyi aikana, jolloin uusi teknologia tuli yhä näkyvämmäksi osaksi valtavirran kulttuuria, ja sarjakuvista vaikutteita hakenut lähitulevaisuuden visio tarjosi pikkutarkan ja täydellisen

⁷ <http://www.edwardeinhorn.com/Plays.html#Androids> (Luettu 1. 9. 2016)

⁸ Dickin elämää ja kirjallista tuotantoa on käsitelty kattavasti mm. *Portti*-lehden numerossa 2/1993.

⁹ Philip K. Dick – IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0001140/> (Luettu 1. 9. 2016)

¹⁰ *Blade Runnerista* on olemassa laskentatavasta riippuen viidestä seitsemään eri versiota: *The Workprint* (1982), *The San Diego Sneak Preview* (1982), *The Domestic Cut* (1982, alkuperäinen USA:n julkaisu), *The International Cut* (1982, Euroopan ja Japanin julkaisu), *The Director's Cut* (1992) sekä *The Final Cut* (2007). Tämän lisäksi televisiolähetyskiä varten on tehty ainakin yksi versio. (Sammon 1996, 394.)

¹¹ *Blade Runnerissa* sana androidi (*android*) on korvattu sanalla replikantti (*replicant*). Scottin mielestä sanaa on käytetty liian paljon eri yhteyksissä. Vaihdoksen taustasta lisää sivulla 38.

¹² Romaanin ja elokuvan eroavaisuuksia on listattu muun muassa sivulla http://bladerunner.wikia.com/wiki/Do_Androids_Dream_of_Electric_Sheep%3F (Luettu 22.4.2016)

taustan globaalien yritysten sekä informaatioteknologian hallitsemisen yhteiskunnan herättämille huolille ja kysymyksille (Gere 2006, 185–186).

Ilmestyessään *Blade Runner* sai kuitenkin ristiriitaisen vastaanoton. Elokuva-kriitikko Roger Ebert kirjoitti vuonna 1982: ”’Blade Runner’ is a stunningly interesting visual achievement, but a failure as a story” (Ebert 1982).

Sytä *Blade Runnerin* ristiriitaiselle vastaanotolle on etsitty niin elokuvan rakenteesta ja markkinoinnista kuin julkaisuajankohdan kulttuurisesta ilmapiiristäkin. *Blade Runner* julkaistiin kesäkuussa 1982, kaksi viikkoa Steven Spielbergin ohjaaman *E.T:n* (1982) jälkeen. Tekijät arvelevat, että yleisö ei halunnut nähdä positiivisen *E.T:n* jälkeen niin erilaista, dystooppista maailmaa (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 316–317). 1970-luvulla tieteiselokuvat ja -sarjat kuuluivat usein pienemmän budjetin b-luokkaan. Suurempien budjettien tieteiselokuvien kuvasto oli yleensä etäistä, avaruuteen tai tunnistamattomaan tulevaisuuteen sijoittuvaa¹³ tai toisaalta ”nykyhetkeen” sijoittuvaa, johon liitettiin jotain genreen sopivaa¹⁴. *Blade Runnerin* dystooppinen ja visuaalisesti synkkä kuvaus lähitulevaisuudesta poikkesi totutusta valtavirtaelokuvien kuvastosta. Tekijät arvelevat, että elokuvan ristiriitainen vastaanotto johtuu osittain myös markkinoinnin epäonnistumisesta, sillä elokuvan traileriin oli valittu pääasiassa elokuvan erikoistehoste- ja toimintakohtauksia, mikä ei valmistanut katsojia lainkaan elokuvan emotionaaliseen puoleen (de Lauzirika 2007b).

Julkaisuajankohdan vastaanotosta huolimatta *Blade Runner* on merkittävä elokuva. Myös Ebert korjasi näkemystään *Blade Runner: The Final Cutin* arvostelussaan vuonna 2007:

This is a seminal film, building on older classics like ”Metropolis” (1926) or ”Things to Come,” but establishing a pervasive view of

¹³ vrt. esim. *2001: A Space Odyssey* (1968), *Star Wars* (1977), *Star Trek: The Motion Picture* (1979)

¹⁴ vrt. esim. *The Andromeda Strain* (1971), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Invasion of the Body Snatchers* (1956/1978)

the future that has influenced science fiction films ever since (Ebert 2007).

Ebert toteaa, että *Blade Runnerin* perintö näkyy myöhemmissä tieteiselokuvissa sekä sisällöllisesti että visuaalisesti. Maailmanlaajuiset suuryritykset, luonnon hajoaminen, ylikansoitus tai teknologisen kehityksen tuottama yhteiskunnallinen separaatio näkyvät selvästi elokuvissa kuten *Dark City* (1998), *12 Monkeys* (1995) ja *Gattaca* (1997). (Ebert 2007.)

2.1 Dokumentit tutkimusaineistona

Tutkimukseni primaariaineistona ovat *Blade Runner* -elokuvan teosta kertovat Charles de Lauzirikan ohjaamat dokumenttielokuvat sekä haastattelut, jotka sisältyvät vuonna 2007 julkaistuuun *Blade Runner: The Final Cut* -DVD-kokoelmaan. Julkaisu sisältää kaikki tuotantoyhtiön julkaisemat *Blade Runnerin* versiot. De Lauzirikan dokumentti *Dangerous Days: Making Blade Runner* (2007b) keskittyy kattavasti *Blade Runnerin* tuotantoprosessiin sekä elokuvan vastaanottoon. *All Our Variant Futures: From Workprint to Final Cut* (2007a) kertoo elokuvan eri versioista keskittyen kuitenkin pääasiassa elokuvan viimeisimmän version, *Final Cutin* tuotantoon. Lisäksi tutkimusaineistonani toimii Paul M. Sammonin kirjoittama kirja *Future Noir: The Making of Blade Runner* (1996). Ensisijaisen analyysin olen tehnyt Lauzirikan dokumenttielokuvien lähiluvulla, ja täydennän dokumenttien analyysiäni Sammonin kirjan analyysillä. Tarvittaessa hyödynnän myös Philip K. Dickin romaania *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), Scottin elokuvaa *Blade Runner* (1982/*Director's Cut* 1992/*Final Cut* 2007) sekä muuta elokuvaan liittyvää kirjallisuutta.

Charles de Lauzirikan dokumenttielokuvat on koostettu *Blade Runnerin* viimeisimmän version (*Final Cut*, 2007) julkaisua varten. Dokumenteissa haastateltavina ovat tekijät itse, ja he kuvaavat tapahtumat kuten itse ne muistavat. Haastattelujen tarkkaa ajankohtaa ei mainita, mutta oletettavasti pääosa

haastatteluista on tehty *Blade Runnerin* viimeisimmän julkaisuversion tuotannon yhteydessä, sillä tekijät näyttävät de Lauzirikan haastatteluissa vanhemmilta kuin tuotannon aikaisissa kuvissa. Tämä tarkoittaa, että alkuperäisen tuotannon ja haastatteluiden välillä on kulunut aikaa noin 25 vuotta. Aikaväli vaikuttaa jonkin verran aineiston luotettavuuteen, sillä harva pystyy muistamaan kaikkia yksityiskohtia tuotannosta noin pitkältä ajalta. Tiedostan myös, että dokumentit näyttävät vain ohjaajan valikoimia asioita, joten joudun luottamaan dokumentin ohjaajan objektiivisuuteen asioiden esittämisessä. Dokumenttielokuvat antavat kuitenkin tämän tutkimuksen puitteissa riittävän pohjakäsityksen tuotanto- ja adaptaatioprosessin vaiheista. Lauzirikan elokuvien rakenne on koottu erilaisten teemojen ympärille, esimerkiksi käsikirjoituksen, roolituksen tai leikkauksen mukaan.

Paul M. Sammonin kirja *Future Noir: The Making of Blade Runner* täydentää Lauzirikan dokumenttielokuvissa ilmeneviä aukkoja ja selventää mahdollisia lausuntojen ristiriitaisuuksia. Myös Sammonin kirjaan tutkijan on syytä suhtautua kriittisesti, sillä kyseessä on toisen käden lähde. Kattava aiheen ja henkilöiden taustoitus, yksityiskohtaiset tapahtumien kuvaukset sekä monipuoliset liitteet ja viitteet antavat kuitenkin ymmärtää, että Sammon on pyrkinyt kirjassaan mahdollisimman todenmukaiseen kerrontaan. Sammonin tarkoituksena oli raportoida *Blade Runnerin* tuotannon vaiheista ja edistymisestä erilaisten lehtiartikkeleiden kautta, ja hän pääsi elokuvan kuvauspaikoille täysin tuotannosta ulkopuolisena tarkkailijana. Hänet otettiin tuotantoon hyvin vastaan, ja Sammon pystyi vapaasti haastattelemaan tekijöitä myös tuotannon keskellä. Sammon on koonnut kirjansa *Blade Runnerin* tuotannon aikana tekemiensä haastatteluiden ja keräämänsä aineiston pohjalta. Haastattelumateriaalia oli Sammonin mukaan kertynyt niin valtavasti, ettei hän pystynyt hyödyntämään kaikkea artikkeleihin, joten hän päätti koota kattavan kirjan elokuvan tuotannon vaiheista. (Sammon 1996, xiv–xix.)

Tutkimukseni kohteena oleva *Blade Runner* on julkaistu vuonna 1982, ja sen tuotanto ideasta valmiiksi elokuvaksi sijoittui vuosille 1977–1982. Onkin syytä huomauttaa, että Hollywoodin nykyinen studiojärjestelmä toimii eri tavalla kuin 1970- ja 1980-lukujen taitteessa. Alexander Rossin (2011) mukaan stu-

diorakenteeseen on tullut yhä enemmän päättäviä tasoja, mikä vaikeuttaa sekä tekstien pääsemistä tuotantoon että päätöksentekoa tuotannon sisällä. Olen kuitenkin huomionnut studiojärjestelmän ”pysyviä” piirteitä tutustumalla Hortense Powdermakerin kirjaan *Hollywood: The Dream Factory* (1951), joka on antropologinen katsaus 1950-luvun Hollywoodin studiojärjestelmään.

Tässä tutkimuksessa tekemäni havainnot koskevat nimenomaan 1970- ja 1980-lukujen vaihteen tuotantojärjestelmää, jolloin tuotantorakenne oli yksinkertaisempi kuin nykyään. Yksinkertaisemman tuotantorakenteen tutkimisella on kuitenkin mahdollista muodostaa adaptaation tuotannollisista ulottuvuuksista alustava käsitys, jota myöhemmät tutkimukset voivat laajentaa nykyistä studiojärjestelmää vastaavaksi.

2.2 Aineiston analyysi

Tutkielmani liittyy mediatieteen hermeneuttiseen ja emansipatoriseen tiedonintressiin. Mauri Ylä-Kotolan (1999, 98) mukaan hermeneutiikassa ”yksittäinen on ymmärrettävä vain kontekstissaan, sitä kehystävän yleisen kautta ja päinvastoin”. Tästä lähtökohdasta (elokuva-)adaptaation ymmärtäminen kulttuurisena ilmiönä on mahdollista vain kontekstissaan, johon olennaisena osana liittyy elokuvan tuotanto. Emansipatorinen tiedonintressi puolestaan pyrkii muun muassa edistämään yksilön ”vapautumista keinotekoisista (ajatuksellisista) yksilöä rajoittavista ennakkoluuloista” (Ylä-Kotola 1999, 99). Adaptaation kontekstin laajentaminen elokuvatuotantoon poikkeaa perinteisen adaptaatiotutkimuksen ja -keskustelun tekstikeskeisestä lähestymistavasta ja voi näin ollen paitsi tarjota uutta tietoa ilmiöstä myös avata uusia näkökulmia aiheen tutkimukseen. Tämän tutkimuksen tavoitteena on tällöin sekä ymmärtää adaptaatiota ilmiönä että avata uusia näkökulmia ”pinttyneeseen” adaptaatiokeskusteluun.

Aineistojeni analysointi on ollut laadullista lähiluvunmukaista tekstianalyysia, jossa olen aineistoa lukiessa pyrkinyt löytämään vastaukset analyysikysymyksiini. Aineiston avulla pyrin selvittämään, millaisia tekstin adaptaation kan-

nalta merkittäviä piirteitä elokuvan tuotantoprosessissa ilmenee. Kuten edellä mainitsin, de Lauzirikan dokumentit (2007a; 2007b) on koottu erilaisten teemojen mukaan kronologisen, elokuvan tuotantoprosessin mukaisen järjestyksen sijaan. Jotta pystyin tekemään päätelmiä tuotannon tapahtumien ja tekijöiden päätösten asiayhteyksistä, aineistoon täytyi tutustua lähiluvun avulla.

Lähiluvun käsitteen merkitys on väljentynyt siirtyessään kirjallisuudentutkimuksen piiristä muiden tieteenalojen käyttöön. Perusajatus kuitenkin on, että lähiluvussa huomio kiinnitetään yksittäisiin teksteihin tai tekstin osiin. Jyrki Pöysä (2015) kuvaa lähilukua useammassa vaiheessa tapahtuvaksi lukemiseksi. Lukemiseen liittyy ensimmäinen lukukerta ja myöhemmät lukukerrat, pa-luut. Ensimmäisellä kerralla tekstin kokonaisuutta hahmotetaan yksityiskoh-tien kautta tulkitsemalla. Myöhemmillä kerroilla huomiota saatetaan kiinnit-tää muihin asioihin kuin ensimmäisellä kerralla. (Pöysä 2015, 6, 27, 30–31.)

Tässä tutkielmassa tarkoitan lähiluvulla edellä kuvattua useassa vaiheessa ta-pahtuvaa lukemista. Tämä lukutapa soveltuu hyvin valitsemani aineiston ko-konaisuuden hahmottamiseen ja ymmärtämiseen. Valitsemani aineisto on ajal-liselta kestoltaan sellainen, että sen pystyy käymään kokonaisuudessaan läpi yhdeltä istumalta, joten myös Pöysän (2015, 29) mainitsema tekstin laajuutta koskeva rajausta täyttyy. Liian laajan aineiston lähiluku voisi osoittautua liian raskaaksi. Aineistosta valikoitui lukukertojen myötä tiettyjä alueita lähemmin analysoitavaksi, joten aineiston lukutapa itsessään auttoi myös tutkittavan ai-neiston rajausta.

Dokumenttien rakenteen vuoksi tein lähiluvun useaan kertaan. Jokaisella kier-roksella otin talteen sekä tekijöiden sitaatteja että omia huomioitani doku-menttielokuvien kuvavirrasta. Ensimmäisenä tavoitteenani oli kartoittaa do-kumenteista elokuvan tuotannon tapahtumien rakenne ja karkea aikataulu. Tämän jälkeen kävin aineiston uudelleen läpi keskittyen poimimaan kuhunkin tuotannon vaiheeseen liittyviä seikkoja analyysikysymysten avulla. Tuotannon vaiheiden analyysin jälkeen pyrin tulkitsemaan keräämiäni vastauksia adap-taatioprosessin näkökulmasta. Tämän analyysin tulokset olen koonnut ana-lyysilukuihin.

3 Adaptaatio tuotantoprosessina

– tuotanto adaptaatioprosessina

Elokuvan tuotantoprosessin voi jakaa neljään vaiheeseen: kehittäminen (*development*), esituotanto (*pre-production*), varsinainen kuvaus (*principal photography*) ja jälkituotanto (*post-production*) (Pirilä & Kivi 2010, 59–62). Kuvattavan käsikirjoituksen laatiminen sekä visuaalinen suunnittelu sijoittuvat näistä kahden ensimmäiseen vaiheeseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että *adaptaatio* valmistuu kehittelyn ja esituotannon aikana. Adaptaatioprosessi jatkuu läpi varsinaisten kuvausten ja jälkituotannon, ja valmis adaptaatio saa muotonsa vasta jälkituotannon päätyttyä. Tästä johtuen en keskity narratiivin adaptaation tarkastelussa ainoastaan käsikirjoituksen eri versioiden muotoutumiseen, vaan olen laajentanut narratiivin muotoutumisen tarkastelun koko elokuvan tuotannon kestolle. Adaptaation visuaalinen suunnittelu puolestaan tapahtuu hyvin pitkälti tuotannon alkuvaiheessa, sillä elokuvan visuaalinen suunnitelma lavasteineen ja rekvisiittoineen tulee olla valmis ennen varsinaisten kuvausten alkua.

