



Novellista elokuva-adaptaatio

Esimerkkinä Anton Tšehovin Vedonlyönti

Iiro Holopainen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Elokuva ja televisio
Leikkaus ja käsikirjoitus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuva ja televisio
Leikkaus ja käsikirjoitus

IIRO HOLOPAINEN:
Novellista elokuva-adaptaatio
Esimerkkinä Anton Tšehovin Vedonlyönti

Opinnäytetyö 49 sivua, joista liitteitä 11 sivua
Toukokuu 2015

Tämän opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää, minkälaisia haasteita ja mahdollisuuksia kirjallisen tarinan sovittaminen elokuvalliseksi tarinaksi tuo mukanaan. Lisäksi työssä tutkittiin, että mitä adaptaatio on, ja miten siihen tulisi suhtautua käsikirjoittajan näkökulmasta. Työn tarkoituksena oli kirjoittaa elokuva-adaptaation käsikirjoitustiivistelmä, eli treatment, Anton Tšehovin novellista Vedonlyönti.

Tutkimuksessa tutkittiin elokuvallisen ja kirjallisen kerronnan eroja. Lisäksi siinä tarkasteltiin kirjallisen teoksen elokuvaksi adaptoimisen prosessia. Työssä tutkittiin myös Anton Tšehovin novellia Vedonlyönti, ja sen sovittamista elokuvallisen tarinan muotoon. Tutkimuksessa hyödynnettiin käsikirjoittamiseen, adaptaatioon sekä elokuvan ja kirjallisuuden vertailuun keskittynyttä lähdekirjallisuutta.

Kirjallisuudessa on vain yksi kerronnan taso, eli kirjoitus, kun taas elokuva on monikerroksellinen taiteenmuoto, joka mahdollistaa niin kuvallisen, äänellisen kuin kirjallisenkin kerronnan tasot. Olennainen ero kirjallisuuden ja elokuvan välillä on elokuvan ajallinen kesto, johon elokuvan katsoja ei pysty vaikuttamaan. Yhtenä tutkimuksen johtopäätöksistä oli se, että adaptaatioihin tulisi aina suhtautua omina, itsenäisinä teoksinaan. Adaptaation kirjoittajan tulisi halutessaan voida unohtaa ajatus uskollisuudesta, ja miettiä ainoastaan adaptaation toimivuutta, muokaten alkuperäistarinaa tämän mukaisesti.

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Editing and Screenwriting

IIRO HOLOPAINEN:
From a Novel to a Film Adaptation
Exemplified by Anton Chekhov's *The Bet*

Bachelor's thesis 49 pages, appendices 11 pages
May 2015

The purpose of this thesis was to study the challenges and opportunities that present themselves, when adapting literature to film. The thesis also studied what adaptation means from a screenwriter's point of view. The goal of this thesis was to write a treatment of a film adaptation, based on Anton Chekhov's short story *The Bet*.

The thesis studied the differences between literary and filmic storytelling. It also studied the adaptation process from film to literature. Additionally, the thesis studied the story of the novel *The Bet*, and how it could be adapted into a filmic form of storytelling. The thesis used source literature related to screenwriting, adaptation, and the comparing of film and literature.

There is only a single mode of storytelling in traditional literature, and that is the written word. Film, with its multitrack nature, enables the usage of visual, aural, but also literary storytelling. The main difference between literature and film is the dimension of time, which the film's spectator has no control over. One of the conclusions of the thesis is that adaptations should always be considered as their own, independent texts. The adapter should be able to disregard concerns of being disloyal to the source text, and focus on making the adaptation work in its own right.

Key words: adaptation, short story, literature, film, screenwriting

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KAUNOKIRJALLISUUDEN JA ELOKUVAN EROT.....	6
	2.1 Kertominen ja näyttäminen.....	6
	2.2 Kirjallinen kertoja ja elokuvallinen kertoja.....	8
	2.3 Aika.....	9
	2.4 Adaptaation määrittelyä.....	11
3	ADAPTAATIOPROSESSI.....	14
	3.1 Tarina.....	14
	3.2 Rakenne.....	16
	3.3 Hahmot.....	17
	3.4 Teemat.....	18
4	VEDONLYÖNTI-NOVELLIN ADAPTAATIO.....	20
	4.1 Tarinan yhteenveto.....	20
	4.2 Novellin valitseminen.....	21
	4.3 Tematiikka.....	22
	4.4 Adaptaatio.....	24
	4.4.1 Adaptaation tarina.....	24
	4.4.2 Adaptaation rakenne.....	25
	4.4.3 Adaptaation hahmot.....	27
	4.4.4 Huomiot.....	28
	4.5 Treatment.....	29
	4.5.1 Treatmentin määritelmä.....	29
	4.5.2 Vedonlyönti-treatment.....	30
5	POHDINTA.....	36
	LÄHTEET.....	38
	LIITTEET.....	39

1 JOHDANTO

Adaptaatio on siirtymä tai muunnos yhdestä taiteenmuodosta toiseen (Seger 1992, 2). Adaptaatio, jota tässä opinnäytetyössä käsittelen, keskittyy kirjallisuuden ja elokuvan taiteenmuotoihin. Kiinnostukseni aihetta kohtaan juontaa siitä, että olen harrastanut sekä kirjoittamista että käsikirjoittamista, mutta tähän asti pitänyt ne visusti erillään.

Tavoitteenani on selvittää, minkälaisia haasteita ja mahdollisuuksia liittyy adaptaatio-prosessiin, jossa kaunokirjallinen teksti siirretään elokuvan muotoon. Pyrin selvittämään tutkimuksessani myös, että mitä adaptaatiossa on sallittua tehdä, mitä adaptaatiossa on mahdollista tehdä, ja millä tavalla käsikirjoittajan tulisi ylipäättään lähestyä kirjan adaptoimista. Työni tarkoituksena on kirjoittaa elokuva-adaptaation käsikirjoitustiivistelmä, eli treatment, Anton Tšehovin novellista *Vedonlyönti*.

Aloitan tutkimukseni käymällä läpi kirjallisuuden ja elokuvan eroavaisuuksia. Tämän jälkeen siirryn adaptaation käsitteen määrittelemiseen, ja etenen siitä tutkimaan elokuva-adaptaatioihin usein liitettyä uskollisuuden käsitettä. Kolmannessa luvussa tarkastelen elokuva-adaptaatiota käsitteleviä adaptaatio-oppaita. Tämän jälkeen tutkin Vedonlyönti-novellia, ja suunnittelen sen sovittamista elokuvalliseksi tarinaksi. Sitten etenen määrittelemään treatmentin käsitteen, jonka jälkeen esitän kirjoittamani Vedonlyönti-adaptaation ensimmäisen treatment-version. Lopuksi pohdin prosessin onnistumista. Lähteinäni käytän pääasiassa elokuva-adaptaatioon, käsikirjoittamiseen, sekä elokuva-taiteen ja kirjallisuuden vertailuun keskittyviä teoksia.

Rajaan tutkimukseni käsittelemään ainoastaan perinteistä kirjallisuutta ja pitkää elokuvaa. Elokuvasta puhuessani puhun siis vähintään tunnin pituisesta elokuvasta, ja kirjallisuudesta puhuessani puhun kaunokirjallisuudesta, jossa tarina koostuu ainoastaan kirjoitetusta tekstistä.

2 KAUNOKIRJALLISUUDEN JA ELOKUVAN EROT

2.1 Kertominen ja näyttäminen

Tarinan kertominen ei ole sama asia kuin tarinan näyttäminen, toteaa Linda Hutcheon kirjassaan *A Theory of Adaptation*. Hän määrittelee taiteenmuodot kirjassaan erilaisiin moodeihin. Kaunokirjallisuus voidaan luokitella kertovaan moodiin, jossa fiktiiviseen maailmaan uppoutuminen tapahtuu mielikuvituksen kautta. Elokuvasssa, joka kuuluu näyttävään moodiin, uppoutuminen tapahtuu sen sijaan kuvallisen ja äänellisen havainnoinnin kautta. Elokuva on monikerronnallinen teos, eli siinä voi olla päällekkäin kuvaitoja, ääniraitoja, musiikkiraitoja sekä tehosteraitoja, joista jokaisella on kyky toimia itsenäisenä, omana kerronnan tasonaan, tarinaa välitettäessä. Perinteisessä kirjallisuudessa on vain yksi kerronnan taso, eli kirjoitettu teksti. (Hutcheon 2006, 22-23.)

Kertovassa moodissa yhteys tarinaan tapahtuu mielikuvituksen piirissä, jota ohjaavat vain kirjan tekstin sanelemat sanat. Kuvat ja äänet rakentuvat siis ainoastaan lukijan pään sisällä. Lukija voi lopettaa lukemisen missä tahansa vaiheessa, palata aiempaan kohtaan, jäädä miettimään sanojen merkityksiä tai teoksen teemoja. Sen sijaan näyttävässä moodissa kokijalla ei ole kontrollia tarinan kulkuun, sillä elokuva liikkuu pysäyttämättömänä alusta loppuun. Mielikuvituksellisen yhteyden tilalla on suora aistillinen havainnointi, elokuvantekijän valitsemien kuvien ja äänien kokeminen, ja niiden herättämät ajatukset ja miellelyhtymät. (Hutcheon 2006, 22-23.)

Mitä elokuva oletettavasti menettää korvatessaan kerronnan näyttämällä, on kyvyn kertoa katsojalle suoraan, mitä tarinan hahmo ajattelee tai tuntee, kirjoittaa Linda Seger kirjassaan *The Art of Adaptation*. Siinä missä kirjassa kertojalla on kyky sukeltaa hahmojen pään sisälle ja välittää heidän sisäisiä tapahtumia, voidaan elokuvassa tarkastella hahmoja vain ulkopuolelta. (Seger 1992, 20.)

Ulkoiset tapahtumat toimivat aina peileinä, vertauskuvina, sisäisille totuuksille. Toisin sanoen, on aina mahdollista luoda kuvallisia ja äänellisiä vertauskuvia henkilöahmojen sisäisille tapahtumille, ja elokuvalla on tämän suhteen jopa enemmän työkaluja käytettävissään kuin kirjallisuudella. Jo pelkästään hienovarainen näyttelijäntyö voi tiiviissä lähikuvassa ja oikeassa kontekstissa rakentaa hyvinkin selkeän kuvan hahmon sisäisistä liikkeistä. (Hutcheon 2006, 58-59.)

Hutcheon puhuu myös elokuvan monikerronnallisuuden tarjoamista työkaluista kuvata hahmon sisäisiä tapahtumia. Elokuvantekijä voi hyödyntää hidastuksia, nopeaa leikkausta, vääristäviä linssejä tai epäluonnollista valaisua kuvaamaan hahmon subjektiivisia kokemuksia. Leikkaamalla voidaan siirtyä vapaamuotoisesti ajassa taaksepäin ja eteenpäin, voidaan esittää nopeita kuvia, kuin muistoja tai ajatuksia, jotka elokuvan hahmon mieleen tulevat. (Hutcheon 2006, 59.)

Ajatus elokuvasta puhtaasti visuaalisena taiteenmuotona voi johtaa siihen, että unohdetaan kokonaan elokuvan verbaalinen ulottuvuus, toteaa Robert Stam kirjassaan *Literature and Film*. Elokuva, etenkin äänielokuva, on poikkeuksellisen kyvykäs kuvastamaan sitä ilmiötä, joka jää verbaalisen ja ei-verbaalisen välille, sen välille mitä sanotaan ja mitä jätetään sanomatta. (Stam 2005, 19.)

Äänellä on elokuvassa moniakin kerronnallisia käyttötapoja. Äänen kautta voidaan elokuvassa kuulla dialogia, voidaan kuulla tarinan ulkopuolista kertojaa, voidaan kuulla musiikkia, voidaan kuulla tehosteääniä - kaikkia erikseen, päällekkäin, myös toisiinsa sulautettuna. Musiikki ei toimi pelkästään kuvassa tapahtuvan toiminnan vahvistamiseksi, vaan sillä voidaan luoda myös ylimääräisiä näkökulmia nähtyyn ja kuultuun, uusia ajatusyhtymiä kuvassa tapahtuviin tapahtumiin ja ääniraidalla kuultaviin ääniin. Elokuvassa musiikki voikin toimia myös omana kerronnan tasonaan, jonka tarkoituksena on välittää hahmojen sisäistä maailmaa, ajatuksia ja tunteita. (Hutcheon 2006, 59-60.)

Hutcheon esittää asiaan liittyvän esimerkin näytelmästä *Tristan ja Isolde*. Näytelmässä on kohtaus, jossa Isolde laulaa rakkaudestaan Tristania kohtaan, tietynlaisen musiikin säestämänä. Myöhemmässä kohtauksessa Isolde laulaa vihastaan Tristania kohtaan, mutta taustalla kuultu musiikki on sama kuin aikaisemmin; musiikki, jonka katsoja voi assosoida Isolden rakkauteen Tristania kohtaan (Hutcheon 2006, 60-61). Kohtauksen alateksti, eli Isolden todelliset ajatukset, tuodaan täten musiikin kautta julki: Isolde rakastaa edelleen Tristania, vaikka ulkoisesti puhuukin halveksuen. Samanlaisen kohtauksen voisi viedä esimerkiksi draamaelokuvaan, mutta vaihtaa vain laulettu sanat tulenkätkyiseen dialogiin.

Jos musiikin - jossa on usein jo valmiiksi tietynlainen tunnelataus - käyttäminen tuntuu liian alleviivaavalta, voi elokuvantekijä esittää hahmojen sisäisiä tapahtumia myös äänitehosteilla. Tästä on esimerkki elokuvan *Kummisetä* (The Godfather, 1972) kohtauksessa, jossa päähenkilö Michael on suorittamassa elämänsä ensimmäistä murhaa. Kameran lipussa hitaasti päähenkilön kasvoja kohti, alkaa taustalla kuulua läheltä kulkevien metrokiskojen äänet. Kamera liikkuu entistä lähemmäs, ja äänet jatkuvat, kasvaen vähitellen epäluonnollisen lujiksi, tuoden selkeäksi pinnan alla olevan tapahtuman, eli Michaelin sisällä kasvavan ahdistuksen ja epäroinnin. Kohtaus on hyvä esimerkki siitä, miten perinteisen elokuvakerronnan työkalujen yhteistyöllä, eli kuvallisilla valinnoilla, näyttelijäntyöllä sekä äänisuunnittelulla on mahdollista rakentaa hyvinkin tarkka kuva päähenkilön sisäisistä tapahtumista, sanaakaan sanomatta.

