

Markku Lehtimäki

# KIRJAILIJA JA ROMAANI AUDIOVISUAALISESSA MEDIAKULTTUURISSA: Katsaus Norman Mailerin tuotannon itserefleksiivi- syyteen ja visuaalisuuteen

<sup>1</sup> Ks. Mieke Bal, "Poetics, Today". *Poetics Today*, vol. 21:3 (2000), 479, 481. Eräät oman artikkelini huomioista ovat kiitollisuudenvelassa tutkijakollega Marina Grishakovan esittämille ajatuksille Vladimir Nabokovin visuaalisesta poetiikasta.

<sup>2</sup> Ks. Bal, "Poetics, Today", 486.

Viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on puhuttu teorian kokemasta "visuaalisesta käännteestä" sekä yksilöllisten tekijöiden "visuaalisesta poetiikasta".<sup>1</sup> Kyse on siitä, että visuaalisten keinojen, alluusioiden ja metaforien status kaunokirjallisissa teksteissä korostuu, kun eri mediat – maalaustaide, valokuva, elokuva, televisio – yhä voimakkaammin vaikuttavat kertovaan proosaan. Laajemminkin taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksessa on viime vuosina kiinnitetty entistä enemmän huomiota kulttuurin kasvavaan intermediaalisuuteen ja multimodaalisuuteen, erityisesti audiovisuaalisen ja digitaalisen median kirjallisuudelle esittämiin haasteisiin. Tässä keskustelussa on puhuttu esimerkiksi visuaalisen representaation, elokuvallisen kerronnan ja digitaalisen hypertekstin vaikutuksista romaanikerronnan muotoihin tai viitattu paperille painetun kirjan tulevaisuudennäkymiin. Vaikka kaikki nämä asiat eivät jäännöksettömästi liitykään yhteen, voimme silti huomata, kuinka romaanikirjailijan teokset saattavat olla koosteita eri välineiden, mediumien, käyttämistä keinoista, sillä teosten syntyprosessiin, muotoon ja sisältöön vaikuttavat voimakas kulttuurin visuaalisuutta ja 'mediaalisuutta' koskeva tietoisuus ja itsereflektio.

Mieke Bal tarkastelee äskettäisessä artikkelissaan Proustin visuaalista poetiikkaa, erityisesti hänen suurteoksensa *Kadonnutta aikaa etsimässä* alluusioita maalaustaiteeseen – eikä pelkästään alluusioita (viittausten muodossa), vaan myös senkaltaista "siteeraamista", jossa yhdenlaisen taidemuodon (maalaustaiteen) tyyli- ja representaatiokeinot otetaan käyttöön toisenlaisen taidemuodon (kirjallisuuden) keinoissa.<sup>2</sup> 1900-luvun kirjallisuudessa syvimmin ja kiehtovimmin kaunokirjallisuuden esityskeinoihin vaikuttanut taidemuoto lienee kuitenkin elokuva. Kun tässä artikkelissa otan huomioni keskipisteeksi amerikkalaisen kirjailijan Norman Mailerin tuotannon



Isabella Rossellini ja Ryan O'Neal elokuvassa *Tough Guys Don't Dance* (kuva SEA).

ja siinä näkyvät kirjallisuuden ja elokuvan kytkennät, pyrin käsittelemään kahta keskeistä seikkaa: ensinnäkin Mailerin konkreettista työtä sekä kirjailijana että elokuvantekijänä ja toiseksi – tärkeämpänä seikkana – Mailerin kirjallisissa teoksissa näkyviä visuaalisia ja elokuvallisia keinoja. (Tietenkin voimme huomata, että Mailerin omat elokuvaohjaukset ovat kääntäen melko 'kirjallisia', varsinkin hänen ainoa mainstream-elokuvansa *Kovat kundit eivät tanssi* (*Tough Guys Don't Dance*, USA 1987), jonka mahdolliset voimat piilevät käsikirjoituksessa ja sen pohjana olevassa alkuperäisromaanissa.) Mailerin ja hänen tuotantonsa valinta tämän artikkelin keskipisteeseen ei ole sattumanvaraista, sillä Mailer on paitsi kokeillut lukuisten erilaisten tekstityyppien (romaanin, novelli, journalismi, elämäkerta, taiteentutkimus, lyriikka, näytelmä, kuunnelma, elokuva) parissa myös korostanut jo pitkään eri tekstilajeissa ja eri "välineissä" ilmeneviä esitystavan ongelmia.