3.1 Narratiivin adaptaatio

”[M]y initial attempts to option Philip’s novel had strictly been a commercial maneuver.”

– Hampton Fancher (Sammon 1996, 36)

Linda Hutcheon kirjoittaa, että adaptoija saattaa valita tekstin adaptoitavaksi lukuisista erilaisista syistä. Elokvateollisuudessa usein syynä on taloudellisen hyödyn tavoittelu. Elokvatuotannot ovat kalliita, joten tuotantoon pyritään valitsemaan kohde, jolla on valmis yleisö. (Hutcheon & O’Flynn 2013, 20, 87.) *Blade Runnerin* tuotannon alkuvaiheiden analyysi osoittaa, ettei tuotettavaksi valittu teksti ole välttämättä adaptoijan ensisijainen valinta, ja että adaptoitavan tekstin valinta voi kestää jopa vuosia. Tuotantoon päätyvä teksti voi

odottaa pitkään varsinaiseen tuotantoon pääsyä, eikä elokuvan valmistuminen ole siltikään täysin varmaa.

Kuvausoikeuden varaaminen, kuvausoptio (engl. *optioning*), on elokuvateollisuudessa yleinen käytäntö. Käsikirjoittaja tai tuottaja varaa tällöin maksua vastaan oikeuden hankkia myöhemmin täydet oikeudet teoksen filmaamiseen ja hyödyntämiseen kaupallisesti. Kuvausoption hankkiminen on tuottajalle edullisempaa kuin täysien oikeuksien hankkiminen suoraan. Option hankkiessaan tuottaja varmistaa, että muut tekijät eivät voi hyödyntää kyseistä teosta. Optio on yleensä voimassa 12–18 kuukautta, ja sitä on mahdollista jatkaa sopimuksen mukaan. Tuottajalla on option määräämä aika saada tuotanto käyntiin tai varaus raukeaa, ja teos on jälleen muiden varattavissa. (Zipser 2013.)

Philip K. Dickin *Do Androids Dream of Electric Sheep?* päätyi tuotantoon vasta kolmannella yrityksellä. Ensimmäisen kerran tekstistä oli kiinnostunut ohjaaja Martin Scorsese vuonna 1969 – vain vuosi romaanin ilmestymisen jälkeen – mutta hän ei lopulta edes varannut tekstin kuvausoptiota. Myöhemmin tuotantoyhtiö Herb Jaffe Associates Inc. kiinnostui tekstistä ja varasi kuvausoption vuonna 1974. Tästä seurasi elokuvan käsikirjoitus, josta Dick ei lainkaan pitänyt. Jaffe piti varauksen kuitenkin voimassa ja yritti muuttaa käsikirjoitusta.

Samaan aikaan toisaalla, *Blade Runnerin* tuleva tuottaja-käsikirjoittaja Hampton Fancher yritti saada haltuunsa William Burroughsin *Naked Lunchin* kuvausoption. Yrityksen kariuduttua hän päätyi ystävänsä kehotuksesta lukemaan Dickin romaanin. Fancher piti kirjassa esitetyistä ajatuksista ja huomasi sen taloudellisesti kannattavat mahdollisuudet. Hän yritti varata *Sheepin* kuvausoption vuonna 1975, mutta ei onnistunut, sillä edellinen varaus oli edelleen voimassa. Kaksi vuotta myöhemmin, vuonna 1977, Fancher ehdotti ystävälleen Brian Kellylle, että tämä hankkisi *Do Androids Dream of Electric Sheepin* kuvausoption. Tuolloin Jaffen varaus oli rauennut, ja Kelly hoiti option hankkimisen lakiteitse tapaamatta Dickiä lainkaan. (Sammon 1996, 29–30.)

Edellä esitetty tapahtumien kuvaus on suoraviivainen, mutta jo kuvausoikeuden varaamisessa on havaittavissa adaptaatioon ja elokuvatuotantoon liitty-

viä valtarakenteita. Ensinnäkin kuvausoption varaamiseen liittyy tekstin tekijän – tai hänen edunvalvojiensa – valta omaan tekstiinsä: Fancher ei yrityksestään huolimatta saanut hankittua Burroughsin tekstin kuvausoptiota. Kuvausoikeuden varaaminen ei siis ole puhtaasti lakitekkinen sopimusasia vaan tekstin tekijällä on myös valta olla myöntämättä oikeuksia oman harkintansa mukaan. Toiseksi kuvausoption varaamisessa on nähtävissä tuottajien tai studioiden välisen valtataistelun ja sopimuskilpailun mahdollisuus, mikäli useat eri tahot ovat kiinnostuneita samasta tekstistä samaan aikaan, sillä vain yksi taho kerrallaan voi saada tekstin oikeudet itselleen.

Adaptaation idean kehittäminen

Kehittelyvaihe on adaptaation kannalta tärkeä, sillä siinä luodaan pohja paitsi elokuvalle myös yhteistyölle tuotantoon osallistuvien eri tahojen välillä. Kehittelyvaiheessa valmistellaan elokuvaan liittyvä kirjallinen materiaali, kuten synopsis, treatment, alustava käsikirjoitus, sekä hankitaan tarvittaessa oikeudet muiden tekemiin teksteihin. Elokuvaidea yritetään myydä tuotantoyhtiölle tai elokuvastudiolle varsinaista elokuvakäsikirjoitusta edeltävän synopsisin avulla. Synopsisin tarkoituksena on tiivistää tarinan päätapahtumat ja henkilöhahmot sekä hahmojen väliset suhteet muutama sivuun. Synopsisista laajempi treatment puolestaan tiivistää koko elokuvan juonen ja käänteet kokonaisuudeksi, josta on luettavissa alku, keskikohta ja loppu. Nämä molemmat toimivat työkaluna elokuvan rakenteen havaitsemiseen, ja molempia voi käyttää sekä ennen käsikirjoituksen tekemistä ja kirjoitustyön aikana. (Pirilä & Kivi 2010, 59–62.) Alustavan käsikirjoituksen tehtävänä on herättää rahoittajien ja muiden yhteistyökumppaneiden kiinnostus, sekä tarjota tarpeeksi tietoa, jotta budjetti ja tuotantoryhmä saadaan koottua. Kun resurssit on saatu kuntoon ja varsinainen tuotanto alkaa, käsikirjoitus kirjoitetaan uudelleen esituotantovaiheessa. (Boozer 2008, 8; Cones 2013, 9.)

Kuvausoikeuden hankittuaan Kelly ja Fancher ehdottivat *Do Androids Dream of Electric Sheepin* filmaamista tuottaja Michael Deeleylle. Deeley ajatteli romanin luettuaan ettei Dickin monimutkaisia konsepteja saisi käännettyä tar-

peeksi hyvin elokuvaksi. Fancher kirjoitti Deeleylle useita lyhyitä synopsiksia, jotka Deeley hylkäsi. Deeley kuitenkin piti siitä, mitä Fancher teki kirjalle teksteissään, ja ehdotti Kellylle ja Fancherille kokonaisen käsikirjoituksen tekemistä. Vuoden aikana Fancher kirjoitti Dickin romaanin pohjalta ensimmäisen käsikirjoituksen, jonka nimeksi tuli *Do Androids Dream of Electric Sheep*. Deeley hyväksyi käsikirjoituksen tuotantoon. (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 30–34.)

Ensimmäisen käsikirjoituksen hyväksyminen tuotantoon ei välttämättä tarkoita, että elokuva valmistuu juuri kyseisen käsikirjoituksen mukaiseksi. Se tarkoittaa, että käsikirjoituksen *idea* on riittävän hyvä, jotta tuotantoyhtiö uskaltaa käyttää aikaa ja rahaa sekä käsikirjoituksen jatkokehittelyyn että yhteistyökumppaneiden hankkimiseen.

Elokuvakäsikirjoituksesta on aina olemassa ainakin kaksi versiota, joista kumpikin kirjoitetaan eri tarkoitusta varten¹⁵. Kehittely- ja esituotantovaiheessa käsikirjoituksen tarkoitus on herättää rahoittajien ja muiden yhteistyökumppaneiden kiinnostus. Kun tuotantoryhmä on kasattu, käsikirjoitus kirjoitetaan ohjaajan kanssa uudelleen sellaiseksi kuin se on tarkoitus kuvata. Kun ohjaaja on tyytyväinen käsikirjoituksen luonnokseen, siitä kirjoitetaan edelleen kuvauskäsikirjoitus, jossa otetaan huomioon myös kuvauksellisia seikkoja. Jälkimmäisten käsikirjoitusten tarkoitus on toimia mahdollisimman hyvänä tukena ohjaajalle ja muulle työryhmälle. (Boozer 2008, 8.) Tämä rakenne on havaittavissa myös *Blade Runnerin* tuotannossa: vaikka Fancher sai myytyä ideansa Deeleylle, hän joutui kirjoittamaan käsikirjoituksen uudelleen vielä lukuisia kertoja sekä ennen varsinaista tuotantoa että tuotannon aikana, ja jokaisella kirjoituskerralla teksti koki muutoksia.

Käsikirjoituksen ensimmäisten versioiden muutosten taustalla olivat paitsi käsikirjoittajan omat sekä tuottajan ideat, myös tuotantokulttuurista esille nousevat seikat. Fancherin mukaan Deeleyyn ensisijainen huolenaihe oli sopivan työ-

¹⁵ Tämä huomio koskee nimenomaan Hollywoodin studiojärjestelmän käytäntöjä. Kuten Raija Talvio (2014, 91) kirjoittaa *Calamari Unionin* (ohj. Aki Kaurismäki, Suomi 1985) käsikirjoittamista käsittelevässä artikkelissaan, elokuvan voi tehdä myös *ilman* perinteistä kirjoitettua käsikirjoitusta.

nimen löytäminen, jotta studiot eivät vastustaisi tekstiä nimen takia. Tässä kohdassa esiin nousee elokuvateollisuuden kaupallinen luonne. Nimen täytyy olla sopiva paitsi studioiden myös elokuvan yleisön takia. Deeley'n mukaan liian monimutkainen nimi ei toimisi yleisön keskuudessa. Ennen lopullisen ohjaajan valintaa Fancher oli kirjoittanut käsikirjoituksen ainakin neljä kertaa eri työnimillä¹⁶.

Ensimmäiset Fancherin tekemät muutokset käsikirjoitukseen olivatkin lähinnä kosmeettisia. Koska Dickin teksti oli Fancherille hyvin tuttu, ensimmäiset käsikirjoitusluonnokset hyödynsivät romaanin hahmoja ja teemoja runsaasti. Myöhemmissä versioissa hän alkoi kuitenkin poiketa romaanista huomattavasti. Fancher säilytti romaanista mukana vain sen pääajatuksen byrokraattisesta etsivästä jahtaamassa androideja sekä itselleen tärkeitä tai mielenkiintoisia elementtejä, kuten ylikansoittumiseen, saasteisiin ja eläinten katoamiseen liittyviä teemoja. Hän alkoi myös tuoda muun muassa *noir* -tyyliä kirjoittamiseensa, mikä on havaittavissa myös lopullisessa elokuvassa. (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 30–34, 36–38.)

Tekstissä tapahtuvat narratiiviset muutokset aiheutuvat hyvin pitkälti siitä, että elokuvakäsikirjoitus on harvoin täysin yhden henkilön kirjoittama, kuten *Blade Runnerin* tuotantokin osoittaa. Tämä puolestaan näyttäisi johtuvan tuotantoyhtiöiden ja elokuvastudioiden työskentelykäytännöistä. Käsikirjoittajan rooli on Hollywoodin studiotuotannoissa kahtiajakoinen. Yhtäältä käsikirjoittaja on luovan alan työntekijä, joka työskentelee pääasiassa itsenäisesti. Toisaalta käsikirjoittaja joutuu osallistumaan elokuvateollisuuden päivittäiseen työympäristöön, jossa hänen työnsä nähdään tuottavana ja merkityksellisenä vasta, kun se altistuu kehittelylle, huomautuksille ja muiden elokuvantekijöiden panokselle. (Conor 2010, 37.)

¹⁶ Käsikirjoituksen työniminä ennen *Blade Runneria* olivat *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, *Android*, *Mechanismo* sekä *Dangerous Days* (Sammon 1996, 38).

Käsikirjoitusprosessin dialogisuus

Käsikirjoittaminen onkin nähtävissä paitsi käsikirjoittajan itsenäisenä työskentelynä, myös *dialogisena* ja *syklisenä* ryhmätyöskentelynä. Käsikirjoituksen ensimmäinen versio voi olla kokonaisuudessaan kirjoittajan itsensä kirjoittama, mutta seuraavissa versioissa hän alkaa yhdistellä siihen uusia ideoita niin lähdetekstistä, itseltään, ohjaajalta, tuottajilta kuin näyttelijöiltäkin.

Käsikirjoitusprosessin dialogisuus näkyy siinä, että käsikirjoittaja tekee tiivistä yhteistyötä elokuvan ohjaajan kanssa tuotannon aikana. Aineistossa tämä keskusteluyhteys ilmeni selkeästi. Ohjaaja pyrki saamaan käsikirjoituksen sellaiseen muotoon, jonka hän on valmis ohjaamaan. Käsikirjoittaja ja ohjaaja puolestaan keskustelevat tuottajien kanssa toteutusvaihtoehdoista ja tuotantobudjetista sekä ottavat heiltä vastaan ideoita ja palautetta yhteisissä käsikirjoituspalaverissa. (vrt. de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 30–32, 51–63.)

Aineistossa käsikirjoituspalaverit mainitaan lähinnä anekdootin tasolla yksittäisten ideoiden suunnittelun kohdalla, minkä vuoksi kiinnitin tähän piirteeseen huomiota vasta myöhemmillä lukukerroilla. Kuitenkin käsikirjoituksen suunnittelussa keskusteluun saatetaan käyttää aikaa jopa enemmän aikaa kuin varsinaiseen kirjoittamiseen (Powdermaker 1951, 152–153). Käsikirjoituspalaverien olennaisin merkitys lienee se, että kaikki elokuvan tuotantoon osallistuvat tahot olisivat tyytyväisiä käsikirjoituksen laatuun ja sisältöön. Jos erimielisyyksiä ilmenee, niistä pyritään pääsemään – tuotannon valtarakenteiden puitteissa – kaikkia osapuolia tyydyttävään kompromissiin.

Käsikirjoittamisen syklisyys on havaittavissa siinä, että nämä eri keskusteluvaiheet toistuvat ja käsikirjoitusta muokataan niin pitkään, kunnes käsikirjoitus on valmis. Huomionarvoista on, että tuotannon lähdettyä käyntiin myös muut esituotannon osa-alueet alkavat edetä samanaikaisesti käsikirjoituksen jatkotyöstämisen kanssa, ja lopullinen käsikirjoitus saattaa valmistua varsinaisten kuvausten jo alettua. Kuvittajat ja lavastussuunnittelijat alkavat tehdä alustavia hahmotelmia elokuvan yleisilmeestä ohjaajan ohjeiden perusteella, ja näyttelijöitä ja kuvauspaikkoja aletaan etsiä ja valmistella kuvauksia

varten. Nämä ovat siis rinnakkaisia, samaan aikaan tapahtuvia toimintoja, joten jokainen muutos käsikirjoitukseen tuotannon aikana voi vaikuttaa tuotannon muihin osa-alueisiin, samoin kuin muissa osa-alueissa tapahtuvat ideat ja muutokset voivat vaikuttaa lopullisen käsikirjoituksen muotoutumiseen.