2.2 Kirjallinen kertoja ja elokuvallinen kertoja

Kun luemme romaania, Linda Seger kirjoittaa, joku ottaa meitä kädestä kiinni ja johdattaa meidät tarinan läpi. Tämä kertoja voi olla joko tarinaan sisältyvä hahmo, joka kertoo omaa tarinaansa, tarinaan sisältyvä hahmo, joka kertoo toisen hahmon tarinaa, tai tarinan ulkopuolinen hahmo, jonka identiteetti joko paljastetaan tai ei paljasteta (Seger 1992, 18). Oli kertoja minkäläinen tahansa, paperille kirjoitetut sanat ilmaisevat aina jonkinlaisen kertojan, joka tarinaa välittää.

Elokvassakin on aina kertoja, mutta tämä kertoja ei ole niinkään yksi henkilö - esimerkiksi elokuvan ohjaaja - vaan elokuvallinen kertoja on pikemminkin abstrakti kiteytys sille, miten ja minkälaisista osista elokuvan kokonaisuus rakentuu. Tätä elokuvan kertojaa voidaankin selkeyden vuoksi kutsua esittäjäksi. Elokuvan esittäjä - johon voidaan katsoa kuuluvan koko elokuvan työryhmän työpanoksien summa - ikään kuin esittää katsojalle tietynlaisia kuvia ja toistaa hänelle tietynlaisia ääniä välittääkseen tarinan. (Stam 2005, 35.)

Koska esittäjä on havaitsematon, liitetään samaan ajatukseen usein myös perinteisen elokuvakerronnan pyrkimys esittää elokuvalla näennäisesti todellisuutta. Tähän liittyy tekotapa, jossa luontevilla kuvavalinnoilla, luontevalla leikkauksella ja luontevalla äänileikkauksella pyritään pitämään katsojan huomio poissa elokuvan keinotekoisuudesta; siitä, että näyttelijät näyttelevät hahmoja, että kuvat ovat tarkkaan mietitty ja toteutettu, ylipäätään siitä, että elokuva on tietoisesti rakennettu kokonaisuus.

Toisin kuin kirjassa, jonka kertojalla ei ole mahdollista hyödyntää elokuvan kuvallista ja äänellistä kerrontaa, on esittäjällä kuitenkin mahdollisuus hyödyntää myös kirjallista kerrontaa. Kirjallinen kertoja on mahdollista tuoda elokuvaan voice-overilla, eli kertojaäänellä, joka on elokuvan ääniraidalle liitettyä puhuttua ääntä, jonka koetaan kuuluvan joko jostakin tarinan "nykyhetken" ulkopuolelta, tai sitten "nykyhetkessä", mutta jonkun kohtauksessa olevan hahmon pään sisältä. (Stam 2005, 35.)

Elokuvallisen kertojaäänien ja kirjallisen kertojan välillä on kuitenkin automaattinen eroavaisuus, johtuen elokuvan kuvallisten ja äänellisten tasojen olemassaolosta. Stam kirjoittaa, että siinä missä kirjassa kertoja on totaalisessa kontrollissa siitä, mitä lukija näkee ja kokee, menettää elokuvassa esiintyvä kirjallinen kertoja vaikutusvaltaansa, sillä katsoja pystyy havaitsemaan elokuvan "todellisuuden" kertojan ympärillä. Tästä syystä esimerkiksi kirjallisuudesta tuttu epäluotettava kertoja – jonka välittämän informaation totuudellisuus tulee asettaa kyseenalaiseksi - ei ole elokuvassa niin vahvassa asemassa. (Stam 2005, 38.) Mutta olisiko epäluotettavan kertojan käsitettä mahdollista sovittaa myös elokuvakerrontaan?

Martin Scorsesen elokuva *The Wolf of Wall Street* (2013) alkaa kohtauksella, jossa nähdään punainen urheiluauto, ja kuullaan päähenkilön kertojaääni, jossa hän pohjustaa omaa tarinaansa. Sitten kertoja toteaa, että hänen autonsa olikin itse asiassa valkoinen. Kertojan sanottua tämän, muuttuu kuvassa nähtävän auton väri punaisesta valkoiseksi. Elokuva siis alusta alkaen asettaa, ei pelkästään kerrotun tekstin, mutta myös kuvallisen ja äänellisen kerronnan välittämän informaation epäluotettavaksi. Täten kirjallisuudesta tuttu epäluotettavan kertojan käsite on sovitettu myös elokuvan muotoon, asettamalla elokuvallinen esittäjäkin epäluotettavaksi.

2.3 Aika

Elokuva on nopeampi, kirjoittaa Linda Seger, viitaten kirjan ja elokuvan eroihin. Se rakentaa kuvien avulla sekunneissa yksityiskohtia, jotka kirjassa veisivät sivuja. Kirjassa taas seuraamme vain yhtä tasoa kerrallaan. Jos kertoja keskittyy toimintaan, seuraamme vain toimintaa, jos kertoja keskittyy tunteisiin, seuraamme vain tunteita. Kirja välittää informaatiotaan vain vuorotellen, kun taas hyvä elokuvakohtausta voi samaan

aikaan edistää juonta, kertoa tarinaa, maalata kuvia ja tähdentää teemoja. Kirjan kohtausta pystyy keskittymään näistä vain yhteen kerrallaan. (Seger 1992, 16.)

Sanotaan, että siinä missä kirjallisuudessa kertoja voi hyppiä vapaamuotoisesti nykyhetkestä menneisyyteen ja tulevaisuuteen, pysyy elokuva vain ja ainoastaan nykyhetkessä. Kuitenkin, toisin kuin esimerkiksi näytelmässä, elokuvalla on käytössään leikkaaminen, joka mahdollistaa takaumat ja etiäiset, eli siirtymiset tarinan “nykyhetkestä” menneeseen tai tulevaan. Elokuvassa tämä siirtymä voi kaiken lisäksi olla välitön, toisin kuin kirjallisuudessa, jossa lukijan ja tapahtumien välillä on aina kertoja, jonka kerronnan kautta aikasiirtymät tapahtuvat. (Hutcheon 2006, 63.)

Elokuvan monikerronnallisen luonteen ansiosta on mahdollista pysyä myös ensisijaisesti nykyhetkessä, mutta vihjata menneisyyteen tai tulevaisuuteen toisella kerronnan tasolla, esimerkiksi toistamalla jokin kuvallinen tai äänellinen teema, joka elokuvassa on aikaisemminkin nähty tai kuultu. Tällöin katsoja, yhdessä elokuvan hahmon kanssa, voi esimerkiksi tuntea muiston menneisyydestä, tai ennusteen tulevasta. (Stam 2005, 20-21.)

Kuvitteellisen elokuvan alussa voisi olla kohtausta, jossa päähenkilön läheinen murhataan kirkonkellojen soidessa. Myöhemmässä, ratkaisevassa vaiheessa elokuvaa, näkisimme lähikuvassa päähenkilön kasvot, kuulisimme ääniraidalla samanlaisten kirkonkellojen äänet, näkisimme päähenkilön ilmeen muuttuvan, eikä kenelläkään katsomossa olisi sillä hetkellä epäselvää, että päähenkilö on palannut mielessään takaisin menneeseen.

Selkeä ero kirjallisuuden ja elokuvan välillä on se, että elokuvan kokeminen on sidottu tiettyyn ajalliseen keston, johon katsoja ei itse pysty vaikuttamaan. Silloin kun teokseen liittyy ajallinen ulottuvuus, syntyy myös vaade tietynlaiselle rytmille tämän ajan sisällä. Tämä rytmi syntyy elokuvan ajallisen keston sisälle rakennettujen elementtien kautta. Puolitoistatuntinen elokuva on aina puolitoistatuntinen elokuva, sisälsi se mitä tahansa, mutta se miten katsoja kokee tämän puolitoistatuntisen, voi vaihdella eri elokuvien välillä suuresti.

Kirjalla on etuoikeus siinä, että tarinan ei tarvitse kulkea suoraan ja määrätietoisesti; sen sijaan voidaan pysähdellä ja tutkia tarinaa useista näkökulmista. Tähän liittyy se, että kirjoja voidaan lukea osissa, kun taas elokuva katsotaan perinteisesti alusta loppuun

yhdeltä istumalta. (Seger 1992, 23-24) Täten usein ajatellaan, että elokuvantekijällä on jonkinlainen velvollisuus pitää katsoja viihtyneenä elokuvan keston ajan. Ratkaisuja tällaiselle viihtyvyyttä ylläpitävälle moottorille on loputtomasti, mutta yleisin niistä liittyy varmasti klassisen tarinan aktiiviseen päähenkilöön.

Robert McKee kiteyttää klassisen tarinan rakenteen käsikirjoitusoppaassaan *Story* seuraavanlaisesti: klassisella rakenteella tarkoitetaan tarinaa, joka on rakennettu aktiivisen päähenkilön ympärille, joka kamppailee pääasiassa ulkoisten vastavoimien kanssa saavuttaakseen tavoittelemansa, läpi katkeamattoman ajan sekä johdonmukaisen maailman, kohti suljettua loppua sekä absoluuttista, lopullista muutosta. (McKee 1998, 45.)

2.4 Adaptaation määrittelyä

Adaptaatio on siirtymä tai muunnos yhdestä taiteenmuodosta toiseen, kirjoittaa Linda Seger. Adaptaatio edellyttää muutosta. Se edellyttää prosessia, joka vaatii uudelleeni-miettimistä, uudelleenkäsittelistämistä, sekä ymmärrystä siitä, kuinka draaman luonne eroaa lähtökohtaisesti kirjallisuuden luonteesta. (Seger 1992, 2.)

Adaptaation tekijä joutuu sovittamaan kirjan elokuvan ajalliseen keston, mikä yleensä tarkoittaa lyhentämistä. Tarinan elementtejä karsitaan, kohtauksia poistetaan, hahmoja poistetaan tai sulautetaan yhteen. Jos kyseessä on sen sijaan pitkän elokuvan sovittaminen novellista, on tilanne päinvastainen. Sovittaja joutuu todennäköisesti lisäämään juonikaaria, lisäämään hahmoja, lisäämään kohtauksia, ja ylipäättään laajentamaan tarinan kaarta. (Seger 1992, 3.)

Seger lähestyy adaptaatiota kaupallistamisen näkökulmasta, eli hän näkee sen pääasias-sa selkeyttämisen ja yksinkertaistamisen prosessina. Elokuvassa hahmojen pitäisi olla helposti ymmärrettävissä, kun taas kirjat ja näytelmät sallivat enemmän tulkinnanvarai-suutta. Samoin surulliset loput tulisi muuttaa onnellisiksi, tai vähintään lohdullisiksi. Lopuksi Seger kuitenkin toteaa, että ainoat kivenkovat säännöt ovat ne, joista alkuperäistekstin oikeudenhaltijoiden kanssa on juridisesti sovittu. Adaptaatio on uusi, oma tekstinsä, ja sovittajan työnä on löytää tasapaino alkuperäisen tekstin hengen säilyttämi-sen ja uuden muodon luomisen välille. (Seger 1992, 9.)

Mitä tällä “hengellä” tarkoitetaan? Hutcheon puhuu kirjassaan siitä, kuinka adaptaatioon liittyvässä keskustelussa nostetaan usein esille erilaisia ominaisuuksia, joita adaptaation pitäisi tavoittaa. Näitä voivat olla alkuperäisen teoksen “henki”, “sävy” tai “tyyli”. Ongelmaksi nousee se, että se, mikä kirjan “henki”, “sävy” tai “tyyli” on, saattaa vaihdella täysin riippuen lukijasta (Hutcheon 2006, 10). Kenen lukijan kokemukselle sovittajan pitäisi siis olla uskollinen?

Adaptaatioihin liittyvä uskottomuuden tunne, Robert Stam kirjoittaa, juontaa tilanteista, joissa elokuvasovitus on katsojan mielessä epäonnistunut vangitsemaan alkuperäisteoksen tarinan, tematiikan tai estetiikan. Kyse on siis yksilöllisestä, tunnepohjaisesta kokemuksesta. Mutta adaptaatioon liittyvä keskustelu ei rajoitu pelkästään epäonnistuneiden sovitusten puintiin. Stam esittää, että elokuvataide kokonaisuudessaan on koettu ja koetaan edelleen ala-arvoiseksi suhteessa vanhempiin taiteenmuotoihin, kuten kirjallisuuteen. (Stam 2005, 14)

Adaptaatioihin liittyvästä keskustelusta heijastuu usein myös tietynlainen puolueellisuus; unohdetaan hyvät, toimivat adaptaatiot, mutta muistetaan huonot, eli elokuvat, jotka eivät varsinaisesti toimi myöskään omilla ehdoillaan (Stam 2005, 4). Suuri osa arvostetun elokuvantekijä Stanley Kubrickin elokuvista ovat sovituksia kirjoista, eikä näitä sovituksia voida edes sanoa erityisen uskollisiksi - päinvastoin, niiden luomisessa on otettu hyvinkin suuria ilmaisullisia vapauksia. Siitä huolimatta tätä asiaa harvoin nostetaan esille Kubrickin elokuvaan liittyvässä keskustelussa. Sen sijaan hänen “adaptaatioihin” viitataan toisella tavalla, sellaisina kuin ne ovat, eli elokuvina.

Koetaanko adaptaatio myöskään adaptaationa, jos alkuperäistekstiä ei olla luettu? Entä jos ihminen näkee sovituksen ensin ja lukee alkuperäisen vasta sen jälkeen? Voisiko silloin ajatella, että adaptaatio on tekstinä ensisijainen, kun taas lähdeteksti on toissijainen? (Stam 2005, 14.)

Stamin mielestä hedelmällisempää olisi siirtyä alkuperäinen ja kopio -ajatusmallista kokonaan. Siirtyä ajatusmalliin, jossa sovitus nähtäisiin vain yhtenä ylimääräisenä tekstinä laajassa intertekstuaalisessa kentässä - siis eräänlaisena tuoreena puheenvuorona laajassa, koko kulttuurihistorian kattavassa eri teosten vuoropuhelussa. Taide luo muuta taidetta, ja jokainen tarina juontaa aikaisemmista tarinoista, joten jokaisella tekstillä voidaan katsoa olevan omat tekstuaaliset vanhempansa ja isovanhempansa. Sovituskin

voidaan siis nähdä omana teoksenaan, jonka kautta tekijä voi tuoda aiempaan ajatukseen uuden näkökulman. Ajatukset, jotka eivät enää nykypäivänä kestä päivänvaloa, voidaan esittää sovituksessa kyseenalaisina. Tapahtumat voidaan tuoda nykyaikaan, nykyajan ongelmat voidaan viedä menneeseen. Tunnettuja tarinoita voidaan esittää näkökulmista, jotka ovat kautta länsimaisen kulttuurin historian olleen marginaalissa. (Stam 2005, 8-11.)