Jatkossa esiintulevia kysymyksiä ovat muun muassa se, miten romaanin keinot ja narratiiviset maailmat saattavat muuttua audiovisuaalisen median vaikutuksesta ja millä tavalla intermediaalinen kulttuuri muuttaa sen keskellä toimivan romaanikirjailijan työnkuvaa. Tietyt esitystavan ja tekniikan ongel-

<sup>3</sup> Ks. esim. Michael K. Glenday, *Norman Mailer*. London: Macmillan 1995, 6, 37.

mat ovat olleet näkyviä modernissa romaanikirjallisuudessa jo pitkään – myös siten että ne on tuotu pintaan, keskustelun ja itsereflektion tasolle. Tässä artikkelissa keskustelu voidaan rajata, Mailerin kautta, 1960- ja 1970-lukujen amerikkalaiseen kirjallisuuteen, jossa näkyy vaihteleva epäuskoisuus ”perinteisen” romaanin keinoja kohtaan ja yhä vahvempi nojautuminen muuta mediaa, elokuvaa, televisiota ja journalismia, vasten. Historiallisesti kyse on siitä, että kuusikymmenluvun yhteiskunnallinen tilanne – nimenomaan amerikkalaisessa kontekstissa – asetti ”mielettömydessään” uusia vaatimuksia romaanikirjailijoille, joiden ennen niin vahvaa sosiaalista merkitystä televisio ja päivälehtijournalismi tuntuivat heikentävän. Mailerin tuotannon nykyisin arvostetuin osa, hänen ”ei-fiktiiviset romaaninsa”, syntyvät 1960- ja 1970-luvuilla, jolloin kirjailija itse epäili traditionaalisen romaanifiktio mahdollisuuksia kompleksisen, kaoottisen ja absurdin yhteiskunnallisen todellisuuden kartoittamisessa ja representoimisessa. Ei-fiktiivinen romaani onkin television aikakauden väistämätön tuote, itsensä tiedostava kirjallinen artefakti, jolla pyritään kuvaamaan ja käsittelemään samaa todellisuutta kuin massamedialla. Mailerin ei-fiktiot ovat yhtäältä vallitsevan monimuotoisen ja intermediaalisen kulttuurisen kentän tuotteita mutta myös muotonsa ja ideansa puolesta itserefleksiivisiä teoksia, jotka tiedostavat paikkansa osana muuta mediaa.

Mailer, joka on aikamme kirjailijoista poliittisesti aktiivisimpia, nyky-Amerikan Walt Whitman,<sup>3</sup> rakentaa teoksensa usein muodon ja sisällön välisen dialektiikan idealle, korostaen sekä niitä keinoja, joilla teksti on tuotettu, että niitä tapoja, joilla se tulisi lukea. Mailerin käsityksen mukaan ”suurta amerikkalaista yleisöä” tulee opastaa uusien esityskeinojen ja radikaalien ajatusmallien omaksumisessa, irrottaa tuo yleisö massamedian tuotantamasta turrutuksesta, jotta se näkisi maailman ja todellisuuden uusin, kirkkain silmin. Vaikka Mailer on toisinaan pitänyt itseään perinteisen amerikkalaisen kaunokirjallisuuden viimeisenä mohikaanina, hänen fiktiivinen ja ei-fiktiivinen tuotantonsa kytkeytyy myös myöhäismoderniin tai postmoderniin, jossa kirjallisuus paljastaa käyttämänsä keinot, pelaa niillä ja pyrkii rakentamaan uusia tapoja ilmaista, representoida maailmaa. Jatkossa tarkastelen muutaman Mailerin teoksen kautta sitä, kuinka kirjallisessa tekstissä käytetyt ”elokuvaliset” ja muut keinot ohjaavat lukijaa pohtimaan sekä todellisen maailman optista/visuaalista hahmotusta että kyseisessä tekstissä käytettyjen taiteellisten ja artefaktisten ”välineiden” merkitystä. Loppujen lopuksi – kun puhumme ei-fiktiosta fiktion sijaan – ei ole samantekevää, minkälaisia kielellisiä tai kuvallisia representaatioita ”todellisuudesta” tuotetaan.