Jokainen käsikirjoituksen uudelleenkirjoitus voi muuttaa tarinaa ja sen yksityiskohtia joko uusien, parempien ideoiden takia tai tuotannollis-taloudellisista syistä. Esimerkiksi olennaisen henkilöahmon poistaminen tai juonenkäänteen lisääminen vaatii koko käsikirjoituksen läpikäymisen, jotta mahdolliset juonen aukot ja epäloogisuudet saadaan paikattua ja tarpeellinen informaatio sulautettua muiden hahmojen tekemisiin tai sanomisiin. Muutokset esimerkiksi henkilöahmojen luonteenpiirteissä, lukumäärissä tai suhteissa voi vaikuttaa olennaisella tavalla tarinan sisäiseen logiikkaan ja tapahtumien etenemiseen. Imelda Whelehanin (1999, 8) mukaan hahmojen irrottaminen alkuperäisestä kontekstistaan saattaakin johtaa hyvin erilaiseen lopputulokseen.

Vaihtuvat valtasuhteet

Jatkuvien uudelleenkirjoitusten aiheuttamia ongelmia on nähtävissä myös *Blade Runnerissa*. Fancher ja Scott aloittivat vuoden 1980 huhtikuussa *Dangerous Days* -työnimellä kulkevan käsikirjoituksen uudelleenkirjoittamisen, joka venyi kahdeksan kuukauden mittaiseksi (Sammon 1996, 52). Tämän prosessin aikana Fancher ja Scott vaihtoivat ideoita ja yrittivät parantaa käsikirjoitusta kaikin tavoin. Prosessin aikana myös Scottin visio tulevasta elokuvasta alkoi selkeytyä, ja Fancher joutui luopumaan useista ideoistaan Scottin uusien ideoiden tieltä. Fancher yritti puolustaa omia näkemyksiään välillä kiivaastikin, mutta joutui lopulta taipumaan. Esimerkiksi epäloogisuus elokuvassa mainitussa replikanttien määrässä johtuu käsikirjoitukseen jääneestä virheestä, jota ei ollut huomattu korjata. Heinäkuun 24. 1980 päivätyssä käsikirjoituksessa on mukana ylimääräinen replikantti Mary, joka jouduttiin poistamaan myöhemmässä vaiheessa budjetin rajoitusten takia. Käsikirjoitukseen jäi kuitenkin jäljelle maininta kuudesta replikantista. Näistä yksi ”kärventyi” yrittäessään murtautua Tyrell Corporationiin. Silti elokuvassa nähdään vain neljä repli-

kanttia: Pris, Roy, Leon ja Zhora. Fancher ei joutunut taipumaan ainoastaan Scottin ideoihin; Deckardin ja Rachaelin rakastelukohtaus lisättiin käsikirjoitukseen tuottajien vaatimuksesta. Käsikirjoittajan ja ohjaajan väliset erimielisyydet johtivat lopulta siihen, että Fancher siirrettiin syrjään käsikirjoittamisesta. (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 52–56.)

Edellä on havaittavissa tuotannon sisäisten valtarakenteiden merkitys adaptaatiolle. Mikäli käsikirjoittaja ei pysty toteuttamaan ohjaajan ja tuottajien vaatimia muutoksia, kirjoittaja voidaan vaihtaa jopa kesken tuotannon. Hollywoodin studiojärjestelmässä tämä on ollut aivan tavallista jo pitkään. (Powdermaker 1951, 154.) Toisaalta kehittely- ja esituotantovaiheen aikana myös ohjaaja ja tuotantoyhtiö voivat vaihtua useaan kertaan, mikä puolestaan voi vaikuttaa ohjaajan ja tuottajien vaatimiin muutoksiin¹⁷. Ohjaaja ja tuottajat päättävät lopullisesti kuvattavasta käsikirjoituksesta, sillä he kantavat sekä taiteellisen että taloudellisen vastuun elokuvasta. Hollywoodin käsikirjoittajissa onkin havaittavissa kahdenlaisia tekijöitä: taiteilijoita, jotka luovat itse käsikirjoituksensa, ja kirjoittajia, jotka pystyvät yhdistämään tuottajan ja ohjaajan ideat käsikirjoituksen vaatimaan muotoon toivotulla tyyllillä. Käsikirjoittajan vaihtaminen voi tuoda suuria muutoksia käsikirjoitukseen, sillä ohjaajan näkemys voi poiketa alkuperäisen käsikirjoittajan näkemyksistä huomattavasti.

Blade Runnerin käsikirjoituksen loppuun saattamiseksi Hampton Fancherin paikkaajaksi kutsuttiin David Peoples. Peoplesin mukaantulo oli välttämätöntä, jotta Scott sai elokuvaan haluamansa elementit, sillä Fancherin kanssa työskentely oli päätynyt luovaan umpikujaan. Scott ei antanut Peoplesin lukea Dickin romaania lainkaan, jotta hän keskittyisi ainoastaan Fancherin käsikirjoituksen paranteluun. Peoples sanoo pyrkineensä imitoimaan Fancherin tyyliä mahdollisimman tarkasti, jotta käsikirjoituksen sävy säilyisi mahdollisimman samanlaisena. Tästä huolimatta Scott – yhdessä tuotannon johdon kanssa – päätyi muuttamaan myös Peoplesin käsikirjoitusta tämän tietämättä. ”Joulu-

¹⁷ *Blade Runnerin* ohjaajaksi oli ennen Ridley Scottia kiinnitetty Robert Mulligan, ja elokuvan tuotantoyhtiöinä eri vaiheissa olivat Universal Pictures, CBS Films ja Filmways Pictures ennen päätymistä Warner Bros./Tandem Productions -yhteistyöhön (ks. esim. Sammon 1996, 38–70).

kuun 22.” käsikirjoitukseen oli liitetty osia Fancherin aiemmista käsikirjoituksista ja osa Peoplesin kirjoituksista oli puolestaan leikattu pois. (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 57–63.)

Edellä olevasta voi päätellä, että adaptaation narratiivi voi poiketa adaptoitavasta tekstistä siksi, että tuotannon aikana adaptoitava teksti saatetaan jättää huomiotta kokonaan. Kaikki elokuvan tekijät eivät ole välttämättä yhtä sitoutuneita adaptoitavaan tekstiin kuin alkuperäinen käsikirjoittaja, jolloin ristiriidat ratkeavat tuotannon sisäisen valta-asetelman perusteella. Esimerkiksi Fancherin mielestä Scott oli matkan varrella unohtanut, ettei Fancher ollut vain palkattu rivikirjoittaja, vaan myös elokuvan tuottaja ja osaomistaja (Sammon 1996, 56). Tuottajan ja omistajan asemassa Fancherilla olisi teorias-
sa pitänyt olla enemmän valtaa tekstinsä suhteen, mutta tässä tapauksessa Scott oli onnistunut saamaan myös muut tuottajat puolelleen.

”Joulukuun 22.” käsikirjoitus osoittaa, että narratiivin muutokset voivat tapahtua jopa käsikirjoittajan tietämättä. Elokuvan kannalta muutokset voivat olla toimivia, mutta käsikirjoittajan harkittu adaptaatio voi kärsiä. Tässä korostuu ”uskollisuuskäsitelmän” suurin ongelma: kuinka elokuvan katsoja voi päätellä valmiista adaptaatiosta, onko tekijöiden intentiona ollut niin sanottu uskollinen siirtäminen vai ovatko tekijät hyödyntäneet adaptoitavasta tekstistä vain valittuja ideoita sieltä tältä?

Tämä myös osoittaa, että adaptaatioprosessiin voi osallistua huomattavasti enemmän henkilöitä kuin ainoastaan käsikirjoittaja ja ohjaaja. Adaptaation käsikirjoittamiseen näyttäisi näin ollen liittyvän vaihtelevia valtarakenteita, jotka eivät välity elokuvan katsojalle asti. Katsoja voi pyrkiä määrittelemään ainoastaan elokuvan alkuteksteissä ilmoitettujen käsikirjoittajien välisiä kirjoitussuhteita, sillä useimmiten merkittävimmän osuuden kirjoittajan nimi mainitaan ensimmäisenä (vrt. Powdermaker 1951, 155). Kun elokuvan tuotantoprosessia tarkastelee pidemmälle, käsikirjoitukseen vaikuttavia henkilöitä ilmestyy lisää. Nämä henkilöt vaikuttavat tekstiin välillisesti ohjaajan kautta.

Narratiivin välilliset kirjoittajat

Kirjoitetun tekstin ongelmat voivat tulla esille vasta näyttelijöiden käsittelyssä, jolloin käsikirjoituksen tekstiä täytyy korjata. Joskus tekstin hienosäätö onnistuu harjoittelu- tai kuvaustilanteessa, mutta on myös mahdollista, että tekstiä joudutaan kirjoittamaan kokonaan uudelleen. Näyttelijöiden näkemykset – jos niitä päätetään huomioida – sulautetaan tekstiin juuri tässä vaiheessa. Myös näyttelijät voivat siis muuttaa tekstiä, vaikkakin ohjaaja on se, joka esittää ideat käsikirjoittajalle.

Esimerkiksi Deckardin hahmoa näytellyt Harrison Ford ei tyytynyt kehittämään ainoastaan omaa roolihahmoaan, vaan kiinnitti huomiota koko käsikirjoituksen toimivuuteen, ja pyrki vaikuttamaan siihen omalla panoksellaan. Ford oli saanut luettavakseen käsikirjoituksen version, jossa oli mukana Deckardin kertojääni, josta hän ei pitänyt. Hän ehdotti Scottille, että katsojalle olisi parempi näyttää Deckard tekemässä tutkimuksiaan sen sijaan, että kertojääni kertoo, mitä Deckard on tehnyt. Myös muiden näyttelijöiden omat ideat esittämiensä hahmojen piirteistä tai ominaisuuksista vaikuttivat käsikirjoituksen sisältöön, ja Scott yritti keksiä keinoja niiden esiin tuomiseen kohtauksissa. Esimerkiksi Rutger Hauer halusi tuoda Roy Battyn hahmolle piirteitä, jotka eivät oikeastaan kuuluisi sille, kuten runouden-, huumorin- ja seksuaalisuudentajun sekä lapsekkaita ja sielukkaita piirteitä. Daryl Hannah ehdotti koekuvauksissaan Scottille, että Prisin hahmoon voisi liittää akrobaattisia ominaisuuksia, mikä lopulta johti monimutkaiseen tappelukoreografiaan elokuvan loppupuolella. Edward Olmos kehitteli Gaffista monietnisen, monikielisen hahmon, jolla oli täysin oma sanastonsa. Olmos kehitti hahmonsa puhuman tulevaisuuden kielen, ”Cityspeakin”, jota kirjoittajat eivät olleet saaneet toimimaan paperilla. (de Lauzirika 2007b.)

Näyttelijöiden esittämien ehdotusten huomioiminen riippuu täysin ohjaajan työskentelytavoista ja sitoutumisesta jo kirjoitettuun käsikirjoitukseen. On kuitenkin huomionarvoista, että käsikirjoittamisen dialogisuus ja syklistyys voi jatkua elokuvan harjoittelu- ja kuvaustilanteessa. Käsikirjoitus ei siis välttämättä ole lainkaan lukittu kokonaisuus kuvauksiin lähdettäessä, vaan se voi yhtä hy-

vin olla jatkuvassa ideoiden aaltoliikkeessä, jossa kokeillaan uusia ideoita ja palataan tarvittaessa aiempiin. Myös David Peoples huomasi *Blade Runnerin* ideoiden olevan jatkuvassa liikkeessä. Hän sanoo vieneensä kirjoitettuja kohtauksia Scottille kuvauspaikoille, mutta tällä saattoi olla jo uusia ideoita, joten Peoplesin kirjoitukset olivat valmiiksi vanhentuneita (de Lauzirika 2007b).

Lopullisen narratiivin rakentaminen

Edellä on mainittu, kuinka elokuvan käsikirjoitus muotoutuu esituotannon ja kuvausten aikana, mutta narratiivin adaptaatio ei suinkaan pysähdy kuvattavan käsikirjoituksen valmistumiseen. Adaptaatio jatkuu aina jälkituotannon päättymiseen asti: elokuvan lopullinen narratiivi rakennetaan leikkausvaiheessa. Vasta leikkauksen aikana nähdään, onko elokuvan rakenne ymmärrettävä vai täytyykö siihen tehdä muutoksia. Rakenteen arvioinnissa hyödynnetään paitsi leikkaajan, ohjaajan ja tuottajien ammattitaitoa myös koeyleisöjä, joiden antaman palautteen perusteella elokuvan rakennetta pyritään parantamaan. Tämä voi merkitä joko uudelleenleikkauksia tai lisäkuvausten järjestämistä.

Jälkituotantovaiheessa leikkaaja osallistuu narratiivin muodostamiseen. Myös leikkausvaiheessa on mahdollista hyödyntää erillistä leikkauskäsikirjoitusta (vrt. Talvio 2014, 88–89), joten käsikirjoittajan valmistama kuvattava käsikirjoitus ei välttämättä jää käsikirjoituksen viimeiseksi versioksi. Käsikirjoituksesta huolimatta leikkaajan tehtävänä on valita – yhdessä ohjaajan kanssa – kymmenien, satojen tai jopa tuhansien kuvattujen otosten joukosta käyttökelpoiset otokset ja yhdistää ne ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi.

Tässä vaiheessa narratiivi siis rakennetaan uudelleen olemassa olevista palasista. Toisin kuin palapeleissä, jokaista palaa ei ole välttämätöntä käyttää kokonaisen kuvan muodostamiseen. Osa kuvatuista otoksista jää käyttämättä, ja käytettyjä otoksiakin on mahdollista tiivistää leikkausten avulla. Elokuvan leikkauksen ensimmäiset versiot, joissa kohtaukset kursitaan väljästi kokoon, voivat olla useiden tuntien mittaisia. Tämä raakaleikkaus muodostaa rungon,

josta leikkaaja ja ohjaaja näkevät, millaisen kokonaisuuden kanssa he ovat lopulta tekemisissä. Raakaleikkauksen perusteella kuvia ja kohtauksia voidaan järjestellä uudelleen, jotta narratiivista tulisi ymmärrettävä.

Samoin kuin käsikirjoittaminen, myös elokuvan leikkaaminen vaikuttaa olevan syklinen ja dialoginen prosessi. Tästä johtuen myös leikkausversioita voi olla useita. Tuottajat ja rahoittajat eivät välttämättä näe lainkaan elokuvan ensimmäistä raakaleikkausta, vaan tiivistetyn version, joka on lähempänä lopullisen elokuvan pituutta. He esittävät siitä huomionsa, joiden perusteella tehdään jälleen uusi versio leikkauksesta ja päätetään mahdollisista lisäkuvauksista.

Jälkituotannossa elokuvan tuottajilla ja rahoittajilla vaikuttaisi olevan melko suuri sananvalta. *Blade Runnerin* jouduttiin tekemään useita muutoksia sekä rahoittajien että koyleisöjen kommenttien jälkeen, sillä rahoittajat pelkäsivät, ettei suuri yleisö ymmärtäisi elokuvaa. Tästä johtuen vuoden 1982 versiossa on Harrison Fordin kertojaääni, jonka toivottiin selventävän elokuvan tapahtumia. Myöhemmistä versioista kertojaääni on jätetty pois. Lisäksi rahoittajat vaativat kohtausten lyhentämistä, jotta elokuvan kesto ei ylittäisi kahta tuntia. He halusivat leikata elokuvasta ensimmäisenä turhina pitämiään yksityiskohtia, jotka leikkaaja Terry Rawlingsin mukaan olivat mukana nimenomaan selventämässä elokuvan juonta. (de Lauzirika 2007b.)

Käsikirjoituksella näyttäisi tämän perusteella olevan erilainen rooli kuin populaarin diskurssin perusteella voisi olettaa. Käsikirjoituksen eri versiot auttavat työryhmää elokuvan valmistamisessa, mutta valmis elokuva ei välttämättä täysin vastaa käsikirjoittajan kirjoittamaa käsikirjoitusta. Se, mitä elokuvan katsojat sanovat usein adaptaation ”käsikirjoitukseksi” onkin itse asiassa tuottajan ja rahoittajien hyväksymä leikkaajan tulkinta erillisistä kuvaajan tulkitemista kuvatuista kohtauksista, joissa näyttelijät tulkitsevat ohjaajan antamien ohjeiden mukaan käsikirjoitusta, jonka käsikirjoittaja on kirjoittanut adaptoitavasta tekstistä tekemänsä tulkinnan tai siitä saamansa ajatuksen pohjalta.¹⁸

¹⁸ Samankaltaiseen ajatukseen on Hutcheonin (2013, 83) mukaan päätenyt myös muun muassa William Goldman [1991].