Palaten takaisin adaptaation määritelmään. Linda Hutcheon tarjoaa kirjassaan seuraavanlaisia: tunnustettu siirto tunnetusta teoksesta tai teoksista; luova ja tulkitseva omakioton ja kierrättämisen toimi; jatkettu intertekstuaalinen keskustelu sovitettavan teoksen kanssa. Lyhyesti sanottuna, adaptaation määritelmään kuuluu johdannaisuus, mutta ei alempiarvoisuus (Hutcheon 2006, 8-9). Mahdollisesti, Hutcheon pohtii, kun mietimme epäonnistuneita adaptaatioita, ei pitäisi puhua niinkään uskottomuudesta, vaan pikemminkin puutteesta olla tarpeeksi kyvykäs ja luova tehdäkseen alkuperäistekstistä omanlaistaan, itsenäisesti toimivaa teosta. (Hutcheon 2006, 20.)

3 ADAPTAATIOPROSESSI

3.1 Tarina

Elokuva-adaptaation kirjoittamisessa, kuten muussakin käsikirjoittamisessa, on pohjimmiltaan kyse tarinankerronnasta. Tarkennettuna, adaptaatiossa voisi sanoa olevan kyse tarinankerronnasta, jossa tarinaa ei luoda itse tyhjästä, vaan jossa kirjoittajalla on jo valmiiksi käytössään iso kasa materiaalia. Ben Bradyn ja Linda Segerin adaptaatiooppaat myötäilevät kummatkin toisessa luvussa käsiteltyä klassisen tarinan rakennetta.

Hyvällä tarinalla on suunta, kirjoittaa Seger. Se liikkuu kohti kliimaksia, ja jokainen kohtaaminen toimii edistääkseen toimintaa. Tämä liike pitää katsojat mukanaan, heidän miettiessään mitä seuraavaksi tapahtuu. (Seger 1992, 77.)

Brady kirjoittaa, että kaiken jännittävän tarinankerronnan ytimessä on todellisuuden illuusio. Jotta katsoja saataisiin pysymään kiinni tässä illuusiassa, tarvitaan päähenkilö, jolla on ongelma, joka hänen on ratkaistava. Tämä ongelma saa katsojan tuntemaan joko sympatiaa, empatiaa, tai antipatiaa päähenkilöä kohtaan, jolloin katsoja on tunteellisesti kiinnittynyt kerrottavaan tarinaan ja valmis uskomaan sen todellisuuteen. (Brady 1994, 9.)

Brady puhuu draamallisista tarinoista, eli tarinoista, jotka voidaan sovittaa näyttävään moodiin, eli tässä tapauksessa elokuvaan. Bradyn vaateet draamallisuudelle ovat, että tarinassa on ainakin yksi keskeinen hahmo, jonka tunteita koetellaan. Toisin sanoen, draamallisen tarinan olosuhteet ovat sellaiset, että ne pakottavat päähenkilön reagoimaan niihin. Tätä reaktiota ja sen liikkeelle pistävää draamallista toimintaa voidaan nimittää elokuvan premissiksi. Tarinan draamallinen ydin keskittyy siis ongelmaan, joka haastaa päähenkilön olemassaolon ja luo hänessä välittömän tarpeen ratkaista tämä ongelma. Tarina loppuu siinä vaiheessa kun tarve on täytetty ja ongelma on ratkaistu. (Brady 1994, 10-11.)

Brady tekee vertauksen höyryveturiin, jossa itse veturi edustaa tarinaa, ja veturin moottorin höyry päähenkilön ongelmaa. Höyryveturin liikevoima syntyy paineen alla olevan höyryn synnyttämästä energiasta. Höyryn pakenemista vastustaa sen vangitseva säiliö,

ja höyryn pyrkimys päästä ulos luo energiaa, joka pitää veturin liikkeessä. Jos höyry pääsisi pakenemaan säiliöstä, veturi pysähtyisi.

Samalla tavoin tarinan moottorina on konflikti, jonka energia syntyy päähenkilön toimia vastustavasta voimasta. Tarina liikkuu eteenpäin, koska vastustava voima, eli antagonisti, riistää päähenkilön vapauden elää rauhassa, kunnes konflikti on ratkaistu. Silloin kun ratkaisu tapahtuu - ja vasta silloin - pääsee päähenkilö ongelmansa yli, moottori pysähtyy, ja elokuva on ohi. (Brady 1994, 11.)

Konfliktilla tarkoitetaan ristiriitaa, joka syntyy siitä, kun tiettyä päämäärää tavoitteleva päähenkilö, ja tämän päämäärän saavuttamista vastustava voima, eli antagonisti, kohtaavat. Näitä vastustavia voimia on kolmea eri tyyppiä. Yksi on inhimillinen voima, jossa tarinan konflikti syntyy toisesta henkilöstä, joka vastustaa päähenkilön toimia. Toinen on epäinhimillinen voima, jossa päähenkilöä vastustaa joko luonnonilmiö tai jokin muu fysikaalinen este. Kolmantena on sisäinen voima, jossa päähenkilön omat henkiset ongelmat ovat hänen suurin vastustajansa. Samassa tarinassa voi olla yhden sijaan kaksi tai kolmekin erilaista antagonistia, mutta yksi niistä on päähenkilölle merkityksellisin, jolloin sen vastustavan voiman voidaan katsoa luovan tarinan pääkonfliktin. (Brady 1994, 11-12.)

Brady esittelee yleisimpiä tarinoissa esiintyviä pääkonflikteja, joita voivat olla esimerkiksi elämä tai kuolema, vapaus tai vankeus, kunnia tai häpeä, terveys tai sairaus, uskollisuus tai uskottomuus, onnistuminen tai epäonnistuminen. Pääkonfliktin etsiminen on tärkeää, sillä sen avulla on helpompaa määritellä myös tarinan alku ja loppu. (Brady 1994, 12.)

Adaptaation tekemiseen liittyvä ohjeistus alkaa Segerin kirjassa erilaisilla kysymyksillä, joita sovittaja voi lähdetarinan luettuaan itselleen esittää. Jos kyseessä on jonkin päämäärän saavuttamiseen liittyvä tarina, voi tietyillä kysymyksillä tuoda tarinan rakenteen helposti julki. Ratkaisu kysymykseen ”mitä hahmo haluaa?” tarjoaa tarinan lopun, sillä siinä vaiheessa kun päähenkilö saavuttaa haluamansa, tarina loppuu; ”mitä hahmo tekee saavuttaakseen haluamansa?” määrittelee tarinan keskikohdan, kun taas ”milloin haluaminen alkaa?” määrittelee tarinan alkupisteen. (Seger 1992, 79.)

Brady lähtee myös liikkeelle lähdetarinan tutkimisesta. Hän neuvoo lukemaan tarinan vähintään kahdesti läpi, ja sen jälkeen kirjoittamaan tarinasta tiivistelmän, jossa käy ilmi jokainen tarinallinen tapahtuma, kronologisessa järjestyksessä alusta loppuun. Tämän tiivistelmän avulla sovittajan pitäisi pystyä vastaamaan kysymyksiin, kuten: kuka on päähenkilö, mikä on päähenkilön ongelma, kuka on antagonistista, mikä on pääkonflikti, ja minkä tyyppinen pääkonflikti on? (Brady 1994, 14.)

3.2 Rakenne

Elokuvan rakenteesta puhuttaessa ensimmäinen merkityksellinen elementti on juoni. Brady määrittelee juonen tarinan tapahtumien ketjuksi, jossa päähenkilön eteen tuodaan jatkuvasti vaikeampia esteitä. Toisin sanoen, juonen pääasiallinen merkitys on pitää katsojan mielenkiinto yllä. Ylläpitää jännitystä. (Brady 1994, 23.)

Toinen merkityksellinen elementti on kolmen näytöksen malli, jonka Seger kiteyttää kirjassaan seuraavanlaisesti: kolminäytöksisessä mallissa ensimmäinen näytös esittelee keskeiset hahmot, ja tuo julki päähenkilön ongelman, tarpeen tai päämäärän. Toinen näytös syventää tarinaa ja kehittää hahmojen suhteita, asettaa päähenkilön tielle jatkuvasti suurempia esteitä, ja pohjustaa päätöstä, jonka päähenkilö on valmis tekemään ratkaistakseen ongelmansa tai saavuttaakseen päämääränsä. Kolmas näytös nostaa panokset ja konfliktin niin suuriksi, että päähenkilön on tehtävä lopullinen toiminta konfliktin ratkaisemiseksi. Konfliktin ratkaisun jälkeen tarina tuodaan lopetukseensa.

Vaikka elokuvan kokonaiskestot saattavat vaihdella suurestikin, pysyvät näytösten pituudet tavanomaisesti suhteessa toisiinsa samanpituuisina. Toinen näytös, eli elokuvan keskikohta, on tarinan kannalta olennaisin, sillä siinä tarina syvenee ja kehittyy loppuratkaisua kohti. Elokuvan toinen näytös on siis tavanomaisesti noin puolet kokonaiselokuvan pituudesta. Ensimmäinen ja kolmas, eli alku ja loppu ovat taas lyhyempiä, joista yleensä kolmas näytös on vähän ensimmäistä lyhyempi. (Seger 1992, 82-83.)

Näytöksestä seuraavaan siirtyminen tapahtuu kohtauksella, jota kutsutaan käännekohdaksi. Seger kirjoittaa, että elokuva-adaptaatiota miettiessä tulisi lähdetarinasta etsiä kohtauksia, joissa päähenkilö tekee aktiivisen päätöksen, joka muuttaa hänen toimintansa suuntaa. Voi olla niin, että lähdetarinasta ei tällaisia kohtauksia löydy, jolloin sovittaja joutuu kehittämään käännekohdiksi soveltuvat kohtaukset itse. (Seger 1992, 85-86.)

3.3 Hahmot

Siinä missä kirjassa on mahdollista yksinkertaisesti kertoa minkälainen kirjan hahmo on, joutuu elokuvantekijä luomaan tilanteita, joihin hahmo reagoi, jolloin hänen luonteenpiirteensä tulevat ilmi. (Brady 1994, 36.)

Hahmojen luonteenpiirteitä voivat esimerkiksi olla nokkela tai hölmö, rohkea tai pelokas, uskollinen tai uskoton, optimistinen tai pessimistinen. Hahmon luonteenpiirteet voivat olla myös ristiriidassa – hahmo voi olla tiettyssä tilanteessa hurskas ja tiettyssä tilanteessa moraaliton – mutta on tärkeää, että luonteenpiirteet pysyisivät läpi tarinan samoina. (Brady 1994, 36-37.)

Olennaista draamallisen tarinan rakentamisessa on se, että hahmojen teot ja toimet selittyvät syyn ja seurauksen lainalaisuuksien mukaan. Sovittajan tulisi tarkastella jokaisen kohtauksen tapahtumia ja miettiä miksi ne tapahtuivat niin. Vastauksen tulisi löytyä jostakin aikaisemman kohtauksen tapahtumasta. Jos ei, niin sovittaja saattaa joutua luomaan tällaisia kohtauksia, pohjustaakseen hahmon käyttäytymistä.

Myös tarinan liikkeelle sysäävälle ongelmalle on löydettävä jokin taustalla oleva syy. Siinä missä kirjoissa on mahdollista pohjustaa tarinan hahmoja pitkänkin kaavan kautta, ei tavanomaisessa elokuvakerronnassa tälle ole aikaa, kertoo Brady. Hän sanoo, että elokuvallisen tarinan tulisi lähteä liikkeelle mahdollisimman nopeasti, jolloin menneisyyden ja historian pitkällinen auki selittäminen ei ole mahdollista eikä mielekästäkään. Sovittaja joutuu sen sijaan hienovaraisesti punomaan taustatarinaa - eli informaatiota siitä, mitä hahmoille on ennen elokuvan tarinaa tapahtunut - nykyhetkessä tapahtuvan tarinan sisälle, kuitenkin häiritsemättä eteenpäin liikkuvan tarinan kulkua. (Brady 1994, 38.)

Jotta tällaisen taustatarinan rakentaminen elokuvaan olisi mahdollista, joutuu sovittaja lukemaan alkuperäistarinan hyvin tarkkaan, kunnes hän tuntee sen hahmot läpikotaisin. Brady kehottaa sovittajaa miettimään vastauksia päähenkilöön liittyviin kysymyksiin, kuten: kuka hän on, miten hän puhuu ja ajattelee, missä hän asuu, missä hän työskentelee, ketkä ovat hänen vanhempansa ja ystävänsä, miten hän pukeutuu? Olennaista on

ymmärtää, mitä päähenkilö tekee ja miksi; mistä syistä he ovat joutuneet tällaisiin tilanteisiin, ovatko he mahdollisesti joutuneet niihin aikaisemminkin? (Brady 1994, 40.)

3.4 Teemat

Brady pitää olennaisena miettiä seuraavia kysymyksiä: mitä valitsemani tarina merkitsee minulle? Miksi olen valinnut sen? Mitä haluaisin sillä sanoa?

Halu sovittaa alkuperäisteksti on todennäköisesti syntynyt jostakin tietystä konseptista tai ajatuksesta. Tätä ajatusta on syytä yrittää palauttaa mieleen, sillä sen kautta voi löytää lähdetarinasta sen ajatuksellisen ytimen, eli teeman, jonka sovittaja kokee itselle merkityksellisimmäksi. (Brady 1994, 42.)

Mitä teemalla siis tarkalleen ottaen tarkoitetaan? Brady kirjoittaa, että teema on se johdopäätös tai viesti, jonka katsoja saa elokuvasta irti. Teema on siis jotakin, jota katsoja tuntee sitten kun päähenkilön ongelma on koettu ja ratkaistu. Nimenomaan se, miten ongelma tarinassa ratkeaa, on merkityksellistä. Siitä, miten asiat tarinassa ratkeavat ja mitkä tämän tapahtuman implikaatiot ovat, voi löytää tarinan teeman. (Brady 1994, 20.)

Teeman voi yleensä kiteyttää yhteen lauseeseen. Brady esittää esimerkin Hitchcockin jännityselokuvista, joiden teemaksi hän tarjoaa lausetta: ”rikos ei kannata”. Monimutkaisempi teema voisi esimerkiksi olla: ”häikäilemätön kunnianhimo johtaa itsensä tuhoamiseen”. (Brady 1994, 21) Elokuvassa voi olla useampiakin teemoja, mutta näiden ylimääräisten teemojen pitäisi tavalla tai toisella liittyä tarinan ensisijaiseen teemaan. Seger kutsuu näitä ylimääräisiä teemoja alateemoiksi. (Seger 1992, 139-140.)

Teeman selkeydyttyä voidaan siirtyä hahmottelemaan elokuvan alkua. Tätä varten sovittajan tulee löytää ja eristää alkuperäistarinarasta pääkonflikti, jonka kanssa päähenkilö elokuvan ajan kamppailee. Tämän löytämisestä voi avustaa seuraavanlaisilla kysymyksillä: mikä on tarinan lähtökohtainen ongelma, joka pistää tarinan tapahtumat liikkeelle? Mikä motivoi päähenkilöä? Kuka, tai mikä, on tarinan vastustava voima, eli antagonistti? Mikä on antagonistin päämäärä? (Brady 1994, 44.)