Lähden artikkelissani liikkeelle taiteen ja kulttuurisen kentän yleisestä refleksiivisyydestä ja visualisoitumisesta, sen jälkeen paikannan Mailerin kaltaisen romaanikirjailijan osaksi elokuvan ja television maailmaa, ja lopuksi keskityn Mailerin ei-fiktiivisen romaanin *The Armies of the Night* esitys- ja näkemistapoihin, jotka kutsuvat lukijansa todellisuuden ”suodattamisen” ja merkityksellistämisen prosessiin. Pysin käsittelemään sitä, millä tavoin audiovisuaalisen median läpäisemä ja osin konstruoima kulttuurinen tilanne vaikuttaa 1) kirjan/romaanin rooliin, statukseen ja merkitykseen, 2) romaanikirjailijan tavoitteisiin tuottaa ”perinteisiä” kirjallisia (kielellisesti keinoista koostuvia) teoksia ja 3) itse kirjallisten teosten, kuten romaanien, kerronnallisiin keinoihin ja narratiivisiin maailmoihin.

## Taide, representaatio ja kulttuurinen refleksiivisyys

Johan Förnäs viittaa *Kulttuuriteoriassaan* myöhäismodernin kulttuurin kasvavaan refleksiivisyyteen ja itsensäviittavuuteen, mikä näkyy kulttuuristen tekstien itseään heijastelevissa tyyeissä. Postmodernissa tai myöhäismodernissa kulttuurissa mediatekstit ja taideteokset entistä enemmän refleктоivat itseään, viittavaat itseensä esimerkiksi ironisilla tai intertekstuaalisilla kommenteilla omasta tyylistään ja rakenteestaan sekä kutsuvat lukijansa/katsojansa tulemaan tietoisiksi käytetyistä koodeista, säännöistä, keinoista ja konventioista.<sup>4</sup> Kuten pyrin artikkelin loppupuolella osoittamaan, itseään peilaavat tekstit ohjaavat myös lukijoita peilaamaan omia, maailmaa koskevia hahmotustapojaan.

Sekä tekstien itserefleksiivisyys että lukemisen (tai katsomisen) itsereflektio on kokenut muutoksia ja kenties lisääntynyt audiovisuaalisuuden läpituntemalla aikakaudellamme, mikä on oletettavasti vaikuttanut myös kirjallisuuden (kuten romaanin) luonteeseen, sen tuotantoon ja vastaanottoon. Mikko Lehtosen mukaan myöhäismoderni kulttuuri ”ei niinkään korvaa sanoja kuvilla kuin laventaa sekä sanojen, kuvien että sävelten virtaa”.<sup>5</sup> Puhe ’kirjan’ (kuten romaanin) kuolemasta audiovisuaalisen, elektronisen ja digitaalisen kulttuurin aikakaudella on ollut toisinaan ilmeisen liioiteltua ja yksinkertaistavaa, mutta tämä keskustelu on monipuolistunut yhä dialogisemmaksi ja refleksiivisemmäksi käyvän taiteen- ja kulttuurintutkimuksen tasolla.<sup>6</sup> Kuten esimerkkinä kenties osoittavat, olen taipuvainen asettumaan Lehtosen huomautuksen kannalle hänen keskustellessaan ”kirjallisuuden kriisistä”: ”Kriisissä ei ole romaani, koska se on alati muotoaan muuttavana bastardigenrenä ollut kriisissä syntymästään lähtien.”<sup>7</sup> Tämä tarkoittaa sitä, että ’romaanin’ (minkä muodon se ottaakin) on syntynyt erilaisten tekstityyppien tuloksena, hybridinä, joka historiallisen kehityksensä aikana on myös kyennyt omaksumaan uusia muotoja, lajeja ja alueita. Esimerkiksi Mailerin edustaman ”ei-fiktiivisen romaanin” esiaste voidaan löytää modernin romaanin syntysijoilta, 1700-luvun alun Englannista, jossa romaani ja journalismi olivat kytkeytyneet toisiinsa, kuten Daniel Defoen faktuaaliseen asuun puetuissa fiktioissa.<sup>8</sup> ”Postmodernin” ajan ei-fiktiolle ovat keskeisiä kuitenkin ne uudet haasteet, joita synnyttää kasvava ja monimutkaistuva mediakulttuuri ja mediassa tuotetut representaatiot ja misrepresentaatiot maailmasta ja todellisuudesta.