3.2 Visuaalisen adaptaatio

”The entire communications process is done not as a verbal communication, but rather as a *pictorial* communication!”

– Ridley Scott (Lofficier 1992a, 50)

Kuten edellisessä osiossa esitin, elokuva ei rakennu ainoastaan kirjoitetusta käsikirjoituksesta. Elokuvan narratiivi perustuu kirjoitettuun käsikirjoitukseen, mutta se esitetään katsojalle audiovisuaalisen kerronnan keinoin. Elokuvan katsoja ei lue käsikirjoitusta tai elokuvan pohjalta tehtyä kirjallista käännöstä vaan elokuvan kuva- ja äänivirtaa. Katsoja joutuu siis itse tulkitsemaan narratiivin näkemänsä ja kuulemansa perusteella.

Tässä osiossa tarkastelen tekstin visuaalista adaptaatiota, eli kuinka elokuvan visuaaliset elementit muotoutuvat. Analyysissä kiinnitän huomiota siihen, millaisten lähteiden pohjalta adaptaation tekijät rakentavat visuaalisia elementtejä. Narratiivin adaptaation tarkastelussa kävi jo ilmi, ettei *Blade Runneria* voi pitää niin sanottuna ”uskollisena” adaptaationa. Tällöin voidaan lähtökohtaisesti olettaa, ettei *Blade Runnerin* visuaalisessa adaptaatiossakaan ole seurattu pelkästään romaania.

Käsikirjoitus toimii tukena ja ohjeena kuvattaville kohtauksille, mutta pelkän tekstimuotoisen käsikirjoituksen varassa pitkän elokuvan teko ei ole mahdollista. Käsikirjoittamisen lisäksi elokuvan esituotannon aikana suunnitellaan, miltä elokuva tulee näyttämään ja mitä siinä näytetään. Visuaalisen suunnittelun voi jakaa karkeasti kolmeen osaan: kuvakäsikirjoitukseen, konseptikuvituksiin ja teknisiin piirustuksiin. Kuvakäsikirjoitus (engl. *storyboard*) koostuu yksittäisistä kuvista, jotka pyrkivät esittämään muun muassa otosten kulun, kuvakoot, kuvakulmat ja kameran liikkeet (Juntunen 1997, 56). Kuvakäsikirjoitukseen liitetään yleensä myös ohjeistuksia hahmojen liikkeistä. Konseptikuvitusta eli kuvittajien tekemiä kuvia, jotka eivät välttämättä suoraan kuvaa mitään käsikirjoituksen kohtausta, hyödynnetään elokuvan visuaalisen tyylin ja tunnelman suunnittelussa. Näiden lisäksi esituotannon aikana lavasteista ja

rekvisiitoista piirretään tarkat suunnitelmat, joiden mukaan ne valmistetaan ennen varsinaisten kuvausten alkamista.

Mentaalinen malli

Esitän, että adaptoitava teksti yksinään on riittämätön pohja visuaaliselle suunnittelulle. Vaikka adaptoitavan tekstin verbaaliset kuvaukset olisivatkin tarkkoja, tekstin lukijan tekemällä tulkinnalla on suuri merkitys. Anne Hibbing ja Joan Rankin-Erickson (2003) toteavat, että mentaalisen kuvan muodostaminen luetun tekstin pohjalta on tekstin lukijalle luonnollinen prosessi. Luettu teksti voi synnyttää sekä verbaalisia että visuaalisia esityksiä luetusta tekstistä. Joskus lukija ei pysty muodostamaan kuvaa mielessään esimerkiksi taustatiedon puutteen tai tekstin monimutkaisuuden vuoksi. (Hibbing & Rankin-Erickson 2003.) Lukijan omalla tiedolla ja kokemuksilla on siis merkitystä luetusta tekstistä syntyvän mielikuvan muodostumisessa. Elokuvakäsikirjoituksen tyyli on kuitenkin ilmaisultaan proosatekstiä suppeampaa. Täten kirjoitetut kuvaukset ovat nähdäkseni riittämättömiä yhtenäisen, jokaiselle elokuvan tuotantoryhmän jäsenelle täysin samanlaisen mentaalisen kuvan muodostamiseen. Käsikirjoittaja voi poimia käsikirjoitukseensa yksityiskohtia, mutta täydellistä kuvaa hän ei voi muodostaa pelkillä sanoilla (vrt. Kress & van Leeuwen 2006, 2).

Tämän vuoksi elokuvan tekijöiden täytyy luoda yhteinen mentaalinen malli käsikirjoituksen maailmasta. Työryhmän yhteisen mentaalisen kuvan täydentäminen vaatii lähdetekstin ja käsikirjoituksen kontekstien tulkintaa ja tekstin mielikuvitukselle jättämien aukkojen täyttämistä erilaisten kuvitusten avulla. Kuvitusosaston (engl. *Art Department*) tekemä suunnittelu on suuressa osassa tuotannon valmistelussa. Elokuvan konseptikuvitus ei välttämättä pohjautu mihinkään kirjoitettuun tekstiin, vaan se voi olla myös ”rivien välistä” tai tuotannon haasteista nousevien elementtien suunnittelua, joihin käsikirjoitus tai alkuperäisteksti eivät anna mitään tarkempaa kuvausta. Näiden täydennysten tekemiseen elokuvan tekijät hyödyntävät itse tekemiensä kuvitusten lisäksi koko visuaalisen kulttuurin kenttää, minkä vuoksi elokuvissa on usein havaitta-

vissa selkeitä intertekstuaalisia viittauksia myös muihin kulttuurin tuotteisiin. Kuten *Blade Runnerin* tuotanto osoittaa, elokuvan tekijät hakevat tietoisesti inspiraatiota ja ideoita ympäröivästä kulttuurista kuten kuvataiteesta, sarjakuvista, kuvastoista sekä muista elokuvista. Olemassa olevan visuaalisen kuvaston ja esimerkkien hyödyntäminen näyttäisi helpottavan tuotantoryhmän kommunikaatiota ja yhteisen vision löytymistä.

***Blade Runnerin* inspiraation lähteet**

Elokuvan suunnittelijoiden omilla kulttuurisilla taustoilla on merkitystä inspiraation lähteiden löytymiseen. Esimerkiksi Ridley Scottista mainitaan, että hän on opiskellut kuvataidetta ja maalausta sekä tehnyt lukuisia mainoselokuvia ennen pitkien elokuvien pariin siirtymistä (Sammon 1996, 43, 72). Scottin maalaustaiteen tuntemus ilmenee muun muassa siinä, että yhdeksi tärkeimmistä elokuvan tunnelman referenssikuvista mainitaan Edward Hopperin (1882–1967) maalaus ”*Nighthawks*” (1942). Muita mainittuja inspiraation lähteitä ovat olleet 1930-luvun valokuvat sekä William Hogarthin (1697–1764) puukai-verrukset, varsinkin kaupunkikuvat, jotka ovat täynnä ihmisiä ja yksityiskoh-
tia. (Sammon 1996, 74.) Lisäksi mainitaan, että esimerkiksi Esper-laitteessa näkyvän huoneiston valaistuksessa on haettu tietoisesti samaa tyyliä kuin Vermeerin (1632–1675) maalauksissa. Maalaustaiteen lisäksi Scott oli varsin mieltynyt sarjakuviin, varsinkin *Heavy Metal* -nimiseen julkaisuun (ransk. *Metal Hurlant*). *Heavy Metal* sisälsi sarjakuvia eurooppalaisilta sarjakuvapiirtäjiltä, kuten Enki Bilalilta ja Mœbiukselta (oik. Jean Giraud), joka teki kuvituksia myös Scottin aiemman elokuvaan, *Alieniin* (1979). (de Lauzirika 2007b.) Esimerkiksi Dan O’Bannonin kirjoittamassa ja Mœbiuksen kuvittamassa sarjakuvassa *The Long Tomorrow* (O’Bannon & Giraud 1977) – jota ei mainita nimeltä haastatteluissa – on selvästi nähtävissä piirteitä, jotka ovat vaikuttaneet *Blade Runnerin* maailmaan ja visuaaliseen ilmeeseen. Sarjakuvan kerronta hyödyntää vahvasti *film noirin* ja ns. *hard boiled* -dekkareiden tyyliä, ja sen tapahtumat on sijoitettu tulevaisuuteen, jossa korkeat, osittain rappeutuneet tornitalot hallitsevat kaupunkimaisemaa.

Heavy Metal on ollut *Blade Runnerin* suunnittelussa merkittävä visuaalisen inspiraation lähde, sillä Scott myöntää halunneensa tehdä *Blade Runnerista* ”näytellyn sarjakuvan” (Sammon 1996, 380). Tällä tavalla tarkasteltuna *Blade Runner* on samanaikaisesti sekä narratiivinen adaptaatio Dickin romaanista että visuaalinen adaptaatio Mœbiuksen sarjakuvien tyylistä. Kyse on nimenomaan adaptaatiosta, sillä Scott ei pyrkinyt tekemään elokuvastaan täysin Mœbiuksen sarjakuvan näköistä¹⁹. Sen sijaan *Blade Runnerista* voi nähdä, miltä sarjakuvan maailma näyttäisi elokuvan ”realistisen” linssin läpi tarkasteltuna. Mœbiuksen hyödyntäminen oli Scottilta tietoinen valinta, sillä Fancherin ensimmäisistä käsikirjoituksista puuttui ”maailma ikkunoiden takana” (vrt. de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 53). Scott päätti yhdistää Fancherin narratiiviin *Heavy Metalista* vaikutteita ottaneen tulevaisuuden maailman. Scott onnistui tässä yhdistelmässä, sillä David Dryerin²⁰ mukaan kirjailija Philip K. Dick oli todennut nähtyään lyhyitä otteita erikoistehosteista:

Those are not the exact images, but the texture and tone of the images I saw in my head when I was writing the original book! The environment is exactly as how I'd imagined it! (Sammon 1996, 284).

Mœbius ei kuitenkaan ollut elokuvan ainoa visuaalinen lähde, vaan kyseessä on kudelma erilaisista visuaalisista lähteistä. Scottin maininta elävästä, näytellystä sarjakuvasta on kuitenkin mielenkiintoinen, sillä vastaavia realismiin pyrkiviä adaptaatioita sarjakuvien pohjalta alkoi ilmestyä vasta 2000-luvulle tultaessa (vrt. esim. Burke 2015).

Selkeimpiä *Blade Runnerin* visuaalisia tunnusmerkkejä ovat sen kansoitettut katunäkymät sekä lentävät ajoneuvot. Futuristiset kaupunkinäkymät ovat pääasiassa Syd Meadin suunnittelemaa, vaikka Mead palkattiin alun perin suunnittelemaan pelkkiä ajoneuvoja. Scott oli suunnitellut elokuvan maailmaksi

¹⁹ 2000-luvulla on kokeiltu myös sarjakuvan estetiikkaa elokuvakerronnassa. Esimerkiksi elokuvassa *Sin City* (2005) toistuu Frank Millerin sarjakuvan visuaalinen tyyli erittäin tarkasti.

²⁰ David Dryer oli vastuussa *Blade Runnerin* erikoistehosteista yhdessä Douglas Trumbullin ja Richard Yuricichin kanssa (Sammon 1996, 227).

New Yorkin tai Los Angelesin kaltaista suurkaupunkia, joka 40 vuoden aikana olisi kasvanut 100 miljoonan asukkaan jättiläiskaupungiksi, jossa olisi myös lentäviä ajoneuvoja. Scottin hyödyntämissä kuvastoissa oli mukana Syd Meadin kuvituksia teollisista tuotteista, kuten autoista, asunnoista, pilvenpiirtäjistä, kaupunkimaisemista ja urbaanista kehityksestä. Scott halusi palkata Meadin suunnittelemaan ajoneuvoja, vaikka Meadin silloinen tyyli vaikutti liian futuristiselta Scottin makuun. Meadin taiteelliseen tyyliin kuitenkin liian futuristiselta Scottin makuun. Meadin taiteelliseen tyyliin kuitenkin kuului, että hänen kuvituksensa perustuivat teollisiin spekulatioihin – niillä oli aina jokin teollisen kehityksen kautta perusteltavissa oleva selitys. Niinpä Mead sijoitti suunnittelemansa ajoneuvot ympäristöön, jossa ne esiintyisivät luonnollisesti. Scottin mukaan Mead suunnitteli luonnoksillaan koko elokuvan maailman yleisilmeen, kuten miltä kadut ja valaistus näyttivät. (de Lauzirika 2007b.) Meadin sopimusta jatkettiin, ja Mead suunnitteli ajoneuvojen lisäksi lavasteita sekä osan elokuvassa näkyvistä mattemaalauksista, jotka tehosteosasto muokkasi kuvattavaan muotoon (Sammon 1996, 253).

Elokuvan tekijät siis huomioivat olemassa olevan visuaalisen kulttuurin ja hyödyntävät sitä omassa työssään. Sammon luettelee kirjassaan lukuisia erilaisia visuaalisia inspiraation lähteitä tuotannon eri vaiheissa. Edellä mainittujen lisäksi mainitaan muun muassa elokuvista Fritz Langin *Metropoliksen* (1927) arkkitehtuuri (s. 111), 1940-luvun *film noirien* ekspressionismi sekä Deckardin asunnon valaistus Bertoluccin ja Stotaron elokuvan *The Conformist* (1970) valaistustekniikoiden mukaan (s. 163). Tuotantosunnittelija Lawrence Paull hyödynsi Deckardin asunnon sisustuksen inspiraationa 1980-luvun alussa ilmestynyttä *High Tech* kirjaa (s. 137). Ridley Scottilla oli edellä mainittujen lisäksi paljon erilaisia kuvastoja, joista hän haki visuaalista inspiraatiota (s. 74).

Inspiraation hakeminen muista kulttuurin lähteistä ei suinkaan rajoitu ainoastaan kuvitus- ja lavastusosaston työhön. Erilaiset visuaaliset lähteet pääsivät vaikuttamaan Myös Hampton Fancherin työhön ja elokuvan käsikirjoitukseen. Esimerkiksi Harry Harrisonin kirja *Mechanismo* (1978) teki Fancheriin niin suuren vaikutuksen, että hän otti nimen käsikirjoituksen työnimeksi (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 38). Tässä yhteydessä myös käsikirjoituksen androidit muuttuivat hetkellisesti enemmän mekaanisia osia sisältävien

kyborgien²¹ kaltaisiksi, mikä näkyy joissakin kuvakäsikirjoituksen ruuduissa (ks. esim. Sammon 1996, 60). Scott ei halunnut käyttää sanaa *android*, koska hänen mielestään se voisi antaa katsojalle väärän ennakkokäsityksen, sillä sanaa oli käytetty paljon. Sana *replikantti* (engl. *replicant*) syntyi kuitenkin vasta David Peoplesin mukaantulon jälkeen. Sana on peräisin Peoplesin ja hänen tyttärensä välisestä puhelinkeskustelusta. Tytär ehdotti sanaa *replicating*, joka tarkoittaa biologiassa solun kahdentumista, ja sana *replicant* muotoutui keskustelun aikana (de Lauzirika 2007b; Sammon 1996, 61). Myös elokuvan nimi *Blade Runner* on peräisin muualta kuin Dickin romaanista. Nimi on lainaus William S. Burroughsin pienoisromaanista *Blade Runner (a movie)* vuodelta 1979, jonka Hampton Fancher oli löytänyt käsikirjoittamisen yhteydessä. Burroughsin pienoisromaani puolestaan perustuu Alan E. Noursen tietoisromaanin *The Bladerunner* (1974). Deeleyyn täytyi hankkia käyttöoikeudet kumpaankin teokseen, jotta *Blade Runneria* voisi hyödyntää elokuvan nimenä. (Sammon 1996, 53–54.)