Kun pääkonflikti on selkeänä, on mahdollista löytää myös kohta, jossa päähenkilö lähtee aktiivisesti tätä vastaan kamppailemaan. Tämä on se kohta, josta elokuvan toisen

näytöksen tulisi alkaa. Pääkonfliktin myötä voidaan löytää myös elokuvan loppu, sillä siinä vaiheessa kun kamppailu on ohi, on päähenkilö saavuttanut tarinan lopun. Näiden kahden pisteen, alun ja lopun välille tulisi rakentaa ketju tapahtumia, joista jokainen toimii liikuttaakseen päähenkilöä kohti tarinan huipentumaa, pääkonfliktin ratkeamista. Jokaisen näistä tapahtumaketjun askelista tulisi myös kulkea jo aikaisemmin mainitun syyn ja seurauksen lainalaisuuden mukaisesti, jotta tarina olisi yhtenäinen, eheä kokonaisuus. (Brady 1994, 44.)

4 VEDONLYÖNTI–NOVELLIN ADAPTAATIO

4.1 Tarinan yhteenveto

Novelli sijoittuu 1800-luvun lopun Venäjälle, ja kertoo pankkiirista, joka istuu työhuoneessaan ja muistelee 15 vuoden takaisia tapahtumia. Hän muistelee juhlia, joiden aikana väiteltiin kuolemantuomion tarpeellisuudesta. Pankkiiri, silloin vielä nuori mies, oli kuolemantuomion puolella, sillä hänen mielestään elämä eristyksissä muista ei ollut elämää ollenkaan. Eräs nuori lakimies oli eri mieltä. Hänen mielestään minkälainen elämä tahansa oli elämisen arvoinen. Miesten välinen ristiriita johti vedonlyönnin solmimiseen, jonka ehtoina olivat, että jos lakimies pystyisi viettämään 15 vuotta pankkiirin pihalla olevassa sivurakennuksessa, vailla ihmiskontaktia, hän saisi pankkiirilta kaksi miljoonaa ruplaa. Veto pistettiin toteutukseen.

Sen jälkeen kerrotaan lakimiehen vuosista vankilassa. Alkuaikoina vankilasta kuului itkua ja huutoa, musisointia ja humalaista hurvittelua, mutta sitten lakimies alkoi hyödyntää hänelle tarjottua mahdollisuutta tilata kirjoja. Ensimmäisinä vuosina hän tilasi lähinnä kevyttä kirjallisuutta, viihteellisiä romaaneja ynnä muuta sellaista. Sen jälkeen hän siirtyi opiskelemaan kieliä, lukemaan biologiaa ja muita tieteitä. Sitten hän siirtyi henkiseen kirjallisuuteen, raamattuun ja muihin uskonnollisiin teksteihin. Viimeisinä vuosinaan hän luki summittaisesti kaikenlaista.

Tarina siirtyy muistelmista takaisin nykyhetkeen, joka paljastuu illaksi ennen vedonlyönnin ratkeamista. Paljastuu myös, että pankkiiri on viidentoista vuoden aikana kokenut niin suuria taloudellisia tappioita, että vedonlyönnin häviäminen ajaisi hänet nyt konkurssiin. Pankkiiri miettii ahdistuneena, kuinka hän joutuisi kadehtivana kerjäläisenä katsella rikasta lakimiestä, joka olisi onnellinen ja nauttisi elämästään. Tätä ajatusta ylpeä pankkiiri ei suostu hyväksymään. Hän toteaa, että ainoa pelastus vararikolta ja häpeältä on lakimiehen tappaminen. Hän ottaa avaimen kaapista ja suuntaa pihalla olevaan sivurakennukseen.

Sisällä sivurakennuksen keskellä istuu kuihtuneen näköinen, liikkumatta oleva lakimies. Pankkiiri olettaa hänen nukkuvan, astelee lähemmäs ja valmistautuu tappamaan hänet. Sitten hän huomaa, että viereisellä pöydällä on lakimiehen kirjoittama kirje. Pankkiirin uteliaisuus vie voiton ja hän päättää lukea sen. Kirjeessä lakimies toteaa, että seuraavana

päivänä vedonlyönti ratkeaa ja hän saa taas vapauden olla yhteydessä ihmisiin ja ulkomaailmaan. Sen jälkeen hän toteaa, kuinka hän kuitenkin halveksii tätä vapautta, elämää ja kaikkea mitä sillä on tarjota; kuinka hän on lukemien kirjojensa kautta kokenut kaiken sen mitä ihmiskokemus voi tarjota, mutta kuinka hän pitää sitä lopulta katoavaisena ja merkityksettömänä. Lopuksi hän toteaa halveksivansa myös rahoja, ja sanoo että hän aikoo tahallaan poistua rakennuksesta ennen määräaikaa ja täten luopua voitosta.

Pankkiiri laskee kirjeen liikuttuneena, suutelee lakimiehen päälakea ja poistuu itkien. Seuraavana päivänä vartijat ilmoittavat lakimiehen lähteneen etuajassa. Pankkiiri ottaa kirjeen ja laittaa sen kassakaappiin suojaan.

4.2 Novellin valitseminen

Ensisijaisesti halusin sovittaa novellin, koska se osui sekä teemoiltaan että kerronnaltaan hyvin lähelle omia mieltymyksiäni. Se käsittelee ihmisyksiköiden ristiriitaisuuksiin ja olemassaolon mielettömyyteen liittyviä kysymyksiä, se käsittelee niitä suoraan ja kaunistelematta, eikä se niinkään pyri tarjoamaan vastauksia näihin kysymyksiin, vain näkökulmia. Tarinan pienet ihmiskohtalot toimivat mielestäni välittäjinä jollekin ajattomalle ja universaalille, eli kysymyksille, jotka ansaitsevat tulla kysytyksi uudelleen, uudessa ajassa, uudessa muodossa ja uusilta ihmisiltä.

Toissijaisesti uskoin novellin sovittamiseen, koska siinä oli jo valmiiksi monia osia, jotka tuntuivat elokuvallisilta. Tarinan loppu, jossa pankkiiri tekee päätöksen lähteä murhaamaan lakimiehen ja lopulta kohtaa hänet piharakennuksessa, on hyvin toiminnallinen ja visuaalinen. Siinä on selkeä päähenkilön tekemä päätös, draamallinen nostatus ja yllättävä käänne, joka johtaa tilanteen odottamattomaan ratkaisuun. Tarinan ratkaisu ja häivytykset tarjoavat myös oletuksen siitä, että päähenkilössä olisi tapahtunut muutos.

Samoin tarinan kronologinen aloituspiste, eli ilta, jolloin pankkiirin ja lakimiehen väittely johtaa vedonlyönnin solmimiseen, tuntui elokuvallisesti käyttökelpoiselta. Väittelemisen itsessään on tarinan pohjustamisen kannalta hedelmällinen lähtökohta, sillä silloin kun hahmot pistetään väittelemään jostakin täysin ulkopuolisesta, voivat he tietämättään tulla paljastaneeksi myös paljon itsestään. Informaatiota ei tarvitse erikseen, alleviivatusti välittää, vaan se voidaan tarjota luettavaksi niin sanotusti rivien välistä, mikä on myöskin perinteisen elokuvakerronnan mukaista.

Tärkeimpiä syitä novellin valitsemiselle oli kuitenkin se, että suurilta osin novelli ei ole elokuvamaisesti kerrottu. Päinvastoin, suuri osa kerronnasta tapahtuu kirjallisen kerronnan kautta, ja päähenkilön motiiveja, ajatuksia sekä tunteita välitetään hänen sisäisiä, ei ulkoisia tapahtumia kuvaten. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuva-adaptaation tekeminen sekä vaatisi että mahdollistaisi uudenlaisen, itsenäisen teoksen rakentamisen.

4.3 Tematiikka

Tarinan päähenkilönä on varakas pankkiiri, jota kuvataan novellissa hemmotelluksi ja kevytmieliseksi. Tarinassa ei käy ilmi, että pankkiirilla olisi perhettä, eikä varsinaisesti läheisiä ystäviääkään. Ainoat ihmiset, jotka hänen kanssaan ovat tekemisissä, ovat alun juhlavieraat sekä kartanolla olevat vartijat.

Lakimiehen vankivuosien aikana tiedämme pankkiirin toimista vain sen, että hän on hyvin kiinnostunut siitä miten lakimies pärjää vankilassaan. Tämä käy ilmi kohdasta, jossa hän pohdiskelee miksi lakimies ei ole pitkään aikaan lukenut muuta kuin raamatua. Muutoin lukija saa lakimiehen toimista tietoa vain tuntemattoman henkilön näkö- ja kuulohavaintojen perusteella. Epäselväksi jää, onko tämä tuntematon henkilö joku varti-joista, vai pankkiiri itse.

Hetkeä ennen pankkiirin päätöstä lähteä murhaamaan lakimies, tämä sadattelee vedon-lyöntiä ja maalaillee mielessään kuvia tulevaisuudesta, jossa lakimies voittaa rahat, menee naimisiin ja alkaa nauttia elämästä. Sitten hän miettii kuinka häpeällistä olisi, jos rikas lakimies tulisi tarjoamaan köyhälle pankkiirille rahallista apua. Pankkiiri kirjaimellisesti toteaa, että hänen on tapettava lakimies, jotta hän ei joutuisi kokemaan tuota häpeää. Pankkiiri on siis valmis murhaamaan puolustaakseen rahojaan ja ylpeyttä.

Lakimiehen hahmo jää tarinassa mystisemmäksi. Toisin kuin pankkiirin suhteen, lakimiehen ajatuksia ja tunteita ei suoraan kerrota. Ainoa mitä voimme tulkita, ovat hänen tekonsa, ja nekin tuntuvat monessa kohtaa vaikeasti ymmärrettäviltä. Lakimies päättää hyväksyä pankkiirin mielettömän vedon, eikä hän pelkästään hyväksy sitä, vaan nostaa sovitun ajan viidestä vuodesta viideksitoista vuodeksi, vaatimatta edes panoksen nostamista. Raha ei siis tunnu olevan lakimiehen pääasiallinen syy lähteä mukaan vetoon.

Ensimmäisinä vuosinaan lakimies tilaa vankilaansa kevyttä kirjallisuutta, sitten siirtyy tutkimaan tieteitä. Sitten hän lukee tiiviisti raamattua ja muuta hengellistä kirjallisuutta. Vedonlyönnin loppuvuosina lakimies tilaa summittaisesti kaikenlaista kirjallisuutta, jolloin tarinan kertoja vertaa häntä veden varaan joutuneeseen haaksirikkoutuneeseen, joka henkensä pelastaakseen tarttuu milloin mihin tahansa sirpaleeseen.

Tarinan lopussa pankkiiri astuu sisään sivurakennukseen ja kohtaa lakimiehen. Tätä kohtausta pohjustaa kaksi visuaalista symbolia. Ensimmäinen on lakimiehen ulkomuoto, jota kuvataan kuihtuneen luurangon kaltaiseksi. Toinen on lakimiehen vieressä pöydällä oleva kynttilä, jonka kerrotaan palavan himmeänä.

Kirjoittamassaan kirjeessä lakimies sanoo, että hän halveksii vapautta, elämää ja terveyttä. Hän kertoo, kuinka kirjoista lukemalla hän on oppinut kaiken elämästä, mutta kuinka hän halveksii sekä kirjoja että niiden esittämää maallista hyvää, kuinka hän pitää kaikkea vähäpätöisenä ja katoavana. Kirjettä lakimies ei osoita pelkästään pankkiirille, vaan hän puhuu jatkuvasti monikossa, ikään kuin osoittaen sen koko ihmiskunnalle. Lopulta lakimies sanoo, että hän aikoo lähteä etuajassa ja täten hylätä myös rahat, mikä hän tarinan lopussa tekeekin.

Novelli ajaa kummatkin hahmot henkisesti hyvin synkkiin paikkoihin. Toinen on valmis murhaamaan toisen ihmisen, ja toinen ilmeisesti hylkäämään koko elämän, tai vähintään ihmisyyhteyden. Hahmojen kohtalot novelli jättää auki, ja se tarjoaa enemmän kysymyksiä kuin vastauksia, joten tarinan tulkitseminenkin jää väistämättä osittain subjektiiviseksi.

Oma tulkintani tarinasta on se, että kummatkin hahmot vapaaehtoisesti vangitsevat itsensä yksinäisyyteen, ja hävittävät ihmisyytensä siinä prosessissa. Pankkiiri pääomaansa keskittyessään, lakimies kirjaimellisesti. Teemana voisi siis olla, että yksinäisyys tuhoaa ihmisyyden. Tämän teeman kautta lähdän alustavasti työstämään elokuvaadaptaatiota.

4.4 Adaptaatio

Tässä luvussa keskityn adaptaation tarinan rakentamista pohjustavaan ajatustyöhön, hyödyntäen kolmannessa luvussa käsittelemiäni oppeja. Ensimmäisessä alaluvussa pohdin alkuperäistarinan sovittamista elokuvallisesti kerrottavaan tarinaan, toisessa sovitan tämän tarinan kolmen näytöksen rakenteeseen, ja kolmannessa keskityn tarinan hahmojen lisäämiseen, poistamiseen, muokkaamiseen ja laajentamiseen. Neljännessä esitän prosessin aikana nousseita huomioita.

4.4.1 Adaptaation tarina

Draamallisessa tarinassa pitää olla päähenkilö, jolla on ongelma. Tämä ongelma tarkoittaa sitä ongelmaa, jonka takia tarina ylipäättään tapahtuu, joka päähenkilön on pakko saada ratkaistua, voidakseen elää rauhassa. Alkuperäistekstin pankkiirin hahmolta en selkeää ongelmaa löytänyt, en ainakaan mitään akuuttia. Hän on sairaalloisen ylpeä ja uhkapelaamiseen taipuva, mutta nämä ovat ainoastaan luonteenpiirteitä. Hän on täysin sujut näiden asioiden kanssa.

Mietin, että sekä päähenkilön ongelma että elokuvan pääkonflikti voisivat liittyä kysymykseen elämästä ja kuolemasta. Elokuva voisi esimerkiksi alkaa siitä, että pankkiiri ei pitäisi elämää mielekkäänä ja pohtisi itsemurhaa. Se tuntuisi sopivan alkuperäistarinan tematiikkaan, kun ottaa huomioon, että tarina alkaa väittelyllä kuolemantuomiosta, johtaa murha-aikomukseen ja päättyy elämän hylkäämiseen. Lisäksi se peilaisi mielenkiintoisella tavalla lakimiehen lopputulemaa, jos ajatellaan, että tarinan lopussa lakimies tosiaan hylkää elämän.