’Representaatio’ on tapa ja keino merkityksellistää maailmaa kielellisesti ja kuvallisesti, jäsentää, tulkita ja uudelleenmuotoilla kielen ulkopuolista todellisuutta. Kun tämän artikkelin yhteydessä puhutaan Mailerin ei-fiktiivisen tuotannon representaatiokeinoista, on hyvä pitää mielessä kielen ulkopuolisen, empiirisen todellisuuden ja tuon todellisuuden kielellisen/kuvallisen merkityksellistämisen (siis representaation) välinen ero. Ei-fiktio pyrkii merkityksellistämään samaan kulttuuriin kuuluvien ihmisten jakamaa yhteistä todellisuutta, mutta joutuu myös refleктоimaan sitä tosiseikkaa, että samoista asioista voi olla erilaisia representaatioita ja tulkintoja. Ei-fiktiivisen tekstin pyrkimyksenä on faktuaalisesti luotettava, korrespondenssin (maailman asiantilojen ja diskursiivisen esityksen väitteiden vastaavuuden) periaatteelle rakentuva esitys, joka on kuitenkin aina tekstuaalinen representaatio ja sikäli yhtä erillään todellisesta todellisuudesta kuin fiktiivinen teksti. Ero fiktion ja ei-fiktion välillä onkin ensisijaisesti pragmaattinen ja intentionaalinen; tekijän pyrkimykset ja lukijan lukutavat ja -käytännöt muodostavat yhdessä tekstien

<sup>4</sup> Ks. Johan Förnäs, *Kulttuuriteoria: Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen et al. Tampere: Vastapaino 1998, 252.

<sup>5</sup> Mikko Lehtonen, ”Katoaako kirjallisuus? Huomioita kirjallisuudesta audiovisuaalisen kulttuurin paineissa”. Teoksessa Lehtonen, *Tutkainta vastaan: Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS 1998, 114.

<sup>6</sup> Vrt. Richard J. Finneran, ”Preface”. Teoksessa Finneran (ed.), *The Literary Text in the Digital Age*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1996, ix-x.

<sup>7</sup> Lehtonen, ”Katoaako kirjallisuus”, 124.

<sup>8</sup> Ks. Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, 8, 155.

<sup>9</sup> Vrt. Gérard Genette, *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Ithaca and London: Cornell University Press 1997, 4.

<sup>10</sup> Ks. Margot Lovejoy, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Second Edition. New Jersey: Prentice-Hall 1997, 255.

<sup>11</sup> Teknologian historia on täynnä myyttejä, kertomuksia yhden välineen olemassaolosta muiden joukossa. Tällä hetkellä myös digitaalisten teknologioiden "uutuudelle" on helppo sokaistua ja unohtaa, että nykynäkökulmasta "vanhat" mediat olivat nekin joskus uusia. Ks. Aki Järvinen ja Ilkka Mäyrä, "Kulttuuri muodonmuutosten ajalla". Teoksessa Järvinen ja Mäyrä (toim.), *Johdatus digitaaliseen kulttuuriin*. Tampere: Vastapaino 1999, 8–9.

<sup>12</sup> Vrt. Tomi Kaarto, "Postmodernismin aporia vai kriittinen postmodernismi – Tony Scottin ja Quentin Tarantinon *True Romance*". *Lähikuva*, 1/2000, 52.

<sup>13</sup> Ks. J. Yellowlees Douglas, *The End of Books – Or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000, 177n.

toimintatapoja ja tavoitteita koskevia "sopimuksia". Kun puhumme taiteen intentionaalisuudesta, emme välttämättä tarkoita sitä, että teoksen merkitykset olisivat palautettavissa yksinomaan tekijän tarkoituksiin. Pikemminkin kyse on siitä, että tekijä aina valitsee keinonsa ja välineensä sekä toisinaan ilmaisee pyrkimyksensä tuottaessaan representaatioita, luovia ja keinotekoisia esityksiä maailmasta. Gérard Genetten muotoilun mukaan "taideteos" on intentionaalinen esteettinen objekti eli ihmiskäteen ja ihmismielen työstämä artefakti, jolla on esteettinen funktio.<sup>9</sup>