Kuten edellä ilmenee, adaptaation ”tekijä” voi paitsi tehdä sisällöllisiä päätöksiä esimerkiksi aiempien kuvien, tekstien tai ilmiöiden pohjalta (vrt. esim. *android–replicant*), myös hakea aktiivisesti inspiraatiota useista eri lähteistä. Kaikki ideat eivät tietenkään ulotu elokuvan narratiiviin asti, mutta ne ovat muokkaamassa kokonaisuutta ”tekijän” haluamaan suuntaan. Tämän vuoksi adaptoitavaa tekstiäkään ei tulisi pitää oletusarvoisesti elokuvan sisältöä ja tuotantoa determinoivana tekijänä. Myös Cartmell ja Whelehan (2005) korostavat tulkinnan merkitystä adaptaation tekemisessä: mikäli adaptoitavan tekstin annetaan määrätä adaptaation toteutusta liian tarkasti, voi valmis adaptaatio näyttäytyä latteana toisintona alkuperäisestä tekstistä. Esimerkiksi elokuva *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone* (2001) yritti Cartmellin ja Whelehanin mukaan olla niin kovasti kirjan kaltainen, että adaptaatioprosessissa ei huomioitu, kuinka hyvin kirja *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (1997) onnistui kopioimaan elokuvakerronnan konventioita verbaalisessa muodossa:

While the film fails to copy the book, the book succeeds in copying

²¹ vrt. esim. *The Terminator* (1984)

a film and, in many ways, the books usurped the role of the film even before the film was released. [...] What is clear in the context of the fidelity debate is that any film which prioritises transposition over interpretation is unlikely to recognise the pitfalls of aiming to bring the novel 'to life' and will, moreover, spectacularly fail by freezing all the action and events in an impossible simulacrum of the past made present. (Cartmell & Whelehan 2005, 48.)

3.3 Tuotantoprosessin merkitys adaptaatiolle

"The rumor going around was that Filmways had had second thoughts about *Blade Runner* and decided to put their money behind another project."

– nimetön lähde (Sammon 1996, 65)

"We had a full crew working, all of them on salary, and principal [photography] literally weeks away. The Filmways pullout was a nightmare."

– Katy Haber (Sammon 1996, 65)

Olen nyt käsitellyt adaptaatioprosessia lähinnä narratiivin, visuaalisten elementtien sekä moninaisten lähteiden näkökulmasta. Nämä osaltaan selittävät tekstin muotoutumista adaptaatioprosessissa, mutta tässäkin tarkastelussa jää huomioimatta tekstin muotoutumisen kannalta merkittävä tekijä: elokuvan tuotantoprosessi.

Narratiivin muotoutumisessa tuli esille, kuinka tuotannon syklinen ja dialoginen rakenne voi vaikuttaa käsikirjoituksen muotoutumiseen. Se kuitenkin liittyy enemmän tekijöiden väliseen interaktioon kuin itse tuotantoprosessin vaikutuksiin. Tuotannon asettamien rajoitteiden potentiaalinen merkitys adaptaation muotoutumiseen on hyvä ottaa huomioon, sillä adaptaatio nähdään usein ainoastaan yksittäisen elokuvalla määritellyn tekijän intentionaalisena tuotoksena. Intentionaalisuus tarkoittaisi, että tekijä olisi tietoisesti pyrkinyt

alusta lähtien tekemään juuri kyseisen elokuvan adaptoitavan tekstin pohjalta. Tällainen tarkastelukulma jättää huomiotta paitsi elokuvatuotannon sisäisen dynamiikan myös tuotantoprosessiin ulkopuolelta suuntautuvat vaikutteet.

Tuotantoa suunniteltaessa ensimmäisillä käsikirjoitusluonnoksilla on merkitystä, sillä niiden perusteella muodostetaan elokuvan budjetti ja tuotantoaikataulu. Tämän jälkeen tuotannon asettamat raamit vaikuttavat käsikirjoitukseen käytännön tasolla. Budjetti- ja tuotantosuunnitelma eivät ole kuitenkaan lopullisesti lukittuja, mutta elokuvan tekijöiden tulee ottaa ne huomioon työssään. Esimerkiksi jokainen käsikirjoitukseen tehty muutos vaikuttaa tuotannon budjettiin; muutosten tekeminen vaatii käsikirjoittajalta aikaa, mikä tarkoittaa tuotannolle palkkakuluja, ja myös muut suunnittelijat saattavat joutua korjaamaan suunnitelmiaan. Muutokset käsikirjoitukseen voivat siis aiheuttaa dominoefektin, joka heijastuu koko tuotantoon. Tällöin tekijöiden tulee huomata, että kaikkia ideoita ei ole mahdollista tai kannattavaa toteuttaa.

Jos muutokset kasvattavat tuotantobudjettia, tuottajilla on keinoja budjetin tasapainottamiseen. Elokuvalle voi yrittää hankkia lisää rahoittajia, mutta tässä on riskinä epäedullisten sopimusten muodostuminen, sillä rahoittajat haluavat myös sijoittamilleen rahoille vastinetta. Uudet rahoittajat voivat haluta minimoida taloudellisen riskin, jolloin elokuvaan voidaan vaatia muutoksia, jotka miellyttäisivät mahdollisimman hyvin suurta yleisöä. Toinen kuluja karsiva keino on elokuvassa esiintyvien hahmojen tai kuvattavien kohtausten vähentäminen.

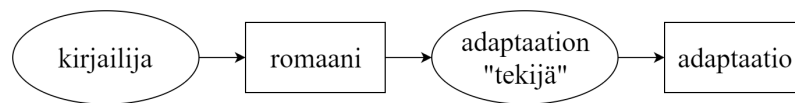
Tuotannon asettamat raamit eivät tietenkään vaikuta ainoastaan elokuvan käsikirjoitukseen vaan koko tuotantoon. Tämä tarkoittaa, että elokuvan suunnittelijoiden tulee ottaa työssään huomioon tuotannon rajat. Esimerkiksi *Blade Runnerin* tuotannossa ei ollut varaa rakentaa suuria rakennelmia, vaan kuvausryhmällä oli käytössään studion takapiha, jossa oli matalia kerrostaloja. Näihin kerrostaloihin ei saanut tehdä mitään kiinteitä asennuksia, joten sekä Ridley Scott että Syd Mead ottivat tämän huomioon suunnitellessaan kaupunkimaisemaa. Kuten aiemmin mainitsin, Meadin tapana oli tehdä suunnitelmia, jotka ovat teollisesti perusteltavissa. Kaupunkikuvissa tuotannon asettamat

rajoitteet muodostivat näkemyksen, että tulevaisuudessa ei ollut varaa tehdä kalliita peruskorjauksia, joten talojen viemäri- ja ilmanvaihtoputket tulivat talojen ulkoseinille. Scottin mukaan myös jatkuva pimeys ja sade johtuvat näistä samoista tuotannollisista rajoitteista. Sade ja pimeys olivat keino talojen korkeuden häivyttämiseen. (de Lauzirika 2007b.) Puhtaasti tuotannolliset seikat voivat siis olla osallisena adaptaation visuaalisen ilmeen muotoutumiseen.

Tuotantoprosessin tarkastelun perusteella adaptaatio ei näyttäisi olevan riippuvainen ainoastaan siihen osallistuvista henkilöistä, vaan siihen vaikuttavat olennaisesti elokuvan tuottamiseen asetetut rahalliset ja ajalliset resurssit. Loputtomilla resursseilla adaptaatioon voitaisiin esimerkiksi lisätä lukemattomia yksityiskohtia (ks. Lofficier 1992b, 45), mutta tämä johtaisi myös tuotannon valmistumisajan venymiseen. Tuotantosuunnitelma pakottaa elokuvan suunnittelijat kompromisseihin, mikä voi näkyä elokuvan katsojalle muun muassa poikkeamina adaptoitavasta tekstistä. Tuotannon lähempi tarkastelu osoittaa, että ilman loputtomia resursseja ”tekijä” joutuu mukauttamaan työskentelynsä ulkopuolelta määrättyihin rajoihin. Mielestäni ideointivaiheen jälkeen tuotannon aikana tehtyjen ratkaisujen intentionaalisuus on kyseenalaista, sillä ”tekijä” joutuu muuttamaan haluamaansa suunnitelmaa osittain ulkopuolisen vaikutuksen takia. ”Tekijä” ei silloin toimi *tekstin* vaan tuotantoresurssien ehdoilla. Täten myös itse tuotantoprosessi on adaptaatiota – tuotannon mukautumista ja mukauttamista muuttuviin tuotanto-olosuhteisiin.

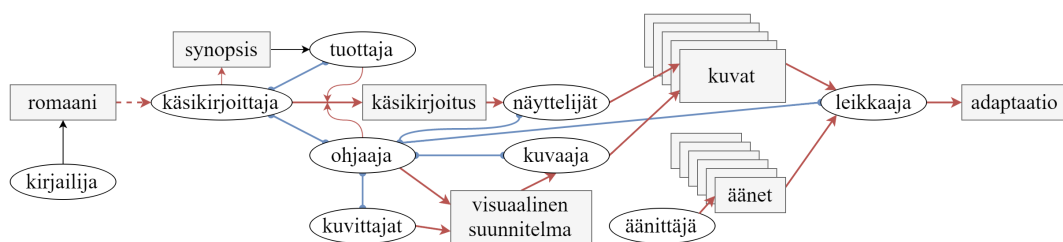
4 Adaptaatioprosessin rakenne

Tuotannon kautta tarkasteltuna adaptaatioprosessi näyttäytyy hyvin erilaisena kuin populaari keskustelu antaa ymmärtää. Populaarissa keskustelussa tarkastelun kohteena ovat lähde- ja kohdeteokset, ja adaptaation ”tekijäksi” nostetaan usein ohjaaja, jolloin jätetään huomiotta romaanin ja elokuvan välissä tapahtuvat prosessit ja valinnat. Kaaviona esitettynä tällainen yksinkertaistettu näkemys voidaan esittää esimerkiksi seuraavasti:



Kuva 1: Yksinkertaistettu adaptaatioprosessi

Kun tuotannolliset tekijät otetaan huomioon, yksiselitteinen ”tekijän” määrittäminen on haastavampaa, sillä kuten seuraava kaavio (Kuva 2) osoittaa, myös muu työryhmä on vahvasti mukana tuotantoprosessissa. Elokovatuotanto itsessään luottaa työryhmän toimivaan dynamiikkaan, ja tuotannon sisäiset erimielisyydet voivat johtaa joko tuotannon hidastumiseen tai lopputuloksen muuttumiseen. Jos työryhmän dynamiikka, tuotanto-olosuhteet tai tapahtumien kulku olisivat erilaiset, lopullisesta elokuvasta voisi tulla hyvin erilainen.



Kuva 2: Adaptaatioprosessi tuotantoprosessia huomioiden

Tämäkin kaavio on yksinkertaistettu, sillä siitä on jätetty pois useita tuotannon osa-alueita, kuten esimerkiksi lavastus ja puvustus, jotka ovat tärkeitä tekijöitä niin visuaalisen sisällön kuin miljöön ja henkilöhahmojenkin muodostumisen kannalta. Edellä esitetystä kaaviosta voi myös seurata tekstin siirtymistä vaiheesta toiseen, mutta siitä ei kuitenkaan selviä, mitä tekstile kussakin vaiheessa tapahtuu.

Tuotannollisesta näkökulmasta tarkasteltuna adaptaatioon eivät vaikuta ainoastaan tekstien intertekstuaaliset suhteet ja tekijöiden tulkinnat lähdeteksteistä vaan koko kulttuurintuotannon verkosto. Tämä pitää sisällään paitsi yksittäiseen tuotantoon myös yhteiskuntaan sekä talouteen liittyviä puolia, jotka voivat heijastua tuotettuihin teksteihin.

4.1 Adaptaation ”tekijä”

”The film that I make, at the end of the day, is my movie. It may be a team thing as well. But I’m taking the knocks. I’m taking the bashes. And probably I’ve developed it, et cetera, et cetera... So yes, it’s my movie. And I’m inviting people to come in and do it. And that’s what a director is.”

– Ridley Scott (de Lauzirika 2007b).

Linda Hutcheon (2013) esittää adaptaation ”tekijäksi” sekä käsikirjoittajaa että ohjaajaa. Tätä hän perustelee sillä, että sekä lehdistötiedotteissa että kriitikeissä ohjaajaa pidetään vastuussa elokuvan kokonaisnäkemystä, mutta usein joku muu kirjoittaa adaptaatioprosessin aloittavan käsikirjoituksen. Tekijän määrittäminen on kuitenkin hankalaa, sillä jokainen elokuva on erilaisen työryhmän työn tulos, ja jokaisella työryhmän jäsenellä on erilainen suhde adaptoitavaan tekstiin. Hutcheon muistuttaa, että jo käsikirjoittajankin tekijyyden määrittäminen voi olla haastavaa. Esimerkiksi joissakin tuotannoissa on jouduttu turvautumaan useampiin käsikirjoittajiin tuotannon eri vaiheissa eri syistä. Tällöin myös käsikirjoitus voi muuttua alkuperäisen käsikirjoittajan poistuttua tuotannosta. Adaptoijiksi on esitetty myös esimerkiksi elokuvamusiikin säveltäjää, joka työllään ohjaa katsojan tunteita, näyttelijöitä, jotka synnyttävät hahmot henkiin, sekä leikkaajaa, joka järjestelee kuvatut materiaalit uudenlaiseksi tulkittavaksi kokonaisuudeksi. (Hutcheon & O’Flynn 2013, 80–85.)

Adaptaatioprosessi ei kuitenkaan ole pelkkää sanelua, jossa ainoastaan adaptoitava teksti, käsikirjoittaja tai ohjaaja yksin määräisi toteutustavan. Sen si-

jaan prosessi vaikuttaisi olevan useassa vaiheessa tapahtuvaa dialogia, jossa jokaisella elokuvan suunnitteluun osallistuvalla henkilöllä on vaikutusvallasta ja valtahierarkian asemasta riippuen mahdollisuus tuoda oma näkemyksensä suunnittelupöydälle. Tällöin myös nämä työryhmän jäsenet osallistuvat adaptaatioon, ja ohjaajan tehtävä on valita heidän ehdotustensa joukosta omaan näkemykseensä sopivat elementit ja vahvistaa niitä. Yksittäisen tekijän sijaan näkisinkin koko taiteellisen työryhmän panoksen hyvin tärkeänä adaptaatioprosessin kannalta.

Jos kuitenkin tarkastellaan ainoastaan yksittäisen tuotantovaiheen ”tekijää”, tarkastelun alla olevan työryhmän kokoonpano muuttuu. En voi väittää, että kaikilla työryhmän jäsenillä on samanlainen mahdollisuus vaikuttaa adaptaation jokaiseen piirteeseen. Esimerkiksi kuvattavan käsikirjoituksen – joka ei nähdäkseni ole lopullinen adaptaatio vaan adaptaatioprosessin osa – sanotaan usein olevan ohjaajan ja käsikirjoittajan työn tulos (ks. esim. Hutcheon & O’Flynn 2013; Boozer 2008). He työskentelevät lähimpänä adaptoitavaa tekstiä ja tuovat taiteellisen panoksensa narratiivin adaptaatioon. Esitän kuitenkin, että myös tuottaja voidaan lukea käsikirjoituksen tekijäksi, sillä tuottajalla on valta vaikuttaa elokuvan tuotannon etenemiseen. Käsikirjoituksen muotoutumiseen voivat välillisesti vaikuttaa myös muut työryhmän jäsenet, kuten näyttelijät. Tuottaja pystyy kuitenkin ohjailemaan sekä käsikirjoittajan että ohjaajan työskentelyä haluamaansa suuntaan, sillä tuottajalla on paitsi valta päättää elokuvaan käytettävien rahojen kohtalosta, myös kiinnostusta saada sijoittamilleen rahoilleen vastinetta. Tämä kolmijako on havaittavissa *Blade Runnerin* tuotannon alkuvaiheista lähtien.