Pankkiirin kriisi pohjustaa myös syyn sille, miksi hän ylipäättään lähtee väittelyyn mukaan. Jos pankkiiri kokee saavuttaneensa kaiken mitä maailmalla on tarjota, mutta silti kokee elämän mielettömäksi, miten kukaan voisi kokea eristyssellissä elämisestä mielekkääksi? Voidaan ajatella, että jos tarinan tapahtumat eivät ikinä olisi lähteneet käyntiin, päähenkilömme olisi ennemmin tai myöhemmin päätyntä vain tappamaan itsensä.

Tarinan toinen näytös, eli lakimiehen vuodet vankilassa, on perinteisen elokuvakerronnan kannalta adaptaation suurin aukko. Tämä osa tarinasta on ensinnäkin selostettu puh-

taasti kertomalla, ja toiseksi se jättää pankkiirin, eli päähenkilömme, joko passiivisen seuraajan rooliin, tai täysin pois kuvioista.

Alkuperäistarinan voisi sovittaa täysin suoraan, mutta tuntuu että silloin pankkiiri jäisi vain passiivisen tirkistelijän rooliin, joka ei muuta tekisi, kuin katselisi kartanostaan sivurakennuksen pienestä ikkunasta sisään. Häntä seurattaisiin vuosien läpi vain niiden hetkien kautta, jolloin hän saisi uutta tietoa esimerkiksi lakimiehen kirjatilauksista ja reagoisi niihin. Sovitus voitaisiin kertoa myös lakimiehen näkökulmasta, mutta silloin kyseessä olisi täysin erilainen tarina.

En usko, etteikö tällaisia lähestymistapoja voisi toteuttaa mielenkiintoisella tavalla, mutta tässä adaptaatiossa minulle kiinnostavammalta tuntuu rakentaa pankkiirista aktiivisesti toimiva hahmo, jonka omaa tarinaa kuljetetaan toisessa näytöksessä lakimiehen tarinasta erillään, jolloin tarinoiden välille muodostuva yhteys on lähinnä vertauskuvalinen.

Jos pankkiirin ongelmana on haluttomuus elää, saavuttaa tarina loppunsa vasta, kun tämä ongelma on ratkaistu. Jos teemana on, että yksinäisyys tuhoaa ihmisyyden, pitäisi konfliktien syntyä siis siitä, että tämä tavoiteltu ratkaisu on ristiriidassa esimerkiksi hänen läheistensä kanssa, jolloin hänen tavoitteensa saavuttamisen eteen tekemät valinnat ajaisivat hänet vähitellen yksinäisyyteen.

4.4.2 Adaptaation rakenne

Alkuperäistarina sisältää kehystarinan, jossa pankkiiri muistelee 15 vuoden takaisia tapahtumia. Tälle kehystarinalle on adaptaation suhteen ainakin kaksi vaihtoehtoa. Toinen olisi poistaa kehystarina kokonaan ja rakentaa elokuva kronologisesti, alkaen illasta jolloin väittely käytiin ja loppuen siihen, mihin novellikin loppuu. Tässä vaihtoehdossa tärkeää ja haastavaa olisi se, että aikahypyistä huolimatta tarinassa pysyisi enemmän tai vähemmän eheältä tuntuva rakenne. Kohtausten ja niiden sisältöjen pitäisi ainakin näennäisesti liikkua eteenpäin syy- ja seuraus -ketjun mukaisesti.

Toinen vaihtoehto olisi pitää kehystarina paikallaan. Elokuvan rakentuminen tapahtuisi siis pankkiirin sirpaleisia muistelmia esittävien kohtausten, takaumien varaan. Täten sovituksen rakenteella ei olisi niin suurta vaadetta loogiselle eheydelle, ja katsojalla

olisi enemmän varaa rakentaa mielikuvituksellaan ajatukselliset yhteydet tapahtumien välille, ja täyttää tyhjät aukot.

Tämä tekotapa asettaisi tietynlaisia rajoitteita siihen, minkälaisia menneisyyden kohtaukset voivat olla. Jos logiikka on se, että esitettävät kohtaukset ovat pankkiirin muistoja, on loogista olettaa, että hän on tässä nykyhetkessä myös kykeneväinen tarkastelemaan ja arvioimaan niitä. Menneisyyden kohtausten valitsemisessa pitäisi siis miettiä myös pankkiirin nykyhetkessä tapahtuvien päätösten uskottavuutta.

Muistelmiin perustuva kehystarina asettaa rajoitteita myös elokuvan kuvaamista mieltien, sillä jos kyse on pankkiirin muistelmista, voiko elokuvantekijä esittää kamerallaan esimerkiksi myös sivullisten reaktioita pankkiirin käyttäytymiseen, vai pitääkö kuvauksenkin olla puhtaasti pankkiirin subjektiivisen näkökulman määräämää? Tätä on jo käsikirjoitusvaiheessa olennaista miettiä, sillä elokuvallinen teksti rakentuu loppujen lopuksi vain siitä, mitä katsoja näkee ja kuulee.

Minusta kiinnostavimmalta tuntuu toteuttaa tarina kronologisesti. Se, että kuljemme päähenkilön kanssa hänen tekemiensä päätösten läpi, tuntuu tällaisen traagisen tarinan kannalta tärkeältä, koska silloin katsoja pystyy paremmin ymmärtämään taustalla olevat, negatiivisiin valintoihin johtavat ongelmat. Tuntuu myös, että tarinan loppuratkaisu olisi tällä tavoin toteutettuna vahvempi. Lakimiehen pitkän monologin merkitys ja sen implikaatiot asettuisivat hitaasti paikalleen pitkän, yhdessä koetun matkan kanssa.

Jos mietitään kronologisesti liikkuvan tarinan jakamista kolminäytöksiseen rakenteseen, niin ensimmäinen näytös koostuisi pankkiirin itsemurhan pohtimisesta, väittelystä lakimiehen kanssa, ja vedonlyönnin käytäntöön pistämisestä. Siinä vaiheessa, kun lakimies passitettaisiin vankilaan, lähtisi myös pankkiiri tavoittelemaan ratkaisua ongelmaansa. Eheyden ja yksinkertaisuuden vuoksi pitäisi tämä pankkiirin oma juoni pohjustaa lakimiehen kanssa käydyn väittelyn aikana. Tapahtui se sitten hyvässä tai pahassa, olisi lakimies se katalyytti, joka väittelyn aikana herättäisi pankkiirille ajatuksen siitä, että mikä hänen ongelmiensa ratkaisu voisi olla.

Toisen näytöksen alussa tarina jakautuisi kahteen eri juonikaareen, lakimiehen passiiviseen eristäytymiseen ja pankkiirin aktiiviseen ratkaisun tavoittelemiseen. Tämä tavoite olisi jonkinlainen uusi toimi, jota kohti työskentelemällä hän uskoisi löytävänsä halun

elää. Esteenä tavoitteen saavuttamisessa olisivat pankkiirin perhe ja läheiset, jotka kaipaisivat pankkiirin läsnäoloa, mutta jotka pankkiiri joutuisi asettamaan toissijaisiksi. Toisen näytöksen loppupuolella tavoitteen saavuttaminen hankaloituisi entisestään, johdetaan entistä itsekeskeisempiin ratkaisuihin pankkiirilta. Näytöksen lopussa myös juonikaaret palaisivat takaisin yhteen, sillä vedonlyönnin loppumetreillä lakimiehen voitto alkaisi vaikuttaa tosiasialta, rakentaen vielä ylimääräisen esteen pankkiirin tavoitteelle.

Kun kolmas näytös alkaisi, pankkiiri olisi toisessa näytöksessä tekemiensä päätösten vuoksi totaalisen yksin, riisuneena itseltään kaiken sen ihmisyyden, joka aiemmin olisi estänyt häntä suorittamasta sellaista tekoa kuin toisen ihmisen murha. Kolmas näytös alkaisi siis illasta, jolloin pankkiiri tekee päätöksen lähteä murhaamaan lakimies, ja päättyisi siihen kun hän katselee kartanostaan pois juoksevaa lakimiestä, vihdoin ymmärtäen, että mistä hänen tyytymättömyys elämään oikeasti juontaa.

4.4.3 Adaptaation hahmot

Alkuperäistarinan hahmot tuntuvat elokuvasovituksen kannalta liian yksiulotteisilta. Pankkiiri tuntuu edustavan alusta loppuun ylpeyttä ja itsekkyyttä, kun taas lakimies on mysteerinen erakko, joka vankilassa ollessaan muuttuu vain entistä mysteerisemmäksi erakoksi. Tämä on muutaman sivun pituiselle, filosofisiin kysymyksiin keskittyneelle novellille täysin suotavaa, mutta koska adaptaatiossa koko tarina laajenisi skaalaltaan, tuntuu välttämättömältä lähteä rakentamaan myös hahmoista moniulotteisempia.

Päähenkilön, eli pankkiirin suhteen mietin, että hän olisi vastuuttomasta hurvittelusta tunnettu, mutta tasaisiin tuloihin, tasaiseen avioliittoon sekä vanhemmuuteen asettunut nuori pankkiiri Anton (28), jonka ongelmana on, että hän ei pidä elämää elämisen arvoisena. Antonin taustatarina, eli hänen ongelmansa perimmäinen syy - jota hän ei tosin itse vielä tiedostaisi - on rikkinäinen itsetunto, jonka takia hän on aina murehtinut niin paljon sekä tulevaa että mennyttä, ettei hän ole koskaan osannut olla tyytyväinen nykypäivään.

Antonin vastavoima olisi siis sisäinen, eli tämä itsetunto, joka saa hänet kokemaan elämän merkityksettömäksi. Antonin tavoite, eli hänen ensisijaisesti kuvittelemansa ratkaisu hänen antagonistinsa voittamiseksi, olisi täten merkityksellisyyden löytäminen hänen elämälleen.

Nuori lakiopiskelija, Mikael (23), olisi introvertti, joka ei hirveästi ole elämää kokenut, mutta jolla on siitä huolimatta hyvin vankkoja, idealistisia näkemyksiä elämästä. Vuosien yksinelon katkeroittama Mikael halveksii ihmisiä kuten Anton, joista hän kuvittelee, että he vain nauttivat elämästä, eivätkä ole niinkään kiinnostuneita elämän suuremmista kysymyksistä. Mikael alkaa olla katkera myös maailmalle, joka tuntuu esittäytyvän sitä mielettömämpänä, mitä enemmän hän sitä tutkii ja pohtii. Vedonlyöntiin ja eristykseen lähteminen on hänelle eräänlainen viimeinen oljenkorsi itsensä ja merkityksen löytämiseen.

Jotta Antonin matkalla olisi konflikteja, tulisi tarinassa olla hahmoja, joiden tavoitteet asettuisivat Antonin tavoitteen tielle. Antonilla voisi esimerkiksi olla vaimo, joka vuosien myötä saisi tarpeekseen Antonin välinpitämättömyydestä ja etäisyydestä, ja yrittäisi saada häntä luopumaan pakkomielleisestä tavoitteestaan ja valitsemaan sen sijaan elämän.

Tarinassa voisi olla myös hahmo, johon Anton pystyisi luottamaan ja jolle hän voisi uskoutua. Mietin, että alkuperäistarinan nimettömästä, piirteettömästä vartijasta voisi kehittää jonkinlaisen taloudellisen neuvonantajan, jonka kanssa Anton työskentelisi, jonka kautta Anton saisi tietoa Mikaelista, ja johon Anton kehittäisi tarinan aikana vahvan ystävyysuhteen.

4.4.4 Huomiot

Adaptaatiota suunnitellessani huomasin, että teema oli muuttunut, tai vähintään terävöitynyt ja kohdistunut hieman eri suuntaan. Yksinäisyys on toki se, mihin Mikael itsensä vapaaehtoisesti ajaa - ja Anton tiedostamattaan - mutta yksinäisyys ei itsessään ole mielestäni tarinan olennaisin ongelma. Lähempänä oleva ajatus olisi ehkä se, että onnellisuutta ei löydä tulevaisuudesta tai menneisyydestä, vaan aina ja ainoastaan nykyhetkestä. Elokuvan alussa Anton on onneton, koska häntä ahdistaa tulevaisuus, jossa hän ei näe mitään, ja menneisyys, jota hän häpeää. Ideologinen ratkaisu, jonka hän Mikaelilta saa, on lähteä tavoittelemaan jotain tulevaa, mutta tätä tulevaa tavoitellessaan hän tulee mitätöineeksi nykyhetken, eli ainoan asian, joka on loppujen lopuksi olemassa, jolla on merkitystä. Hän lakkaa näkemästä metsää puilta, niin sanotusti.

Samoin Mikael, vaikka tämä hahmo jääkin mysteerisemmäksi, tuntuu kärsivän samantyyppisestä ongelmasta. Hän epätoivoisesti tavoittelee jotakin, joka tekisi elämästä elämisen arvoista, mutta lopulta päätyy hylkäämään kaiken mitä elämässä ylipäättään on, nautinnot, kokemukset, ihmisyyden.

Mielenkiintoista oli myös huomata, kuinka elokuvan pituus laajeni prosessin aikana. Alun perin suunniteltu kesto oli noin puoli tuntia, mutta realistisempi kesto tuntuu tällä hetkellä noin tunnilta. Tuntuu, että mitä enemmän tarinaa lähtee rakentamaan klassisen tarinan malliin, sitä enemmän kohtauksia se alkaa vaatia. Voiko olla niin, että novellit yleensäkin taipuvat paremmin pitkiksi, kuin lyhyiksi elokuviksi?

4.5 Treatment

4.5.1 Treatmentin määritelmä

Treatment kertoo käsikirjoituksen kaikki tapahtumat alusta loppuun presenssissä ja proosamuotoisesti, neljässä tai useammassa (4-12) sivussa. Treatment on yksityiskohtaisempi kuin synopsis ja sisältää kuvauksen myös sivujuonista sekä ottaa huomioon kaikki sivuhenkilöt. Toisinaan se saattaa sisältää esimerkkejä dialogista. (Vacklin & Rosenwall, 341).

Brady kirjoittaa, että treatmentin muotoon vaikuttavat sen tarkoitusperät. Jollei treatmentia ole tarkoitettu myytäväksi, ovat sen tarkoitusperät pääasiassa toimia käsikirjoittajan ohjenuorana. Täten treatmentin pituuden kuuluisi määräytyä käsikirjoittajan henkilökohtaisten mieltymysten ja tarpeiden mukaan. (Brady 1994, 42.)

Treatmentin avulla kirjoittaja voi tutkia elokuvan rakennetta, eli sitä, että tapahtuvatko asiat draamallisesti mielenkiintoisessa järjestyksessä, puuttuuko jotain olennaisia tapahtumia vai onko niitä liikaa. Treatmentin avulla voidaan arvioida tulevan käsikirjoituksen pituutta sekä muuttaa tarinan painotuksia (Vacklin & Rosenwall, 341). Lyhyesti sanoen, treatmentista on helpompi hahmottaa tarinan kokonaiskuva ja lähteä sitä tarvittaessa muokkaamaan.