Representaatio sinänsä on pyrkimys tai tapa kuvata ja esittää jotakin; representaation *keinot* kytkeytyvät kulloiseenkin mediumiin ja välineeseen, oli sitten kyse maalauksesta, valokuvasta, elokuvasta tai kirjallisuudesta.<sup>10</sup> Representaation osittainen kytkeytyminen näkemiseen (jokin nähdään jonkinlaisena ja kuvataan tuon näkemisen, aistimisen ja kokemisen kautta, sen suodattamana) korostuu kulttuurin kasvavassa visuaalisuudessa. Maisematai muotokuvamaalaukseen voidaan pitää erityisen otollisena esimerkkinä taiteellisesta representaatiosta. Uskottiinhan valokuvauksen aikoinaan tekevän todellisuutta "jäljittelevän" maalaustaiteen ikään kuin tarpeettomaksi, koska valokuva antaisi "todellisemman" kuvan maailmasta – mutta ei voi olettaa, että maalaus ja valokuva olisivat samanlainen media samoine keinoineen ja pyrkimyksineen.<sup>11</sup> Mikään valokuva ei vastaa *Mona Lisaa*. Vaikka taiteen määritelmät ja käytännöt aikojen kuluessa muuttuisivat, erilaiset mediat/välineet eivät välttämättä katoa, koska niillä on myös oma historiansa ja omat pyrkimyksensä.

Mailerin ei-fiktiiviset romaanit ovat kytköksissä eri välineisiin ja medioihin alluusioidensa ja käyttämiensä esityskeinojen kautta. Kuten monilla muilla moderneilla ja/tai postmoderneilla romaanikirjailijoilla, myös Mailerilla tekstuaalinen pinta ja narratiivinen maailma on sekä optiseen että kognitiiviseen "näkemiseen" kytkeytyvää, usein voimakkaan visuaalista ja subjektiivisesti "suodattavien" perspektiivien rakentamaa. Postmodernistisessä romaanissa (kuten Pynchonilla) ontologiset rajat ylitetään ja sivun lukeminen rinnastetaan valkokankaan tai kuvaruudun katsomiseen. Modernistisessä ja postmodernistisessä romaanissa myös problematisoituu usko kirjoitetun kielen kykyyn representoida "suoraan" maailmaa ja todellisuutta, ja kirjallisuuden kieli koetaan samantasoiseksi (joskaan ei täysin samanlaiseksi) "välineeksi" kuin elokuvan tai television visuaaliset keinot ja mahdollisuudet. Laajempaan kontekstina saattaa toimia vuosituhannen vaihteen "postmoderni" kokemuksellisuus, jossa simulacrum-pinnat, itseensä ("todellisuuden") sijaan viittaavat tekstit ja television ärsykevyyden tuottama sirpaleinen kokemus ovat kytköksissä kognitiivisiin ajattelu- ja hahmotustapoihimme.<sup>12</sup>

Kirjallista teosta, kuten romaania, voidaan tarkastella omanlaisenaan "välineenä" suhteessa muihin välineisiin, jotka kytkeytyvät toisiin medioihin – elokuvaan, televisioon, videoon, tietokoneeseen ja niin edelleen. Kyse on siitä, että eri medioilla ja välineillä saadaan aikaan omanlaisiaan tuotoksia ja representaatioita, jotka ovat hyvin pitkälle kytkeytyneet juuri kyseisen median/välineen historiaan, konventioihin ja tekniikoihin.<sup>13</sup> Tällöin on tyypillistä, että media/väline kääntyy myös itseään kohti, tarkastelemaan omaa tuotantotapaansa ja omia sekä teknisiä että ilmaisullisia keinojaan. Teoksessaan *A Poetics of Postmodernism* Linda Hutcheon esittääkin, että "prosessin" käsite on postmodernismin ytimessä, viitaten tällä erityisesti sellaisiin taideteoksiin, jotka korostavat omaa tuotantoaan ja tekemisen tapojaan.<sup>14</sup> Yhdessä perusideaksi tässä artikkelissa voidaankin ottaa se kirjallisuustie-

teellinen väittäjä, että viittaamalla itseensä romaani reflektoi sekä itseään että genreään, katsoen itseensä kuin peiliin.<sup>15</sup> Tämänkaltaisen itseheijastuksen ja itsekommentaarin varaan rakentuu esimerkiksi Mailerin teos *The Armies of the Night*.