Myös esimerkiksi visuaalista suunnittelua tarkastellessa absoluuttista yksittäistä tekijää on mahdotonta määrittää. *Blade Runnerin* esittämissä kaupunkimaisemissa Syd Meadin visuaalinen suunnittelu on vahvasti läsnä, ja myös ohjaaja Ridley Scott sanoo *Blade Runnerin* kaupunkimaisemien olevan lähes täysin Meadin käsialaa (de Lauzirika 2007b). Toisaalta taas tuottaja Michael Deeleyn mukaan tuotantoon palkatusta suunnitteluosastosta huolimatta Scott oli *Blade Runnerin* tuotannossa myös tuotantosuunnittelija ja taiteellinen johtaja (Sammon 1996, 81). Onko siis esimerkiksi elokuvan visuaalisten element-

tien ”tekijä” se, jolla on *idea* kokonaisuudesta vai se, joka muuttaa ideat konkreettiseen, näkyvään muotoon? Nähdäkseni kumpikaan ei toimi ilman toista, jolloin molempien työpanoksella on merkitystä kokonaisuuden kannalta.

Hutcheon sivuuttaa useita edellä mainittuja potentiaalisia adaptioijia sillä perusteella, että heidän työnsä on alisteista ohjaajan ohjeistukselle tai käsikirjoitukselle eikä työ perustu suoraan adaptoitavaan tekstiin (Hutcheon & O’Flynn 2013, 80–83). Hutcheonin (2013, 85) näkemys ”tekijän” suhteesta tai etäisyydestä adaptoitavaan tekstiin voidaan mielestäni osin sivuuttaa tuotannollista adaptaatioprosessia tarkastellessa. Ensinnäkään adaptoitava teksti ei välttämättä ole ainoa lähde suunnittelulle, vaan ideoita voidaan etsiä useista lähteistä, kuten aiempaan kävi ilmi. Toiseksi adaptaatioprosessin aikana kyse on kunkin tekijän taiteellisesta tai luovasta panoksesta tekeillä olevaan elokuvaan.

Elokuvan tekijät päättävät itse, kuinka he ottavat adaptoitavan tekstin huomioon. Loppujen lopuksi vasta valmis elokuva on adaptaatio, jota katsojat ja kriitikot vertaavat adaptoituun tekstiin. Näin ollen jos tuotantoprosessista vaihdetaan yksikin taiteellisesti vaikuttava työryhmän jäsen – kuten esimerkiksi käsikirjoittaja, ohjaaja, kuvaaja, lavastussuunnittelija, näyttelijä tai leikkaaja – lopputulos voi olla hyvin erilainen.

Hutcheonin ”tekijän” määritelmä on kuitenkin ymmärrettävä, sillä hän tarkastelee adaptaatiota pääasiassa adaptaatiotutkimukselle perinteisestä narratiivisesta näkökulmasta: tarkastelun kohteena on lopullinen adaptaatio, jonka perusteella ”tekijää” pyritään määrittelemään. Oma tarkastelukulmani keskittyy lopullisen adaptaation sijaan adaptaation luomisprosessiin, ja tästä syystä kyseenalaistan Hutcheonin määritelmän adaptaation ”tekijästä”. Jos adaptaatio määritellään vain ohjaajan ja käsikirjoittajan tekemäksi, voitaisiin tällöin myös olettaa, että heidän tekemänsä käsikirjoitus vastaa valmista elokuvaa. Käsikirjoitus ja elokuva kuitenkin poikkeavat narratiivisesti lukuisilla eri tavoilla toisistaan, ja niitä myös luetaan ja tulkitaan eri tavoin. Adaptaatiota ei mielestäni voi myöskään tiivistää pelkän narratiivin adaptaatioksi, sillä tällöin sivuutetaan täysin *narraation* merkitys. Saman narratiivin voi esittää lukuisilla erilaisilla tavoilla, mutta kerronnan tavalla on merkitystä kokemuksen kan-

nalta. Voi myös ajatella, ettei elokuvan katsoja voi tietää pelkän elokuvan katsomisen perusteella, millaisen käsikirjoituksen ohjaaja ja käsikirjoittaja ovat todellisuudessa tehneet elokuvaa varten²². Elokuva-adaptaation ja adaptoidun tekstin välisessä tarkastelussa tulisikin mielestäni ottaa kokonaisvaltaisemmin huomioon elokuvan multimodaaliset kerronnan metodit käsikirjoituksen tekstuaalisen kerronnan metodien sijaan, vaikka adaptaation tarkastelu keskittyisikin pelkkään lukijan tulkittavissa olevaan narratiiviin.

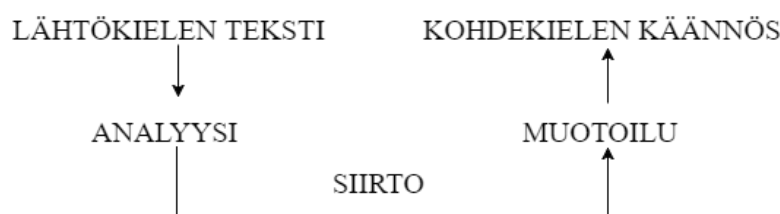
Esitänkin, että *adaptaation* ”tekijästä” puhuttaessa tulisi tarkoittaa yksittäisen henkilön sijaan taiteellisessa suunnitteluvastuussa ollutta tuotantoryhmää. Teen tässä tietoisesti käsitteellisen eron ”adaptaation” ja ”elokuvan” välillä, jolloin tämä ajatus ei ole ristiriidassa myöskään Scottin edellä mainitun näkemyksen kanssa. Adaptaatioon osallistuvat henkilöt ovat osallisina adaptaatioon liittyvässä *tekstin transformaatioissa*. Tällöin esimerkiksi käsikirjoittaja(t), ohjaaja, kuvaaja ja leikkaaja ovat lopullisen adaptaation kannalta yhtä tärkeässä asemassa kuin esimerkiksi puvustus- tai lavastussuunnittelija tai säveltäjä. Tähän on olemassa varmasti poikkeavia esimerkkejä²³ näkökulmasta riippuen, mutta adaptaatioprosessin – ja etenkin elokuvan tuotantoprosessin – näkökulmasta tarkasteltuna *lopullinen adaptaatio* on valmistunut juuri kyseisen tuotantoryhmän kokoonpanon yhteistyön tuloksena. Mikäli adaptaation tuloksena syntynyttä elokuvaa tarkastellaan itsenäisenä teoksena irrallaan sen alkulähteestä, voi *primus motor* näyttäytyä toisenlaisena – vaikkapa Scottin määritelmän mukaisena. Joka tapauksessa toisella työryhmän kokoonpanolla lopullinen adaptaatio voisi olla täysin jotain muuta, sillä kunkin suunnittelijan kulttuuriset taustat ja kokemukset ovat osallisina adaptaation tekemisessä.

²² Käsittelen tätä aihetta tarkemmin luvussa 4.5

²³ Esimerkkinä mainittakoon tilanne, jossa alkuperäisen tekstin kirjoittaja tekee itse käsikirjoituksen tekstinsä pohjalta ja mahdollisesti tuottaa tai ohjaa sen valmiiksi adaptaatioksi (vrt. esim. Douglas Adamsin *A Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* lukuisat adaptaatiot (radiokuunnelmat 1978 ja 1980/romaanit 1979–1992/TV-sarja 1981/tietokonepelejä 1984/elokuva 2005) tai Stephen Chboskyn *The Perks of Being a Wallflower* (kirja 1999/elokuva 2012)). Narratiivin adaptaatio – varsinkin käsikirjoituksen tasolla – on tällöin mitä luultavimmin yhden tekijän tekemä, mutta narratiivin audiovisuaalisen esityksen rakentamisessa työryhmällä on edelleen merkittävä rooli.

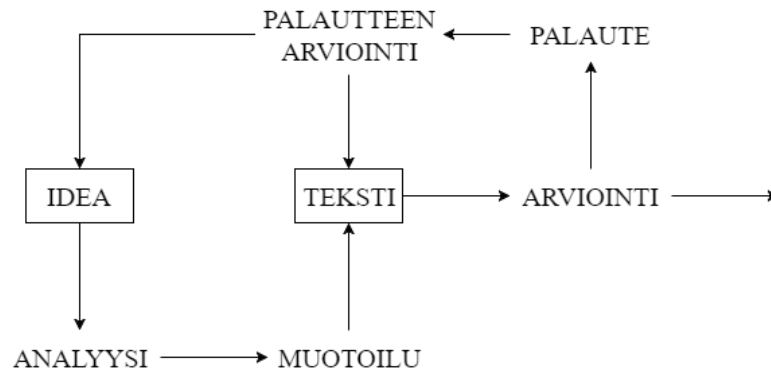
4.2 Progressiiviset syklit

Adaptaatioprosessi etenee useissa sykleissä, jotka tapahtuvat osittain päällekkäin tai limittäin. Jokaisessa syklissä tavoitteena on tekstin muokkaaminen edellistä paremmaksi. Prosessin syklisyys alkaa jo ideointivaiheessa, jossa elokuvaideaa muokataan hyvin yleisellä tasolla haluttuun suuntaan. Syklirakenteelle voi hakea mallia esimerkiksi käännostutkimuksen puolelta. Adaptaation tavoin myös perinteisen tekstikäännöksen tekeminen on ”tulkinna ja uudelleen hahmottamisen prosessi” (Bassnett 1995, 33). Käännösprosessin vaiheet on mahdollista esittää esimerkiksi seuraavasti:



Kuva 3: Eugene A. Nidan malli käännösprosessista Susan Bassnettin kirjan *Teoksesta toiseen* (1995, 34) mukaan.

Syklit eivät ole ominaisia pelkästään adaptaatiolle, vaan ne liittyvät luonnollisena osana elokuvien tuotantoprosessiin. Kuten käsikirjoittajan työn merkityksellisyyden kohdalla (ks. 3.1 Narratiivin adaptaatio), myös yleisemmällä tasolla työstettävä teksti altistuu jatkuvasti kehittelylle, huomautuksille ja muiden elokuvantekijöiden panokselle. Tämän seurauksena tekstiä arvioidaan jatkuvasti paitsi tekstin tekijän itsensä myös muiden työryhmän jäsenten toimesta. Saadun palautteen perusteella tekijä määrittelee muutosten tarpeen ja tekee tarvittavat muutokset tekstiin. Esimerkiksi *Blade Runnerin* ensimmäiset syklit alkoivat Fancherin Deeleylle ehdottamista synopsiksista. Fancher sai palautteen, jonka perusteella hän päätti muuttaa tekstiään. Sama toistui myös käsikirjoituksen kohdalla: Fancher kirjoitti käsikirjoituksen, sai tekstistään palautteen ja muokkasi tekstiä palautteen perusteella. Kun edellä esitettyyn käännösprosessin malliin yhdistää palautteen merkityksen, voi käsikirjoittamisen syklin kuvata esimerkiksi seuraavasti:



Kuva 4: Käsikirjoittamisen sykli

Käsikirjoitusprosessin aikana jokaisessa syklissä tarinalle tapahtuu – osittain tietoisesti ja osittain tiedostamatta – niin temaattisia kuin muodollisia transformaatioita, jotka joko etäännyttävät tai lähentävät adaptaatiota alkuperäiseen lähdetekstin sisältöön. Imelda Whelehan (1999) kirjoittaa, että romaania elokuvamuotoon siirrettäessä tekijöiden täytyy löytää tekstin narratiivisille keinoille, kuten fokalisaatiolle, kertojaäänelle, näkökulmille ja metaforille hyvin erilaiset toteutustavat (Whelehan 1999, 9). Nämä toteutustavat on pyrittävä ottamaan huomioon jo käsikirjoitusta tehdessä, jotta toivottu lopputulos välittyy myös elokuvan katsojalle. Käsikirjoittaja ei esimerkiksi kirjoita tekstiään hahmon vaan kameran näkökulmasta. Vaikka elokuvan ja käsikirjoituksen kerronnalla pyrittäisiin yksittäisen hahmon näkökulmaan, katsojalle lopullinen kuva välittyy kameran ”kaikkietävän” perspektiivin kautta. Kerronnallisesta fokalisaatiosta siirrytään siis *mise-en-scèneen*, jossa käsikirjoituksen lukijalle kerrotaan, mitä kamera näkee. (Whelehan 1999, 11.) Narratiivisen sisällön lisäksi myös tekstin muoto ja rakenne muuttuvat konkreettisesti. Tekstikään-
nöksestä poiketen käsikirjoitusprosessissa kirjoittajan onkin otettava huomioon paitsi käsikirjoituksen tekstuaalinen muotoilu, myös tulevan elokuvan vaatima multimodaalinen muoto, jolloin analyysin ja muotoilun merkitys korostuu.

Edellisen kaltaiset syklit eivät rajoitu esituotantoon vaan jatkuvat läpi koko tuotannon. Samoin kuin kirjoitetun tekstin kohdalla myös varsinaisten kuvausten ja elokuvan leikkauksen aikana syklit ovat läsnä. Kuvauksissa näyttelijät esittävät kohtauksen, saavat ohjaajalta palautteen esityksestään ja muuttavat

esitystä palautteen perusteella. Eri tuotannon vaiheiden syklit eivät kuitenkaan liity vain yksittäiseen työvaiheeseen vaan ne linkittyvät toisiinsa, jolloin syklirakenteesta tulee monimutkaisempi. Syklit voivat laukaista myös aiempien syklien palautekierteitä myöhemmässä tuotannon vaiheessa. Esimerkiksi esitetty kohta voi osoittautua huonosti kirjoitetuksi, jolloin kirjoittaja joutuu tekemään muutoksia tekstiin, tai rekvisiitta ei toimi näyttelijöiden kanssa toivotulla tavalla, jolloin sitä täytyy muokata tai rakentaa uudelleen. Syklit voivat palautua alkuun jopa niinkin myöhään kuin elokuvan leikkauksivaiheessa. Jos elokuvan leikkauksessa havaitaan, että juoni ei ole ymmärrettävä ja tarvitaan lisää materiaalia, käsikirjoittajan täytyy muokata käsikirjoitusta lisäkuvauksia tai -äänityksiä varten. Tällöin käsikirjoittamisen syklissä palataan alkuun: käsikirjoittaja arvioi muutosten tarpeen ja muokkaa tekstiä tarpeen mukaan.

4.3 Dialogisuus

Adaptaatioprosessia voi kuvata dialogiseksi kahdestakin syystä. Ensinnäkin elokuvan tuotannossa tuotantoryhmän sisäisellä kommunikaatiolla on suuri merkitys. Kuten *Blade Runnerin* tuotannostakin ilmenee, suuri osa tuotantosuunnittelusta on työryhmän jäsenten välistä keskustelua muun muassa suunnittelupalavereiden muodossa. Mikäli kommunikaatiossa tulee katkoksia tai epäselvyyksiä, sillä voi olla merkitystä koko tuotannon etenemiselle. Toiseksi adaptaatiossa on kyse tekstien välisestä ”keskustelusta”, yleisellä tasolla intertekstuaalisuudesta.

Kuten luvussa 3.1 kirjoitin, elokuvan käsikirjoitusprosessi on nähtävissä dialogisena, mutta samankaltainen dialogisuus on havaittavissa myös yleisemmällä tasolla. Adaptaatioon ja elokuvan tuotantoon osallistuvat tahot joutuvat kommunikoimaan keskenään, eikä kyseessä ole ainoastaan yksisuuntainen viestintä. Tuotannossa on tietenkin tietty hierarkia, jolloin esimerkiksi ohjaajan sanalla on enemmän painoarvoa kuin esimerkiksi puusepällä, mutta kommunikaation täytyy toimia aina suunnittelevalta tasolta toteuttavalle tasolle. Mikäli tuotannon sisäinen kommunikaatio ei toimi kunnolla, voi tämä ilmetä esimerkiksi

toteuttavan tason työntekijöiden protestointina (ks. esim. Sammon 1996, 202–221), mikä voi hankaloittaa tuotannon loppuun saattamista.