Aion opinnäytetyön treatmentissa soveltaa Bradyn ajatusta, jonka mukaan treatment toimii käsikirjoittajan henkilökohtaisena työkaluna. Samaan aikaan otan huomioon sen,

että opinnäytetyön treatment tulee myös muiden ihmisten luettavaksi ja arvioitavaksi, joten siihen sisältyy vaade kertoa kaikki tarvittava riittävän kattavasti ja selkeästi. Aion sisällyttää treatmentiin siis kaiken, jonka koen tärkeäksi välittää tarinasta, jotta lukija voisi ymmärtää sen mahdollisimman hyvin niin ajatuksen kuin tunteenkin tasolla. Lisäksi pyrin noudattamaan formaattiin kuuluvia sääntöjä ja lainalaisuuksia parhaani mukaan.

Seuraava luku koostuu siis Vedonlyönti-adaptaation tarinan ensimmäisestä hahmotelmasta, eli ensimmäisestä treatment-versiosta.

4.5.2 Vedonlyönti-treatment

Vedonlyönti (työnimi)

Treatment v1

Iiro Holopainen

Tarina sijoittuu 1800-luvun lopulle, määrittelemättömään pohjoismaahan. Nuori pankkiiri ANTON (28) seisoo kartanonsa toisessa kerroksessa, katselee pihalla leikkivää vaimoan ja lastaan, ANNA (30) ja EMILIA (1), eikä tunne mitään. Hänen vieressä on aukinainen lipasto, jonka sisällä on ruskea, pillereitä sisältävä lasipurkki. Anton katsoo ahdistuneena purkkia, ja ottaa sitten kulauksen viskilasistaan.

Kauempana huoneessa istuu joukko nuoria miehiä, jotka väittelevät kuolemantuomion tarpeettomuudesta. Anton sulkee lipaston ja liittyy mukaan väittelyyn, esittäen, että varmasti kuoleman on loppujen lopuksi mieleisempää kuin elämä surkeudessa. Väittelyä hiljaa seurannut opiskelija MIKAEL (23) avaa suunsa ja kysyy Antonilta, eikö elämä ole aina, olosuhteista huolimatta, elämisen arvoista. Kirjoistako sinä olet näin lukenut, vai onko sinulla ihan omakohtaista kokemustakin, Anton nälvii. Mikael yrittää vastata samalla mitalla, mutta Anton lyö väittelyn leikiksi, ja tarjoaa kaksi miljoonaa siitä, että Mikael lukiittautuisi hänen sivurakennukseensa kymmeneksi vuodeksi. Muut väittelijät repeävät nauruun, mutta pian lopettavat, huomattessaan Mikaelin vakavoituneen. Mikael toteaa, että hän on elänyt 23 vuotta vapaudessa, joista jokaisella hän on tuntunut kasvavan vain irrallisemmaksi itsestään. Jos olet tosissasi, Mikael sanoo, suostun vetoon. Anton, hämmennyneenä Mikaelin vakavuudesta, perääntyy puheissaan ja yrittää saada häntä luopumaan vedosta. Mikael jatkaa, että hän samaan aikaan kadehtii ja halveksii ihmisiä kuin Anton, jotka voivat elää ja olla onnellisia vailla tarvetta millekään mikä haastaisi heitä, vailla kamppai-

lua, vailla minkäänlaista merkitystä. Anton hiljenee, toteaa sitten, että Mikaelin analyysi meni hieman metsään, mutta jos hän eristykseen kaipaa, olkoon niin. Miehet lyövät kättä.

Seuraavana päivänä miehet seisovat Antonin pihalla olevan sivurakennuksen edessä, ja Antonin neuvonantaja TOMAS (43) selostaa vedon säännöt: 10 vuotta sivurakennuksessa; ei minkäänlaista ihmiskontaktia; ruoka ja juoma tarjotaan tasaisin väliajoin; kirjoja voidaan tilata erikseen kirjelappujen avulla. Anton katsoo keskittyneenä Mikaelia, joka pysyy täysin tyynenä, huolimatta hänelle selostetun tilanteen realiteeteista. Tomas kysyy Mikaelilta lopuksi, että onko hän varmasti ymmärtänyt vedon säännöt, ja hyväksyykö hän ne. Hetkeäkään epäröimättä, Mikael vastaa kyllä, ja luo lyhyen katseen Antoniin. Anton jää tuijottamaan, kun Mikael viedään sivurakennukseen.

Anton istuu pöydän ääressä ajatuksissaan, samalla kun Tomas selittää hänelle heidän liiketoimien seuraavan vuoden linjauksia. Yhtäkkiä Anton keskeyttää Tomaksen, ja sanoo, että hän haluaisi tehdä jotakin uutta. Hän selittää, kuinka hän haluaisi muovata heidän toimintaansa kohti jonkinlaista edistyksellistä liikepankkia, joka tarjoaisi lainaa niin köyhille talonpojille kuin rikkaille sijoittajillekin. Tomas vastustaa ideaa, selittäen juurta jaksain, kuinka pitkän, työlään ja riskialttiin prosessin takana muutos olisi, mutta Anton saa hänet lopulta ylipuhuttua.

Anton ja Tomas aloittavat työt. Päivät kuluvat, kun miehet ideoivat, hahmottelevat ja listaavat ylös uuden yrityksen vaatimia suuntauksia, samalla kun sivurakennus seisoo taustalla. Yhtenä päivänä rakennuksesta kuuluu onnellista lauleskelua. Tomas heittää Mikaelista vitsin, joka saa Antonin hymyilemään.

Anton, Anna ja Emil ovat ulkona viettämässä piknikkiä. Anna ottaa korista pullon viiniä, avaa sen ja alkaa kaataa laseja täyteen. Anton kieltäytyy, vedoten siihen, että hän joutuu tekemään vielä myöhemmin töitä. Anna, hieman loukkaantuneena, sanoo että hehän sopivat kauan sitten pitävänsä tämän vapaapäivän. Anton vastaa, että hänkin toivoi niin, mutta työt ovat pahasti kesken. Anna laittaa kätensä Antonin käden päälle ja palauttaa hymynsä. Sitten hän kertoo hänen isästään, joka koko elämänsä keskittyi työntekoon, mutta sairastuttuaan vietti viimeisen vuotensa vain sänky ikkunan vieressä, tarkastellen innokkaana pihamaan luontoa - vähän kuten Emil nyt. Anton katselee maassa möyriä Emiliä. Sitten hän katsoo lintua, puita, pilviä, mutta ne kaikki näyttävät vain tasapaksuina ja harmaina. Lopulta hänen katseensa siirtyy kartanoon päin. Anton irrottaa kätensä, nousee ylös ja toteaa,

ettei hän pysty rauhoittumaan. Anna katsoo poistuvaa Antonia harmistuneena.

Anton työskentelee yöllä työhuoneessaan, kun ulkoa alkaa kuulua vaihteita itkua. Hän lopettaa työt, menee ulos, ja tajuaa, että ääni kuuluu sivurakennuksesta. Hän astelee sivurakennuksen luo ja laittaa korvansa seinään kiinni. Sitten hän koputtaa seinään. Itku hiljenee. Sen jälkeen toiselta puolelta kuuluu samanlaiset koputukset. Anton koputtaa uudelleen. Sisältä vastataan taas.

Anton seisoo toimistohuoneen ikkunan vieressä ja katsoo huolestuneena sivurakennukselle päin. Tomas kulkee ohitse, ja Anton pyytää häntä pysähtymään. Anton kysyy, että mitenköhän Mikael mahtaa pärjätä. Tomas vastaa, että ainakin hän on tilannut paljon kirjoja, kaikkea luonnontieteistä kaunokirjallisuuteen. Tomas yrittää jatkaa matkaa, selittäen että hänen vaunut varmaankin odottavat jo pihalla, mutta Anton pyytää häntä vielä jäämään. Anton kysyy, että onko vedonlyönti Tomaksen mielestä väärin. Tomas katsoo sivurakennukselle päin, ja toteaa sitten, että Mikael voisi milloin vain astua vankilasta pois, jos hän vain haluaisi. Sitten Tomas kertoo hänen omasta elämästään, joka on ollut pitkä sarja vaihteita, joista harva on ollut positiivinen, eikä yksikään pysyvä, mutta kuinka hän on lopulta päätenyt nykyiseen onneensa, johon menneellä ei onneksi ole vaikutusvaltaa. Mikaelin suhteen, Tomas toteaa, pitää ehkä vain odottaa. Anton katsoo Tomasta hymyillen, kättelee ja tunnustaa, että on arvokasta työskennellä hänen kanssaan. Tomas hymyilee ja toteaa samoin, ja jatkaa sitten matkaa.

Vuosia kuluu. Kartanolla on juuri pidetty juhlat uutta pankkia kohti saavutetun virstanpylvään johdosta. Anna seisoo juhlasalin ovella ja katselee Antonia, joka siivoaa juhlien jämiä. Hän kysyy varovasti, olisiko Anton kiinnostunut lähtemään kesällä johonkin lomalle, johon Anton vastaa ympärilyöreästi, että ehkä. Sitten Anna kertoo hänen jo etukäteen miettämät lomasuunnitelmansa, jolloin Anton toteaa suoraan, ettei hänellä ole kesällä aikaa muuhun kuin töiden tekemiseen. Anna hengittää syvään ja sanoo, ettei kyseessä ollut ehdotus, vaan vaatimus. Anton laskee roskat, kääntyy ja katsoo Annaa kysyvästi. Hän kysyy mitä Anna tarkoitti, mutta Annan huulet alkavat täristä, eikä hän saa sanaa suustaan. Anton kävelee Annan luo ja kysyy uudestaan, jolloin Anna parahtaa itkuun ja saa sanottua vain, ettei hän ole enää onnellinen, että hän haluaisi jotain muuta. Anton on hetken hiljaa, ja toteaa sitten, että jos Anna haluaa erota, niin ehkä niin on parempi. Anna, järkyttyneenä Antonin reaktiosta, pyytää häntä selittämään, että miten hän on kykenevä olemaan niin välinpitämätön, mutta Anton kääntää selkensä ja jatkaa roskien keräystä. Anna raivostuu ja alkaa haukkua hän-

tä tunteettomaksi, itsekkääksi ja sairaaksi, kunnes lopulta, kuin nurkkaan ajettuna, Anton huudahtaa, että hän on etäinen ja ilkeä, koska hän haluaa että Anna lähtisi; koska hän ansaitsee olla yksin.

Tilanne pysähtyy. Anna katsoo hämmentyneenä Antonia, joka kääntää selkensä ja istuu lattialle. Anton alkaa puhua siitä, kuinka hän lähti avioliittoon, kuvitellen että se toisi hänen elämäänsä jonkinlaista tasapainoa ja tyytyväisyyttä, mutta kuinka se lopulta johti vain entistä suurempaan ahdistukseen. Sitten hän kertoo, kuinka hän kuvitteli myös lapsen hankkimisen kohdalla, että se muuttaisi hänen arvomaailmaansa, mutta kuinka sekään ei toiminut - nyt hän ei pilaisi pelkästään omaansa, vaan myös toisen elämän. Lopulta Anton toteaa, että uutta pankkia kohti työskenteleminen tuntuu ainoalta hyvältä asialta, johon hänen elämänsä kelpaa. Anna haluaa Antonia ja yrittää tarjota hänelle ajatusta siitä, etteivät ihmiset ole sitä, mitä he itsestään ajattelevat, eikä mikään työ ole tekemisen arvoista, jos se tekee onnettomaksi. Mutta Anton repii itsensä irti ja solvaa Annaa entistä tyylymmin. Anna jää sanattomaksi, ilmoittaa sitten voivansa lähteä, ei siksi etteikö hän rakastaisi Antonia, eikä siksi etteikö hän uskoisi hänen kykenevän muutokseen, vaan ainoastaan siksi, ettei hän halua riskeerata sitä, että Emil kasvaisi ja näkisi Antonin henkisessä umpikujassa jotain ihailtavaa tai mielenkiintoista. Anna lähtee. Anton jää yksin kartanoonsa ja katselee ikkunaristikon läpi pihalla olevaa sivurakennusta.

Vuosia kuluu. Anton on kutsunut varakkaan virkamiehen, GRIGORIN (48), luokseen sorsajahtiin. Anton puhuu innokkaasti Grigorille ideastaan, jossa Grigori toimisi uuden pankin rahoittajana, ja saisi vastalahjaksi suuren osakkuuden yrityksestä. Grigori ei vastaa, vaan nostaa haukkonsa kohti taivasta, ja alkaa selittää Antonille realiteetteja siitä miten pankkimaailma toimii, siitä miten Antonin suunnitelmat ovat vääräuskoisia, ja siitä miten hänelle olisi parasta antaa itsensä ostettavaksi ulos firmasta. Grigori ampuu linnun alas taivaalta. Saisit edelleen osan tuloista, voisit nauttia elämästä, kokeilla vaikka muita hommia, Grigori sanoo. Anton tuijottaa Grigoria, pidätellen malttiaan, ja vastaa sitten, että hänen on varmaankin parempi vain etsiä sopivampi liikekumppani. Grigori hymyilee ja sanoo, että olkoon niin.

Postivaunu ajaa pihatietä pitkin pois. Pöydällä on avaamaton kuohuviinipullo, kaksi tyhjää lasia, kirjeveitsi ja avattu kirjekuori. Anton tuijottaa kirjettä ihmeissään. Hän huutaa Tomaksen luokseen, ojentaa kirjeen, ja syyttää Tomasta siinä esiintyvistä virheistä. Tomas lukee kirjeen läpi ja toteaa, että ei siinä ole virheitä, sijoittajia on ilmeisesti vetäytynyt pois. Anton lamaantuu järkytyksestä. Tomas

kysyy, että onko jotain tapahtunut. Anton ei vastaa. Mitä laskutuksiin tulee, Tomas sanoo, niin Mikael ei yksinkertaisesti ole pitkään aikaan tilannut mitään. Viimeinen tilaus on vuoden takaa, jolloin hän tilasi liudan hengellistä kirjallisuutta. Anton vaipuu entistä suurempaan epätoivoon. Tomas kysyy, että olisiko Grigorin kanssa mahdollista vielä neuvotella. Anton ei vastaa, vaan sanoo haluavansa vain aikaa voidakseen ratkaista asian.

Anton istuu yöllä työpöytänsä ja viinipullon ääressä, yrittää keksiä ratkaisua ongelmiin, mutta lopulta turhautuu, hakkaa nyrkillään pöytää ja pakahtuu itkuun. Sitten hän katsoo sivurakennukselle päin, ottaa viinipullon ja lähtee ulos. Anton kävelee sivurakennuksen luo, pysähtyy sen eteen ja kuuntelee. Rakennuksesta ei kuulu mitään. Anton suuttuu ja heittää punaviinipullon sivurakennuksen seinään.

Aikaa kuluu ja uusia kirjeitä saapuu. Anton istuu työhuoneessaan, linnoittautuneena paperipinojen taakse, epätoivoisesti puurtaen. Tomas astuu varovasti sisään ja kysyy Antonilta, onko hän tietoinen siitä, mikä päivä kuukauden päästä koittaa. Anton vastaa kireästi, kyllä. Tomas astelee lähemmäs ja tarjoaa apuaan, minkä Anton alentavasti hylkää. Sitten Tomas istuu pöydän ääreen, ja yrittää lohduttaa Antonia esittämällä varasuunnitelmansa vedonlyönnin häviämisen varalle. Suunnitelman mukaan he joutuisivat alasajamaan asioita, aloittamaan suurelta osin nollasta, mutta voisivat ainakin pelastaa yrityksen konkurssilta, jatkaa työskentelyä. Anton raivostuu ja heittää paperinivaskan seinään, kääntää selkensä ja julistaa mahdottomaksi tulevaisuudenkuvan, jossa Mikael olisi onnellinen, ja hänellä ei mitään. Tomas katsoo Antonia, nousee sitten ylös ja toteaa, että jos vedonlyönnin ratkeamista edeltävään iltaan mennessä asiat eivät ole kunnossa, hän joutuu jättämään työnsä. Tomas poistuu ja Anton jää yksin työhuoneeseensa.

On myrskyinen yö. Tomas nousee vaunuihin, jotka ajavat sitten pois. Anton makaa sängyssään, verestävät silmät tuijottaen kohti kattoa. Hän nousee, kävelee lipastonsa luokse ja ottaa sieltä ruskean lasipurkin. Anton pitelee tärkeissä käsissään purkkia, tuijottaa sitä tiiviisti, näyttäen siltä kuin olisi romahtamassa kasaan. Sitten hänen katseensa siirtyy kohti piharakennusta. Anton parahtaa tuskasta, hakkaa purkin rikki ja seuraa tärkein katsein lattialle vieriviä pillereitä. Kun kaappikello kumisee, hän nostaa katseensa, kulkee sängyn luo, ottaa tyynyn, kaapista avaimen, naulakosta takin, ja astelee ulos myrskyiseen yöhön.

Antoon saapuu sivurakennukselle ja koputtaa oveen: ei vastausta. Sitten hän laittaa avaimen lukkoon ja kääntää. Anton astuu sisälle pimeään, kolkkoon huoneeseen, katsoo ympärilleen ja hämmästyy, huomatesaan että sen seinät ovat kuin muurattu umpeen korkeilla kirjapinoilla. Keskellä huonetta, selkä Antoniin päin, istuu kuihtunut, luurankoa muistuttava Mikael. Anton lähestyy häntä hitaasti, nostaa tyynyn Mikaelin pään korkeudelle, ja on juuri iskemässä, kun Mikael röхий kurkkuaan ja alkaakin puhua. Mikael aloittaa toteamalla, että seuraavana päivänä vedonlyönti ratkeaa ja hän saa taas vapauden olla yhteydessä ihmisiin ja ulkomaailmaan. Sitten hän toteaa, kuinka hän kuitenkin halveksii tätä vapautta, elämää ja kaikkea mitä sillä on tarjota. Hän selostaa kaiken, mitä hän on kirjojen kautta elämästä ja ihmiskokemuksesta kokenut, mutta kuinka hän pitää sitä kaikkea, kirjoja sekä maallista elämää, lopulta vain katoavaisena ja merkityksettömänä. Lopuksi hän toteaa, että todisteeksi hänen vakaumuksestaan, hän aikoo poistua sivurakennuksesta ennen vedon päättymistä, tahallaan häviten vedon ja hyläten myös rahat. Anton katsoo Mikaelia silmät vettyneenä, laskee sitten tyynynsä ja laittaa kätensä hänen olkapäälle.

Seuraavana aamuna Anton seisoo kartanonsa ikkunan edessä ja tuijottaa kohti tyhjää pihaa. Mikael ilmestyy näkyviin, kulkee pihan poikki ja katoaa metsän latvuston taa. Anton hajoaa itkuun.

5 POHDINTA

Kun puhutaan adaptaatioista, tulisi keskustelussa pyrkiä siirtymään uskollisuutta painottavien ajatusmallien yli, ja käsittelemään adaptaatioita omina, itsenäisinä teoksinaan. Adaptaatioiden käsittäminen, ei alkuperäinen ja kopio –mallin mukaisesti, vaan osana laajaa teosten välisen vuoropuhelun kenttää, tekee sekä adaptaatioiden kirjoittamisesta että niiden kokemisesta hedelmällisempää. Adaptaation kirjoittajan tulisi ensisijaisesti aina miettiä oman teoksensa toimivuutta, muokaten alkuperäistarinaa tarpeidensa mukaan.

Uskollisuuden ajatus tuo usein myös ajatuksen siitä, että kaikilla taiteenmuodoilla olisi jotkin omat tarkasti määrätyt osaamisalueensa. Vaikka elokuva tavanomaisesti perustuukin näyttämislle, niin rehellisempää on kuitenkin todeta, että se on monikerronnallisen luonteensa ansiosta kyvykäs taipumaan hyvin monenlaisiin kerrontatapoihin. Olenainen ero kirjallisuuden ja elokuvan välillä on kuitenkin se, että elokuvalla on aina ajallinen ulottuvuus, johon elokuvan katsoja ei pysty vaikuttamaan.

Tutkimukseeni toi ristiriitaisuutta, mutta sitä kautta myös hedelmällisyyttä se, että teoriaosiossa hyödyntämäni lähdekirjallisuus ajoi elokuvan asiaa hyvin moniulotteisena taiteenmuotona, kun taas itse adaptaatioprosessia käsittelevät oppaat pysyivät tiukasti perinteisen elokuvakerronnan ja klassisen tarinan viitoittamalla tiellä. Tämä toi adaptaatioprosessiini samaan aikaan rohkeutta ja epävarmuutta, kun jouduin valintoja tehdessä painottelemaan kahden eri näkökulman välillä.

Valitsemani novelli paljastui prosessin kannalta haastavaksi, sillä vaikka se tarjosikin premissin ja raamit, vaati se käytännössä uudenlaisen tarinan ja uudenlaisten hahmojen rakentamisen, jotta sitä sai edes jossain määrin sovellettua Bradyn ja Segerin oppeihin. Olisi mielenkiintoista lähestyä saman novellin sovittamista, mutta hyödyntämällä kirjallisempia elokuvakerronnan metodeja, esimerkiksi käyttämällä voice-over-kertojaa omina, itsenäisenä kerronnan tasonaan.

Uskon, että opinnäytetyö tarjoaa sekä hyödyllisiä ajatuksia että käytännöllisiä työkaluja elokuva-adaptaatiosta kiinnostuneille. Itselleni tutkimus toimi nimenomaan avartavalla tavalla, laajentaen käsitystäni siitä, mitä adaptaatioiden ja elokuvien suhteen on ylipäättään mahdollista ja sallittua tehdä. Mitä Vedonlyönti-novellin adaptaatioprosessiin tu-

lee, niin siitä voi varmasti tehdä mielenkiintoisia havaintoja sen suhteen, että minkälaisia muutoksia vaaditaan, kun epäsuorasti kerrottua novellia lähdetään muovaamaan klassisen, pitkän tarinan muottiin.

Tutkimus tarjosi mielekästä haastetta, pakottaen minut ensinnäkin työskentelemään elokuva-adaptaation parissa, mitä en ole koskaan aikaisemmin tehnyt, sekä hahmottelemaan täyspitkän elokuvan käsikirjoituksen, mitä en ole myöskään aikaisemmin tehnyt. Lopputuloksena syntyi pitkän elokuvan ensimmäinen treatment, joka on hyvä lähtökoh- ta varsinaista käsikirjoitusta pohjaavalle työlle.

LÄHTEET

Brady, B. 1994. Principles of Adaptation for Film and Television.
United States of America: University of Texas Press

Helttunen, A. & Uusi-Hallila T. 2008. Laatunovelleja. Helsinki: WSOY.

Hutcheon, L. 2006. A Theory of Adaptation.
New York: Taylor & Francis Group

McKee, R. 1998. Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting.
London: Methuen.

Seger, L. 1992. The Art of Adaptation. Turning Fact and Fiction into Film.
New York: Holt Paperbacks

Stam, R. & Raengo, A. 2005. Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of
Film Adaptation. Malden: Blackwell publishing.

Stam, R. 2005. Literature through film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation.
Malden: Blackwell publishing.

Vacklin, A. & Rosenwall, J. 2007. Formaattioppia. Teoksessa Anders Vacklin, Janne
Rosenwall & Are Nikkinen, Elokuvan runousoppia.
Helsinki: LIKE

Kummisetä (The Godfather). 1972.
Ohjaus: Francis Ford Coppola. Tuotanto: Paramount Pictures
Tuotantomaa: Yhdysvallat.

The Wolf of Wall Street. 2014.
Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Paramount Pictures
Tuotantomaa: Yhdysvallat.

LIITTEET

Liite 1. Vedonlyönti-novelli

1(11)

Anton Tšehov
VEDONLYÖNTI

I

Oli pimeä syysyö. Vanha pankkiiri käveli työhuoneessaan nurkasta nurkkaan ja muisteli, kuinka viisitoista vuotta sitten syksyllä hänen luokseen oli kokoonnuttu viettämään iltaa. Läsä oli paljon sivistyneitä henkilöitä ja keskusteltiin kiintoisista aiheista. Muun ohella puhuttiin kuolemanrangaistuksesta. Vieraat, joiden joukossa oli useita oppineita ja sanomalehtimiehiä, suhtautuivat enimmältä osalta kuolemanrangaistukseen kielteisesti. He pitivät tätä rangaistustapaa vanhentuneena, kristillisille valtioille sopimattomana ja moraalittomana. Eräiden mielestä kuolemanrangaistus olisi ollut kaikkialla vaihdettava elinkautiseksi vankeudeksi.

– En ole kanssanne samaa mieltä, sanoi pankkiiri, isäntä. – En ole itse kokenut kuolemanrangaistusta enkä elinkautista vankeutta, mutta mikäli asiaa voidaan arvostella à priori, on kuolemanrangaistus minun mielestäni vankeutta moraalisempi ja humanisempi. Teloitus vie hengen heti, elinkautinen vankeus tappaa hitaasti. Millainen pyöveli on inhimillisempi? Sellainenkö, joka tappaa teidät muutamissa minuutissa, vaiko sellainen, joka käyttää monia vuosia kiskoessaan teistä henkeä pois?

– Molemmat ovat yhtä moraalittomia, huomautti joku vieraista, – sillä kummallakin on sama tavoite –

Scanned by CamScanner

(jatkuu)

elämän riistäminen. Valtio ei ole Jumala. Sillä ei ole oikeutta riistää sellaista, mitä se ei voi antaa takaisin, vaikka tahtoisikin.

Vieraiden joukossa oli eräs lakimies, nuori, noin kaksikymmentäviisivuotias. Kun kysyttiin hänen mielipidettään, hän vastasi:

– Niin kuolemanrangaistus kuin elinkautinen vankeuskin ovat yhtä epäoikeutettuja, mutta jos minulle tarjottaisiin valittavaksi joko teloitetuksi tuleminen tai elinkautinen vankeus, valitsisin jälkimmäisen. On parempi elää jotenkuten kuin ei ollenkaan.

Syntyi vilkas väittely. Pankkiiri, joka siihen aikaan oli nuori ja kiihkeä, menetti malttinsa, iski nyrkkinsä pöytään ja huusi nuoren lakimiehen puoleen kääntyen:

– Valhetta! Lyön vetoa kahdesta miljoonasta, että te ette kestä vankikopissa viittäkään vuotta.

– Jos puhutte tosissanne, vastasi lakimies, lyön puolestani vetoa, etten istu viittä, vaan viisitoista vuotta.

– Viisitoista? Se sopii! huusi pankkiiri. – Hyvät herrat, minun panokseni on kaksi miljoonaa!

– Suostun. Te panette peliin miljoonanne, minä vapauteni! sanoi lakimies.

Ja tämä hurja, mieletön veto lyötiin! Pankkiiri, joka siihen aikaan ei edes tiennyt miljooniensa määrää, hemmoteltu ja kevytmielinen mies, oli haltioissaan vedonlyönnistä. Illallista syöäessä hän naljaili lakimiehelle:

– Järkiintykää, nuori mies, ennen kuin se on myöhäistä. Kaksi miljoonaa on minulle pikku summa, mutta teitä uhkaa vaara menettää kolme neljä elämänne

Scanned by CamScanner

parasta vuotta. Sanon kolme tai neljä, sillä kauemmin te ette tule kestämaan. Älkää myöskään unohtako, te onneton, että vapaaehtoinen vankeus on paljon pakollista raskaampi. Ajatus, että teillä on oikeus minä hetkenä tahansa lähteä vapauteen, myrkyttää koko olemassaolonne vankikopissa. Säälän teitä!

Kävellessään nyt huoneessaan nurkasta nurkkaan pankkiiri muisteli kaikkea tätä ja kyseli itseltään:

– Miksi koko tuo vedonlyönti? Mitä hyötyä siitä on, että lakimies on menettänyt viisitoista vuotta elämästään, ja minä joudun nyt menettämään kaksi miljoonani? Millä tavoin se voi todistaa ihmisille, että kuolemanrangaistus on joko pahempi tai parempi kuin elinkautinen vankeus? Ei, ei ensinkään! Pötyä ja mielettömyyttä kaikki! Minun puoleltani tämä on ollut rikkaan miehen oikku, lakimiehen puolelta tavallista rahanhimoa...

Sitten hän muisteli, mitä edellä kuvatun illan jälkeen tapahtui. Päätettiin, että lakimies elää vankeusaikansa mitä ankarimman valvonnan alaisena pankkiirin puutarhaan rakennetussa sivurakennuksessa. Sovittiin, ettei hän viidentoista vuoden aikana saa astua sivurakennuksen kynnyksen yli, ei nähdä eläviä olentoja, ei kuulla ihmisääntä, ei vastaanottaa kirjeitä eikä sanomalehtiä. Hänen sallittiin ottaa mukaansa jokin soittokone, lukea kirjoja, kirjoittaa kirjeitä, juoda viiniä ja polttaa tupakkaa. Ulkomaailman kanssa, niin sovittiin, hän ei saanut olla muuta kuin äänettömässä yhteydessä pienen, varta vasten tehdyn luukun kautta. Kaikkea, mitä hän tarvit-

si, kuten kirjoja, nuotteja, viiniä ynnä muuta, hänellä oli oikeus saada niin paljon kuin halutti tilaamalla niitä kirjeluilla tuon luukun kautta. Sopimuksessa otettiin pienimmätkin yksityisseikat tarkoin huomioon; se teki vankeuden ankarasti eristetyksi ja velvoitti lakimehen istumaan vankeudessa tasan viisitoista vuotta, kello kahdestatoista marraskuun 14. päivästä 1870 kello kahteentoista marraskuun 14. päivään 1885. Pieninkin yritys rikkoa sopimuksen ehtoja, vaikka vain pari minuuttia ennen määräajan umpeenkulumista, vapautti pankkierin kahden miljoonan maksuvelvollisuudesta.