Konkreettisen tuotantoryhmän sisäisen kommunikaation lisäksi adaptaatio-prosessissa on havaittavissa intertekstuaalinen ”keskustelun” ulottuvuus. Graham Allenin mukaan teosten tulkitsemista varten lukijan on luotettava kykyyn tulkita teoksen suhdetta kyseisen taidemuodon aiempiin ”kieliin” tai ”järjestelmiin”. Elokuvat, sinfoniat, rakennukset, maalaukset, aivan kuten kirjalliset tekstitkin, keskustelevat jatkuvasti toistensa kanssa, kuten myös toisten taide-
muotojen kanssa. Intertekstuaalisuudesta, tekstien välisistä suhteista, voi Allenin mukaan puhua kirjallisten tekstien lisäksi niin elokuvan, maalaustaiteen, musiikin, arkkitehtuurin, valokuvauksen kuin lähes minkä tahansa muunkin kulttuurisen tai taiteellisen työn yhteydessä. (Allen 2000, 3, 174–175.)

Allenin ajatusta mukaillen myös adaptaatioprosessissa adaptaation ”tekijän” tulee tulkita tekstinsä suhdetta muihin teksteihin. ”Tekijällä” on mahdollisuus osallistua aktiivisesti tekstien väliseen dialogiin omilla ratkaisuillaan, sillä ”tekijän” ei ole välttämätöntä toistaa adaptoitavan tekstin viestiä sellaisenaan vaan hän voi muokata sitä haluamukseen. Tällainen keskustelu voi ilmetä esimerkiksi visuaalisina viittauksina tai narratiivin juonikuvioina, jotka ovat peräisin muista kuin adaptaation lähdetekstistä. Koska kaikkien tekstien voidaan ajatella olevan sidoksissa toisiinsa²⁴, ja lukija pyrkii tulkitsemaan tekstiä suhteessa muihin teksteihin, tarkoittaa se myös sitä, että kaikkia tekstejä verrataan vähintäänkin alitajuisesti paisti niitä edeltäviin, myös niitä ympäröiviin teksteihin. Tämä tekstien hypertekstuaalisuus korostuu nykyään varsinkin Internetin myötä. Nykypäivän monipuolisessa ja kaikkialla läsnä olevassa mediakentässä lukijan voi olla hankala määritellä, milloin kyse on adaptaatiosta, inspiraation vaikutuksesta, imitaatiosta tai kopioinnista. Adaptaation ”tekijä” voi kuitenkin harkittuja inter- ja hypertekstuaalisia viittauksia hyödyntäen ohjata tekstin lukijaa ”oikeiden” tulkintakehysten äärelle.

On syytä huomioida myös elokuvatuotannossa ilmenevä kolmas dialoginen

²⁴ ks. Genette 1997, 1–7

ulottuvuus, joka usein jää varsinaisen tuotannon ulkopuolelle: kohdeyleisön vastaanotto ja palaute. Elokvateollisuus on hyvin riippuvainen yleisön vastaanotosta, sillä jos elokuva ei saa kassatuloja, tuotantoyhtiöillä on vähemmän rahaa tuottaa seuraava elokuva. Tästä syystä varsinkin elokuvien tuottajilla on paine ”pelata varman päälle” elokuviensa suhteen. Vain hyvin harvoilla käsikirjoittajilla ja ohjaajilla on vapaus tehdä elokuvalleen mitä tahansa, jos nämä eivät ole samaan aikaan myös tuotannollisessa vastuussa elokuvasta. Yleisön vastaanotolla ei ole merkitystä ainoastaan kassatulojen suhteen vaan myös elokuvan ja tuotantoryhmän markkinoinnin kannalta. Yleisön – niin fanien kuin ”tavallisten” katsojien – synnyttämä keskustelu toimii itsenäisenä mainoskoineistona, joka joko vahvistaa elokuvan ja sen tekijöiden asemaa tai heikentää sitä. Tämän vuoksi on tavanomaista järjestää elokuvan koenäytöksiä ennen sen virallista julkaisua, jotta tekijät voivat ennakoida tulevaa palautetta ja ennättävät reagoida elokuvassa mahdollisesti ilmeneviin ongelmakohtiin. Nämä viime hetken muutokset voivat olla merkittäviä lopullisen elokuvan kannalta, kuten *Blade Runnerin* ensimmäisen version vastaanotostakin voidaan päätellä.

4.4 Pirstaleisuus

Valmis elokuva on useimmiten yhtenäinen kokonaisuus, mutta adaptaatioprosessin aikana elokuvan rakennuspalikat puretaan ja kasataan uudelleen useita kertoja. Tämän vuoksi adaptaatioprosessia voi myös kuvata pirstaleiseksi. Adaptoitava teksti pilkotaan ja puretaan käsiteltäviksi elementeiksi, joista tekijät valitsevat ja muokkaavat ne sellaisiksi kuin haluavat.

Tekstin rakenteiden pirstaloituminen korostuu elokuvan kuvausvaiheessa. Useimmissa elokuvatuotannoissa kustakin käsikirjoituksen kohtauksesta syntyy lukuisia, vain osittain toisistaan poikkeavia audiovisuaalisia tallenteita. Näyttelijät toimivat käsikirjoituksen kertomien tapahtumien ja dialogin välittäjinä. Näyttelijät hyödyntävät työssään kirjoittajan kirjoittamaa käsikirjoitusta, jonka perusteella he tietävät, mitä kussakin kohtauksessa tapahtuu ja mitä niissä puhutaan. Näyttelijät toimivat ohjaajan ohjeiden mukaisesti, mutta tuovat mukanaan myös oman tulkintansa hahmostaan sekä kohtauksen tapah-

tumista. Kirjoittajan kirjoittama teksti ”siirtyy” näyttelijöiden performanssin kautta auditiiviseen ja visuaaliseen muotoon erilaisten tallennusvälineiden, kuten elokuvakameran tai ääninauhurin avulla. Kukin otto on tallentanut yhden variaation näyttelijöiden tekemästä tulkinnasta käsikirjoituksen pohjalta. Jos tarkastelee tekstin vaiheita kirjoitetusta tekstistä elokuvaksi, kuvausvaiheessa tekstin ja narratiivin osat muodostuvat näyttelijöiden performansseista, jotka on tallennettu audiovisuaaliseen muotoon.

Tässä vaiheessa tekstin narratiivi on pirstaloitunut näihin tallenteisiin, eikä lukija ilman apua pystyisi seuraamaan sitä kunnolla. Elokuvan leikkaajalla ja ohjaajalla on käsikirjoituksen ja kuvauksessa tehtyjen muistiinpanojen kautta ennakkokäsitys siitä, mitä narratiivissa tulisi tapahtua ja missä järjestyksessä narratiivin tulisi edetä. Näin ollen he pystyvät valikoimaan pirstaleiden joukosta olennaiset palat ja yhdistämään niistä yhtenäisiä kokonaisuuksia uudeksi luettavaksi narratiiviksi.

Kuvauksista saatavat tallenteet eivät ole täydellisiä, vaan niistä puuttuu paljon muun muassa äänimateriaalia. Kuvausten aikana äänityksessä keskitytään näyttelijöiden dialogin tallentamiseen. Tämän vuoksi jälkituotantovaiheessa suurin osa valmiissa elokuvassa kuultavista äänitehosteista on jouduttu rakentamaan uudelleen. Jälkituotanto- ja leikkausvaihe ei siis ole ainoastaan olemassa olevien tekstin osien yhdistelyä, vaan aktiivista tekstin rakentamista.

4.5 Adaptaation tasot

Elokuvateollisuuden sanastossa ”adaptaatio” koskee oletusarvoisesti teoksen narratiivia ja hahmoja, mutta ei teoksen muita elementtejä, vaikka ne olisivat katsojan tulkittavissa. Huolimatta siitä, että *Blade Runnerin* visuaalisuus on saanut ilmeisen vahvasti vaikutteita nimenomaan Moebiuksen *The Long Tomorrow'sta*, adaptaation tekijöillä ei ole velvoitetta ilmoittaa asiasta adaptaation katsojalle muuten kuin, niin halutessaan, metatekstien kautta. Elokuvassa on kuitenkin mainittava narratiivin lähdeteksti tehtyjen sopimusten ja sääntöjen määräämällä tavalla – vaikka lopullinen adaptaatio ei muistuttaisi läh-

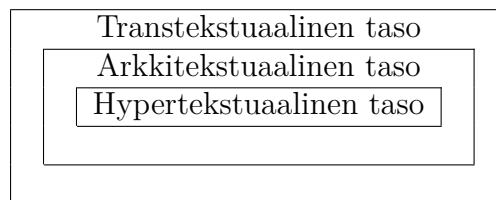
detekstiä lainkaan – jotta asiassa ei tapahdu sopimusrikkomusta. Esimerkiksi Writers Guild of American (WGA) säännöissä määrätään, että luovan prosessin aloittavalle tekijälle täytyy antaa tunnustus (yleensä *story by* tai *based on*) sekä korvaus, vaikka tekijä ei osallistuisi enää käsikirjoituksen tekemiseen tai käsikirjoituksessa ei olisi tämän kirjoittamia osuuksia jäljellä (Schiller 2015). Toisaalta nykyiset monimutkaiset sopimuskäytännöt ja studiorakenteet voivat mahdollistaa olemassa olevien tekstien hyödyntämisen ”alkuperäisenä käsikirjoituksena”, jolloin studio välttyy velvoitteilta alkuperäistä kirjoittajaa kohtaan²⁵. Kun ottaa huomioon studioiden monitasoisen rakenteen ja asiaa tarkastelee nimenomaan lakiteknisestä näkökulmasta, studiot voivat vaatia muutoksia teksteihin, jotta ne välttyisivät mahdollisilta tekijänoikeusrikkomuksilta. Tässä korostuu adaptaation määrittämisen ja tulkinnan haastavuus.

Kuinka adaptaatiota voisi tarkastella objektiivisemmin? Edelleenkin adaptaatiotutkimuksessa luotetaan adaptaation tekijöiden omaan ilmoitukseen adaptaation idean lähteestä. Jos edellä mainittu studiorakenteen muutos mahdollistaa olemassa olevien tekstien hyödyntämisen ”alkuperäisinä” ideoina, tulisi adaptaatiotutkimuksenkin pystyä määrittelemään oletettuja adaptaatioita – elokuvia, joissa on aiemmin ilmestyneeseen tekstiin nähden selkeästi tunnistettavia piirteitä – jonkinlaisella arviointimenetelmällä. Tällöin esimerkiksi *Gravityn* (ks. alaviite 25) kaltaiset epäselvät tapaukset voisivat olla tieteellisessä tarkastelussa adaptaatioita, vaikka ne eivät lakiteknisesti olisi sellaisia.

Gérard Genetten transtekstuaalisuuden jaottelua (1997, 1–7) hyödyntäen adaptaation voi nähdä rakentuvan kolmella eri tasolla. Adaptaation lähtökohtana voi pitää *hypertekstuaalista tasoa*. Tässä hyödynnetään hypotekstistä – esimerkiksi lähdetekstinä käytetystä romaanista – valittuja elementtejä ja rakennetaan niiden pohjalta alustava narratiivi. Seuraavana on *arkkitekstuaalinen taso*, jossa narratiivia täydennetään muun muassa genrekonventioilla. Esimerkiksi *Blade Runnerissa* hyödynnetään paitsi *science fictionin*, myös *film noirin*

²⁵ Elokuva *Gravity* (2013) on ollut muun muassa BAFTA-ehdokkaana parhaasta alkuperäisestä käsikirjoituksesta (<http://www.imdb.com/title/tt1454468/awards> Luettu 17.5.2016). Kirjailija Tess Gerritsenin mukaan kyseessä on kuitenkin adaptaatio hänen romaanistaan *Gravity* (1999), jonka oikeudet hän on myynyt New Line Productionsille vuonna 1999. (<http://www.tessgerritsen.com/2015/01/> Luettu 17.5.2016)

genrelle tyypillisiä piirteitä kerronnassa. Päälimmäisenä on *transtekstuaalinen taso*, joka täydentää adaptaation viittauksilla muihin kulttuurin tuotteisiin. Tällä tasolla ovat muun muassa lavastukseen, valaistukseen, kuvakulmiin ja -kompositioihin liittyvät, tietoisesti muista teoksista vaikutteita saaneet viittaukset. Adaptaatiota kokonaisuutena tarkastellessa pidän transtekstuaalista tasoa ”yleisen tason” piirteinä, jotka keskustelevat muiden teosten kanssa. Transtekstuaalisen tason viittaukset eivät vaikuta adaptaation narratiiviin siinä määrin kuin hypertekstuaalinen taso. Kuitenkin yksityiskohtaisessa, esimerkiksi yhteen kuvaan keskittyvässä tarkastelussa adaptaatiossa ilmenevät yksittäiset transtekstuaaliset viittaukset saattavat yltää jopa hypertekstuaaliselle tasolle. Tällöin tarkastelun kohteena ei kuitenkaan ole narratiivin hypoteksti, vaan viittauksen oma hypoteksti.



Taulukko 2: Adaptaation tasot. Sisimpänä on hypertekstuaalinen taso, josta adaptaation idea on lähtöisin.

Nämä tasot eivät ole toisiaan poissulkevia, kuten ei Genetten transtekstuaalisuuden jaottelukaan ole. Edellä mainitut tasot ovat läsnä adaptaatiossa, mutta tekijöiden tuotannon aikana tekemät valinnat määrittävät, kuinka selvästi kukin taso on tulkittavissa lopullisesta tuotteesta. Esimerkiksi *Blade Runnerin* tapauksessa valmiissa adaptaatiossa on selkeästi havaittavissa samoja ja samankaltaisia narratiivisia elementtejä kuin adaptaation ilmoittamassa lähdetekstissä eli hypertekstuaalinen taso on selkeästi tulkittavissa.

Mikäli valmiissa adaptaatiossa olisi vähän tai ei lainkaan ilmoitetusta lähdetekstistä tunnistettavissa olevia narratiivisia piirteitä, lukija voisi arvioida, onko tekstien vertaileva tarkastelu lainkaan mielekästä. Käänteisesti ajateltuna tällaisen mallin avulla voisi myös arvioida tekstin ”alkuperäisyyttä” vertaamalla tekstin eri tasojen piirteitä edeltäviin teksteihin. Tutkimus pystyisi tällöin irrottautumaan elokuvateollisuuden ja adaptaatioiden itsensä tekemistä määritelmästä.

5 Lopuksi

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää, millaisena adaptaatioprosessi näyttäytyy elokuvan tuotantoprosessia tarkastelemalla. Tutkimuksen aineistona olivat elokuvan *Blade Runner* tuotannosta kertovat dokumentit. Jaoin analyysini tulokset kolmeen osaan. Ensimmäisessä osiossa tarkastelin, millä tavoin elokuvan tuotantoprosessiin osallistuvat tekijät voivat osallistua adaptaation narratiivin muotoutumiseen. Toisessa osiossa tarkastelin, millä tavoin elokuvan tekijät suunnittelevat adaptaation visuaalisia elementtejä ja millaisista lähteistä adaptaation visuaalisuutta rakennetaan. Kolmannessa osiossa tarkastelin, millaisessa roolissa elokuvan tuotanto on adaptaatioprosessissa.

Tuotantoprosessia tarkastelemalla adaptaatioprosessi näyttäytyi jatkuvassa liikkeessä olevana, syklisenä ja dialogisena prosessina. Sykleissä ”tekijän” tavoitteena on tekstin muokkaaminen edellistä paremmaksi. Dialogisuus ilmenee paitsi tuotannon sisäisenä kommunikaationa, myös intertekstuaalisena, tekstin ja teosten välisenä keskusteluna. Analyysini perusteella narratiivin adaptaatiolla ei vaikuttaisi olevan välttämättä vain yksittäistä kirjoittajaa; käsikirjoittajan tehtävänä on yhdistää useiden eri tahojen intressien mukaiset ideat eheäksi kokonaisuudeksi. Mikäli tekijöiden välinen yhteistyö ei toimi, tekijöitä voidaan vaihtaa kesken tuotannon, millä voi olla merkittävä vaikutus adaptaation lopputuloksen kannalta.