Vankeutensa ensimmäisenä vuotena lakimies, mikäli saattoi päätellä hänen lyhyistä kirjeluistaan, kärsi suuresti yksinäisyydestä ja ikävästä. Sivurakennuksesta kuului alati, päivin ja öin, flyygelin soittoa! Hän kieltäytyi viinistä ja tupakasta. Viini, kirjoitti hän, kiihottaa haluja, mutta halut ovat vangin pahimpia vihollisia; sitä paitsi mikään ei ole sen ikävämpää kuin juoda hyvää viiniä saamatta nähdä ketään. Tupakka taas pilaisi ilman hänen huoneessaan. Ensimmäisenä vuonna lakimiehelle lähetettiin pääasiassa kevyttä lukemista: juoneltaan monimutkaisia rakkausromaaneja, rikosromaaneja, mielikuvitusjuttuja, huvinäytelmiä jne.

Toisena vuotena soitto vaikenä sivurakennuksessa, ja lakimies vaati kirjeluissaan pelkkiä klassikoita. Viidentenä vuotena alkoi kuulua jälleen soittoa ja vanki pyysi viiniä. Ne, jotka tarkkailivat häntä ikkunasta, kertoivat että koko sen vuoden hän yksinomaan söi, joi ja loikoi vuoteessa, usein haukotteli ja puheli itsekseen vihaisella

äänellä. Kirjoja hän ei lukenut. Toisinaan öisin hän istuutui kirjoittamaan, kirjoitti kauan ja aamun tullen repi kaiken kirjoittamansa palasiksi. Silloin tällöin hänen kuultiin itkevän.

Kuudennen vuoden toisella puoliskolla vanki syvenyi tutkimaan ahkerasti kieliä, filosofiaa ja historiaa, ja niin ahneesti hän upposi näihin tieteisiin, että pankkiirituskin ennätti tilata hänelle kirjoja. Neljän vuoden kuluessa hänelle hankittiin hänen vaatimuksestaan lähes kuusisataa nidettä. Tänä aikana pankkiiri sai vangiltaan muun muassa seuraavanlaisen kirjeen: ”Kallis vanginvartijani! Kirjoitan teille nämä rivit kuudella kielellä. Näyttäkää ne kielitaitoisille henkilöille. Lukekoot he. Jolleivät he löydä yhtään ainoata virhettä, niin, rukoulen teitä, käskekää ampua pyssyllä laukaus puutarhassa. Se laukaus ilmaisee minulle, etteivät ponnistukseni ole menneet hukkaan. Kaikkien aikojen ja maiden nerot puhuvat eri kieliä, mutta kaikissa heissä palaa sama tuli. Oi, jospa tietäisitte, millaista ylimaallista onnea sieluni tuntee siitä, että olen oppinut ymmärtämään heitä!” Vangin toive täytettiin. Pankkiiri käski ampua puutarhassa kaksi kertaa.

Kymmenennen vuoden jälkeen lakimies istui liikukumatta pöydän ääressä ja luki ainoastaan Uutta testamenttia. Pankkiirista tuntui kummalliselta, että mies, joka neljässä vuodessa ehti sulattaa kuusisataa vaikeatajuista nidettä, tuhlassa vuoden ajan helposti omaksuttavan, ohuehkon kirjan lukemiseen. Evankeliumeja seurasivat uskontojen historia ja jumaluusoppi.

Vankeutensa kahtena viimeisenä vuotena vanki luki tavattoman paljon mitenkään valikoimatta. Milloin hän harrasti luonnontieteitä, milloin vaati Byronia tai Shakespearea. Tulipa häneltä kirjelippuja, joissa hän pyysi samalla kertaa lähettämään kemian tai lääketieteen oppikirjan, romaanin ja jonkin filosofisen tai jumaluusopillisen tutkielman. Lukuharrastustensa puolesta häntä saattoi nyt verrata meressä laivan sirpaleiden joukossa uiskentelemaan haaksirikkoutuneeseen, joka pelastaakseen henkensä tarttuu milloin mihinkin sirpaleeseen!

II

Pankkiiri-vanhus palautti tämän kaiken mieleensä ja ajatteli:

”Huomenna kello 12 hän pääsee vapauteen. Sopimuksen mukaan minun täytyy maksaa hänelle kaksi miljoonaa. Jos maksan, on kaikki hukassa: olen lopullisesti puilla paljailla...”

Viisitoista vuotta sitten hän ei tiennyt miljooniensa määrää, nyt sen sijaan pelkäsi kysyä itseltään, kumpia hänellä oli enemmän – varoja vai velkoja? Uhkapeli pörssissä, uskallettu keinottelu ja liika into, josta hän ei voinut vapautua edes vanhoilla päivillään, saattoivat vähitellen hänen asiansa rappiolle ja peloton, itsevarma, ylpeä rahamies muuttui keskitason pankkiiriksi, joka vapisi pörssipapereiden vähäisestäkin arvonnoususta tai -laskusta.

– Kirottu vedonlyönti! ajatteli ukko tarttuen epätoivoisena päähänsä. – Miksi se ihminen ei ole kuollut?

Hän on vasta nelikymmenvuotias. Hän ottaa minulta viimeiseni, menee naimisiin, alkaa nauttia elämästä, rupeaa keinottelemaan pörssissä, mutta minä saan kerjäläisen tavoin katsella häntä kadehtien ja kuulla hänen joka päivä puhelevan samaa: ”Olen kiitollisuudenvelassa teille elämäni onnesta, sallikaa minun auttaa teitä!” Ei, se olisi liikaa! Ainoa pelastukseni vararikolta ja häpeältä on tuon miehen kuolema!

Kello löi kolme. Pankkiiri kuunteli: talossa nukkui-
vat kaikki, kuului ainoastaan viluisten puiden huminaa ikkunoiden takaa. Koettaen liikkua mahdollisimman hiljaa hän otti tulenkestävästä kassakaapista sen oven avaimen, jota ei ollut avattu viiteentoista vuoteen, puki päällystakin ylleen ja lähti ulos.

Puutarhassa oli pimeätä ja kylmää. Satoi. Navakka, raaka tuuli temmelsi valittaen kaikkialla puutarhassa antamatta puille rauhaa. Pankkiiri teroitti katsettaan, mutta ei voinut erottaa maata, ei puutarhan valkoisia kuvapatsaita, ei sivurakennusta eikä puita. Päästyään lähelle sivurakennusta hän huusi kaksi kertaa vartijaa. Vastausta ei seurannut. Nähtävästi vartija oli paennut kurjaa säätä ja nukkui nyt jossakin keittiön puolella tai kasvihuoneessa.

”Jos minulla riittää rohkeutta toteuttaa aikeeni”, ajatteli ukko, ”kohdistuvat epäilykset ennen kaikkea vartijaan.”

Hän löysi hapuilemalla pimeässä portaat ja oven, hiipi sivurakennuksen eteiseen, siirtyi pieneen eteiseen haroon yhä käsillään ja sytytti tulitikun. Siellä ei ollut ke-

tään. Oli vain tyhjä sänky ja nurkassa häämötti tummana rautakamiina. Sinetit ovella, joka johti vangin huoneeseen, olivat eheät.

Tulitikun sammuttua ukko katsoi jännityksestä väristen pienestä luukusta sisälle.

Vangin huoneessa paloi kynttilä himmeänä. Vanki itse istui pöydän ääressä. Vain hänen selkensä, hiuksensa ja kätensä näkyivät. Pöydällä, kahdella nojatuolilla ja matolla pöydän luona oli avattuja kirjoja.

Kului viisi minuuttia, eikä vanki liikahtanut kertakaan. Viisitoistavuotinen vankeus oli opettanut hänet istumaan hievahtamatta. Pankkiiri koputti sormellaan luukun lasiin, mutta vanki ei vastannut ainoallakaan liikkeellä hänen koputukseensa. Silloin pankkiiri mursi varovasti sinetit ovesta ja työnsi avaimen reikään. Ruostunut lukko päästi käheän äänen ja ovi narahti. Pankkiiri oletti, että heti kuuluisi ihmetyksen huudahduksia ja askeleita, mutta kului kolmisen minuuttia ja oven takana oli yhtä hiljaista kuin ennenkin. Hän päätti astua huoneeseen.

Pöydän ääressä istui liikkumatta mies, joka ei ollut muiden ihmisten näköinen. Se oli nahan suojaama luuranko, jolla oli takkuinen parta ja hiukset pitkät kuin naisen. Kasvojen väri oli keltainen ja mullanharmaaseen vivahtava, posket kuopalla, selkä pitkä ja kapea, käsi, jolla hän tuki karvaista päätään, niin hoikka ja laihtunut, että oli kolkkoa katsoa sitä. Hiuksissa välähteli jo hopeanharmaata, ja jos vilkaisi hänen kuihtuneisiin vanhuksen-kasvoihinsa, ei kukaan olisi saattanut uskoa, että

hän on vasta nelikymmenvuotias. Hän nukkui... Hänen kumaraan painuneen päänsä edessä oli paperiarkki, johon oli kirjoitettu jotakin pienellä käsialalla.

”Säälittävä ihminen!” ajatteli pankkiiri. – ”Nukkuu ja näkee varmaan unta miljoonista! Eikä minun tarvitse muuta kuin tarttua tuohon puolikuolleeseen, paiskata hänet vuoteeseen, tukehduuttaa hänet painamalla tyyny vain kevyesti suulle, ja kaikkein huolellisinkaan rikostutkimus ei voisi löytää hänestä väkivaltaisen kuoleman merkkejä. Mutta luenpa ensin, mitä hän on kirjoittanut...”

Pankkiiri otti pöydältä paperin ja luki:

”Huomenna kello 12 päivällä pääsen vapauteen ja saan oikeuden olla yhteydessä ihmisiin. Mutta ennen kuin jätän tämän huoneen nähdäkseni jälleen aurin gon, katson tarpeelliseksi sanoa teille muutaman sanan. Puhtaan omantuntoni ja minut näkevän Jumalan nimessä ilmoitan teille, että halveksin vapautta, elämää, terveyttä ja kaikkea sitä, jota teidän kirjoissanne sanotaan maalliseksi hyväksi.”

”Viisitoista vuotta olen tutkinut tarkkaavaisesti elämää. Totta kyllä, en ole nähnyt maailmaa ja ihmisiä, mutta teidän kirjoistanne olen juonut tuoksuvaa viiniä, laulanut lauluja, ajanut metsässä takaa hirviä ja villisikoja, rakastanut naisia... Teidän nerokkaiden runoilijoittenne taikavoimalla loihditut kaunottaret, ilmavat kuin untuvapilvet, ovat vierailleet öisin luonani ja kuiskutelleet minulle ihania satuja, jotka ovat päihdyttäneet mieleni. Teidän kirjojanne lukiessani olen kiivennyt Elbru-

sin ja Montblancin huipulle ja nähnyt sieltä, miten aurinko on aamuisin noussut ja miten se iltaisin on valaisnut purppuraisella kullallaan taivaan, valtameren ja vuorten harjanteet; olen nähnyt sieltä, kuinka salammat ovat välähdelleet pääni yllä pilviä halkoen; olen nähnyt vihertävät metsät, vainiot, joet, järvet ja kaupungit, olen kuullut seireenien laulua ja paimentorvien soittoa, olen hypistellyt kauniiden langenneiden enkeleiden siipiä, jotka lensivät luokseni keskustelemaan Jumalasta... Teidän kirjojenne avulla olen syöksynyt pohjattomiin kulluihin, tehnyt ihmeitä, tappanut, polttanut kaupunkeja, saarnannut uusia uskonkappaleita, valloittanut kokonaisia valtakuntia...”

”Teidän kirjanne antoivat minulle viisautta. Kaikki, minkä väsymätön ihmisajatus on luonut vuosisatojen kuluessa, on nyt pieneksi palloksi puristettuna minun pääkopassani. Tiedän, että olen viisaampi teitä kaikkia.”

”Ja minä halveksin teidän kirjojanne, halveksin kaikkea maallista hyvää ja viisautta. Kaikki on vähäpätöistä ja katoavaa, petollista kuin kangastus. Olkaa vain ylpeitä, viisaita ja kauniita, mutta kuolema pyyhkäisee teidät maanpinnalta samoin kuin hiiretkin kellareista, ja teidän jälkipolvenne, historianne, teidän nerojenne kuolemattomuus jäätyvät tai palavat yhdessä maapallon kanssa.”

”Te olette menettänyt järkenne ettekä vaella minun tietäni. Valhetta te pidätte totuutena ja rumuutta kauneutena. Te ihmettelisitte, jos joidenkin syiden seurauksena omena- ja appelsiinipuissa alkaisi hedelmien sijas-

ta kasvaa yhtäkkiä sammakoita ja sisiliskoja tai jos ruusut alkaisivat haista kuin hiestynyt hevonen; samaten minä ihmettelen teitä, joka olette vaihtanut taivaan maahan. En halua ymmärtää teitä.

”Osoittaakseni teossa että halveksin sitä, mistä te elätte, luovun niistä kahdesta miljoonasta, joista aikoinaan haaveilin kuin paratiisista, mutta joita nyt halveksin. Menettääkseni oikeuden niihin, poistun täältä viisi tuntia ennen määräajan umpeenkulumista ja sillä tavoin rikon sopimuksen...”

Luettuaan tämän pankkiiri pani paperin pöydälle, suuteli tuon kummallisen miehen päätä ja poistui itkien sivurakennuksesta. Milloinkaan ennen edes pahimpien pörssitappioittensa jälkeen hän ei ollut tuntenut sellaista itsehalveksintaa kuin nyt. Tultuaan kotiin hän paneutui vuoteeseen, mutta mielenliikutus ja kyynelet estivät häntä kauan nukkumasta...

Seuraavana aamuna juoksivat vartijat kalpeina hänelle ilmoittamaan, että he olivat nähneet sivurakennuksessa asuvan miehen laskeutuvan ikkunasta puutarhaan, kulkevan sitten portille ja katoavan jonnekin. Pankkiiri lähti heti palvelijoittensa kanssa sivurakennukseen ja totesi vangin paenneen. Estääkseen tarpeettomien puheiden syntymisen hän otti pöydältä paperin, jossa vanki ilmoitti luopuvansa miljoonista, ja palattuaan omalle puolelleen sulki sen tulenkestävään kassakaappiin.