Narratiivin adaptaatio ei pysähdy kuvattavan käsikirjoituksen valmistumiseen, vaan lopullista narratiivia rakennetaan aktiivisesti aina elokuvan julkaisuun asti. Narratiivin adaptaatio jatkuu siis läpi tuotannon, jonka aikana narratiivi puretaan ja kirjoitetaan lukuisia kertoja uudelleen progressiivisissa sykleissä. Adaptaatioprosessin ja uudelleenkirjoitusten edetessä alkuperäisen lähdetekstin determinoiva merkitys vähenee, sillä narratiivia muokataan yhä enemmän tekeillä olevan elokuvan ehdoilla – jopa siinä määrin, että lähdetekstiin ei välttämättä enää lainkaan palata.

Uudelleenkirjoitusten yhteydessä tekijät saavat ideoita sekä elokuvan narratiiviin että sen visuaaliseen suunnitelmaan lukuisista eri lähteistä yksittäisen

lähdetekstin sijaan. Varsinkin kuvitusosaston välisessä ”kuvallisessa kommunikaatiossa” hyödynnetään olemassa olevia kuvia ja taideteoksia, jotta tekijöillä olisi yhteneväinen käsitys elokuvaan tavoitellusta visuaalisesta tyylistä. Adaptaatiossa ideoiden lähteinä voivat toimia paitsi olemassa olevat tekstit, myös tekijöiden omat kulttuuriset kokemukset sekä tulkinnat aiemmista teksteistä.

Elokuvan tuotantoprosessissa tuotantoon varatulla budjetilla on suuri merkitys paitsi suunnitellun elokuvan toteuttamiseen myös rahoittajien tuotantoon sitoutumiseen. Adaptaation ”tekijän” tuleekin pystyä sovittamaan adaptaatiota jatkuvasti tuotannon määrittämiin raameihin esimerkiksi muokkaamalla käsikirjoitusta, vähentämällä elokuvan hahmoja tai tiivistämällä tuotantoon käytettävää aikaa. Mikäli esituotantovaiheessa uudet suunnitelmat kasvattavat tarvittavaa budjettia liian paljon, rahoittajat ja studiot saattavat perääntyä elokuvan tuotannosta. Toisaalta myös tuotannon aikana tapahtuva budjetin kasvu voi niin ikään karkottaa tappiota pelkäävät rahoittajat elokuvan tuotannosta.

Elokuvan tuottajilla ja rahoittajilla voi olla tuotannon jälkituotantovaiheessa mahdollisuus puuttua lopullisen elokuvan muotoon. Tämä voi muuttaa paitsi käsikirjoittajan kirjoittaman narratiivin myös ohjaajan taiteellisen näkemyksen täysin todellisesta suunnitelmasta poikkeavaksi. Tuottajien ja rahoittajien puuttuminen tuotantoon voi aiheutua valtarakenteisiin liittyvistä, taloudellisista tai sopimusteknisistä syistä.

Adaptaatioprosessin ymmärtämisen kannalta tällä kaikella on merkitystä, sillä *todellisen ”tekijän”* intentiot tekstin suhteen ovat voineet poiketa suurestikin siitä, mitä lopullinen teksti välittää tekstin lukijalle. Tuotannollisen kontekstin aiheuttamien muutosten vuoksi lukijalle voi välittyä lopullisesta adaptaatiosta erilainen kuva kuin todellinen ”tekijä” on alun perin aikonut. Tällöin myös lukijan tekemät tulkinnat *”epäsuoran tekijän”* – tekstistä pääteltävissä olevan ”tekijän” – motiiveista voivat vääristyä. Varsinaisen tekstin sisällön tulkinnan kannalta tällä ei välttämättä ole merkitystä, sillä julkaistu adaptaatio on se teksti, joka lukijalle tarjotaan.

Adaptaation kohdalla tekstin tulkitseminen tai selittäminen ”tekijän” tai tä-

hän liittyvien ominaisuuksien kautta on ongelmallista jo siksi, että adaptaation ”tekijä” ei välttämättä ole ikinä ollutkaan yksimielinen tekstinsä suhteen: Adaptaation tuotantokulttuuri mahdollistaa sen, että ”tekijä” itse asettaa tekstin tai sen tarjoamat merkitykset oman näkemyksensä vastaiseksi. Adaptaation ”tekijä” on määritelmäni mukaan pohjimmiltaan useiden eri tahojen välisten intressien ja valtasuhteiden verkosto, jonka toiminnan tuloksena lopullinen adaptaatio muodostuu. Tämän vuoksi pelkän adaptaation sisällön perusteella ei tulisi tehdä liian syväälle meneviä tulkintoja yksittäisten adaptaation tekijöiden tekemistä valinnoista tai heidän tavoittelemistaan merkityksistä.

Edellisestä on tulkittavissa heijastuksia Roland Barthesin (1967) ajatuksesta ”tekijän kuolemasta”. Esseessään Barthes kyseenalaistaa tekstin merkitysten tulkitsemisen tekijän kautta, sillä teksteissä yhdistyy aina useita ulottuvuuksia: tekstissä ei ole ainoastaan ”Tekijä-Jumalan” kirjoittama, yhdellä tavalla tulkittavissa oleva merkitys, vaan teksti on moniulotteinen, tuhansista eri lähteistä koostuva lainausten kudelman. Hän korostaa nimenomaan tekstin kohdetta eli lukijaa, ei lähdettä eli tekijää, tekstin lopullisten merkitysten muodostajana. Barthesin mukaan tekstin merkitystä on tarpeetonta tulkita tekijän – tai esimerkiksi tekijään liittyvän historiallisen aikakauden tai sosiaalisen aseman – kautta, sillä tekstin *lukija* on se, joka tulkitsee kielen moninaiset merkitykset.

Jos adaptaation ”tekijää” tarkastelee eri tahojen välisten intressien ja valtasuhteiden verkostona tai järjestelmänä, tällöin adaptaatio on, kuten Murraykin (2008) toteaa, tämän järjestelmän tuottama materiaallinen ilmiö. Tällaisessa tarkastelukulmassa sosiaalisten ja kulttuuristen rakenteiden merkitys korostuu adaptaatiossa sekä prosessina että lukutapana. Tältä kannalta tarkasteltuna adaptaation ”erityisyys” alkuperäiskäsikirjoitettuihin elokuvaan nähden kiteytyy siihen, kuinka ”tekijä” on suhtautunut aiempiin teksteihin adaptaatiota tehdessään; adaptaatiossa ”tekijä” hyödyntää avoimesti edeltävien tekstien elementtejä, kun alkuperäiskäsikirjoitetussa elokuvassa ”tekijä” pyrkii oletettavasti ennemminkin välttämään tai uudistamaan niitä. Lukija kuitenkin tulkitsee näkemänsä aiempien kokemustensa kautta, jolloin myös ”ei-adaptaatioissa” ilmenevien tuttuun rakenteiden toistuminen voi lukijalle näyttäytyä vanhan

toistona, kopiointina tai eräänlaisena adaptaationa.

Tämän vuoksi adaptaation tarkastelua kulttuurisena ilmiönä voisi laajentaa myös toiseen suuntaan: adaptaation tuotantorakenteiden tutkimisen lisäksi huomiota voisi kiinnittää elokuvaan, joita tässä kutsun ”ilmoittamattomiksi adaptaatioiksi”. Näillä tarkoitan tekstejä, joista lukijan on mahdollista tulkita ja havaita tunnistettavia narratiivisia piirteitä yksittäisestä tai useammasta edeltävästä tekstistä, mutta joita ei lainkaan ilmoiteta paratekstuaalisesti. Adaptaatiotuotannossa ilmenevä tuottajien puuttuminen elokuvan tuotantoon, elokuvateollisuuden kaupallisesti latautuneet tavoitteet sekä monimutkaiset tuotantorakenteet antavat kuitenkin ymmärtää, että aiempien tekstien hyödyntäminen myös ”ei-adaptaatioiden” yhteydessä voisi olla ainakin jossain määrin harkittua toimintaa.

Tämän tutkimuksen puitteissa pääsimme näkemään vain pienen osan adaptaatioprosessissa toimivista tuotannollisista mekanismeista. Tutkimukseni kuitenkin osoittaa, että adaptaation transformaatioiden taustalla voi olla puhtaasti elokuvan tuotannosta ja tuotantokulttuurista kumpuavia syitä, joita pelkkien tekstien sisältöjen tai yhteiskunnallisen kontekstin tarkastelu ei paljasta. Adaptaatio- ja tuotantoprosessissa on havaittavissa rakenteita ja toimintatapoja, jotka itsessään voivat selittää tekstin muutoksia paremmin kuin lopullisesta tekstistä voi tulkita. Tämän vuoksi myös tuotantokulttuurin ja -kontekstin sekä niihin liittyvien metatekstien syvempi huomioiminen olisi suotavaa adaptaatioita ja adaptaatioprosessia tutkittaessa ja tulkittaessa.

Avoimempi adaptaation tuotannollisen kontekstin huomioiminen voisikin muuttaa lukijoiden lukutapaa ja suhtautumista tekstiin. Esimerkiksi adaptaation tuotanto-olosuhteiden ja -kokoonpanojen muutoksista kertovat metatekstit voisivat auttaa lukijaa ymmärtämään hypotekstin ja hypertekstin välisiä transformaatioita. Mikäli adaptaation tuotannosta kertovat metatekstit ovat luettavissa ennen adaptaation julkaisua, lukija voisi tehdä niiden perusteella oletuksia tekstin muutoksista jo ennakkoon, jolloin luultavasti myös lukijan hypotekstin tulkinnan, ennako-odotusten ja lopullisen adaptaation tulkinnan välinen ristiriita olisi lievempi tai ainakin ymmärrettävämpi.

”Adaptaatio” ei tarkoita enää nykyään ainoastaan kirjan ja elokuvan välistä adaptaatiota. Lisämausteensa tutkimuskenttään tuovat muun muassa sarjakuvat, televisiosarjat ja tietokonepelit sekä näiden väliset monensuuntaiset adaptaatiot. ”Adaptaatioteollisuus” tarjoaakin adaptaation tutkijoille ehtymättömän ja moniulotteisen tutkimuskentän, mikäli adaptaatio vain uskaljetaan nähdä laajempänä ilmiönä kuin ainoastaan itse itsensä määrittämänä, yksittäisen tekijän tuottamana ”teoksena”.

6 Lähteet

Aineisto

de Lauzirika, C. (2007a). *All Our Variant Futures: From Workprint to Final Cut*. DVD.

de Lauzirika, C. (2007b). *Dangerous Days: Making Blade Runner*. DVD.

Sammon, P. M. (1996). *Future Noir: The Making of Blade Runner*. New York: Harper Prism.

Kirjallisuus

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Barthes, R. (1967). The Death of the Author. *Aspen*, (5–6). <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/threeEssays.html> (Luettu 7.10.2016).

Bassnett, S. (1995). *Teoksesta toiseen: johdatus kirjallisuuden kääntämiseen*. Tampere: Vastapaino.

Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press. Fourth printing, 1968.

Boozer, J. (2008). *Authorship in Film Adaptation*, chapter Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation. Austin: University of Texas Press.

Bortolotti, G. R. & Hutcheon, L. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success"—Biologically. *New Literary History*, (38), 443–458.

Burke, L. (2015). *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. Jackson, US: University Press of Mississippi. ProQuest ebrary. Web. (Luettu 7.10.2016).

- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2005). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, chapter Harry Potter and the Fidelity Debate, (pp. 38–50). Contemporary Cinema, Volume 2. Rodopi.
- Cones, J. W. (2013). *Dictionary of Film Finance and Distribution: A Guide for Independent Filmmakers*. New York, NY: Algora Publishing.
- Conor, B. (2010). Everybody’s a Writer: Theorizing screenwriting as creative labour. *Journal of Screenwriting*, 1(1), 27–43.
- Ebert, R. (1982). *Blade Runner*. <http://www.rogerebert.com/reviews/blade-runner-1982-1>. (Luettu 7. 10. 2016).
- Ebert, R. (2007). *Blade Runner: The Final Cut*. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-blade-runner-the-final-cut-1982>. (Luettu 7. 10. 2016).
- Fiske, J. (1992). *Merkkien kieli*. Tampere: Vastapaino.
- Genette, G. (1982/1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, NE: University of Nebraska. Trans.: Channa Newman & Claude Doubinsky.
- Gere, C. (2002/2006). *Digitaalinen kulttuuri*. Turku: Faros.
- Hibbing, A. N. & Rankin-Erickson, J. L. (2003). A picture is worth a thousand words: Using visual images to improve comprehension for middle school struggling readers. *The Reading Teacher*, 56(8), 758–770. <http://2010vislitproject.pbworks.com/f/hibbingpicture.pdf> (Luettu 7. 10. 2016).
- Hongisto, I. (2011). Kansista kankaalle – ja vähän muuallekin. *Lähikuva*, (3/2011). [verkkolehti] <http://www.lahikuva.org/aiemmat-numerot/2011/2011-3-esipuhe/> (Luettu 7. 10. 2016).
- Hutcheon, L. & O’Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Abingdon; New York: Routledge.
- Juntunen, M. (1997). *Elävän kuvan sanasto*. Helsinki: Edita.

- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images* (2nd ed.). London: Routledge.
- Laine, K. (1994). *Elokuva ja analyysi*, chapter Tuotanto ja elokuva-analyysi: Kaksi Tervapäättä, (pp. 51–70). Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Leitch, T. M. (2003). Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*, 45(2), 149–171.
- Lhermitte, C. (2005). A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo's *Les Misérables*. *Nebula*, 2(1), 97–107. [online] <http://www.nobleworld.biz/images/Lhermitte.pdf> (Luettu 7. 10. 2016).
- Lofficier, J.-M. (1992a). Director's Vision. *Starlog*, (184), pp. 48–51, 69. Articles & Interviews by Randy & Jean-Marc Lofficier.
- Lofficier, J.-M. (1992b). Tomorrow's View. *Starlog*, (184), pp. 42–45. Articles & Interviews by Randy & Jean-Marc Lofficier.
- Murray, S. (2008). Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 36(1), 4–20.
- O'Bannon, D. & Giraud, J. (1977). The Long Tomorrow. *Heavy Metal*, 1(4 & 5), 80–87; 65–72. <https://archive.org/details/heavy-metal-magazine-1977-07> & <https://archive.org/details/heavy-metal-magazine-1977-08> (Luettu 7. 10. 2016).
- Pirilä, K. & Kivi, E. (2010). *Elävä kuva – elävä ääni: Teos*. Helsinki: Like.
- Powdermaker, H. (1951). *Hollywood the Dream Factory*. London: Secker and Warburg.
- Pöysä, J. (2015). *Lähiluvun tieto*. Kultaneito XVII. Vantaa: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Ross, A. G. (2011). Creative decision making within the contemporary Hollywood studios. *Journal of Screenwriting*, 2(1), 99–116.

- Schiller, C. (2015). Legally Speaking, It Depends: Writer's Power. *Script Magazine*. [online] <http://www.scriptmag.com/features/legally-speaking-depends-writers-power> (Luettu 7. 10. 2016).
- Schlickers, S. (2009). Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In Hühn, P., Schmidt, W., & Schönert, J. (Eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization : Modeling Mediation in Narrative*, Narratologia (pp. 243–258). Berlin: Walter De Gruyter.
- Seppänen, J. (2001). *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In Naremore, J. (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54–76). Athlone Press.
- Talvio, R. (2014). Screenwriting without typing – the case of Calamari Union. *Journal of Screenwriting*, 5(1), pp. 85–100. <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=16207/> (Luettu 7. 10. 2016).
- Tikka, S.-M. (2007). 50 vuotta adaptaatiotutkimusta – "Adaptaation" määritelmää etsimässä. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Tirri, R., Lehtonen, J., Lemmetyinen, R., Pihakaski, S., & Portin, P. (2001). *Biologian sanakirja*. Helsinki: Otava.
- Whelehan, I. (1999). Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In Cartmell, D. & Whelehan, I. (Eds.), *Adaptations : from text to screen, screen to text*. London: Routledge.
- Ylä-Kotola, M. (1999). *Mediatieteen kysymyksiä 1: Mitä on mediatiede?* Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta.
- Zipser, R. (2013). How to option a book for film adaptation. *Filmmaker Magazine*. [online] <http://filmmakermagazine.com/75484-how-to-option-a-book-for-film-adaptation/> (Luettu 7. 10. 2016).