### Romaanikirjailija intermediaalisen kulttuurin kentällä

Kuten Margot Lovejoy toteaa kirjansa *Postmodern Currents* alussa, 1900-luvun lopulla taiteilijat ovat eläneet uusissa elektronisen aikakauden tuottamissa olosuhteissa ja kohdanneet uudelleenmuotoillun kulttuurisen ja teknologisen kontekstin. Näitä olosuhteita ennakoiti ja kartoitti 1930-luvulla jo Walter Benjamin puhuessaan taiteen ja teknologian suhteesta ja tekijän roolista 'tuottajana' alkuperäisen 'luojan' sijaan. Sittenmin, niin kutsuttuna "postmodernina" aikakautena, sekä taiteen että taiteilijan alkuperäinen ja ainutlaatuinen "aura" tuntuu kadonneen – tai pikemminkin sen on väitetty kadonneen – teknologian keinoin tuotetun taiteen jatkuvassa reproduktiossa, muuntelussa ja kierrätettävyydessä.<sup>16</sup> Lovejoy tavassa "uudelleenkirjoittaa" Benjaminia nykyisessä elektronisessa ja digitaalisessa kontekstissa korostuu se perushuomio, että taiteessa tuotetut kuvat ja objektit eivät ole pelkkiä individuaalisen kokemuksen responsseja, jolloin ne olisivat yksinkertaisesti luovan taiteilijayksilön alkuperäisiä ilmauksia. Jokainen väline ja media sisältää uusien esittämistapojen ja luomiskeinojen *potentiaalin*, ja kuten Lovejoy mainitsee, "taiteilijoiden tulee olla tekemisissä uusien teknologioiden kanssa määritelläkseen ja käyttääkseen niiden luovia mahdollisuuksia".<sup>17</sup>

Tämän artikkelin yhteydessä on oleellista tarkastella sitä, kuinka tekijän/taiteilijan rooli saa mahdollisesti uusia piirteitä audiovisuaalisessa ja intermediaalisessa kulttuurissa, mikä ei kuitenkaan ollenkaan välttämättä merkitse barthesilaista "tekijän kuolemaa". Teoksessaan *After Bakhtin* kirjailija-kriitikko David Lodge esittää näkemyksensä, että epäilemättä se tapa, jolla kirjallisuutta (tai laajemminkin taidetta) tuotetaan ja kierrätetään ja vastaanotetaan kulttuurissamme on ristiriidassa Roland Barthesin tai Paul de Manin väitteiden kanssa – jos edellinen on puhunut yllämainitusta tekijän kuolemasta, jälkimmäinen on kyseenalaistanut kielen ja kirjallisuuden kytkenä empiiriseen maailmaan ja todellisuuteen. Itse asiassa Lodge esittää, että uuden kirjallisuuden ja taiteen vastaanotto ei ole kenties koskaan ennen ollut niin tekijäkeskeistä kuin mitä se on nykyään (1990-luvulla); kyse ei ole pelkästään kirjallisuuden tai taiteen markkinoinnista, kulutuksesta ja arvostelusta, vaan myös tietyistä "supplementaarisisista" muodoista, kuten taiteen ja sen tekijöiden näkymisestä mediassa, lehdistössä ja televisiossa, sekä erilaisten muiden julkisuusmuotojen – pr-tapahtumien, palkintojen, lukutalaisuuksien jne. – lisääntymisestä.<sup>18</sup> Kuitenkin Lodgea voisi itseään kritisoida siitä uskomuksesta, että huomion kohteena olisi (yhä) tekijä "ainutkertaisena luojana" ja "tekstin mysteerisenä alkuperänä". Pikemminkin kyse on tekijän positiosta kulttuurin, tekstien ja median liikkuvalla ja monimuotoisella kentällä, jossa esimerkiksi romaanikirjailijan on vaikea olla "vain" romaanikirjailija, itsenäisen kirjallisen tuotannon luoja erillään muusta mediasta ja kulttuurista.

Joe Moran kytkee amerikkalaisten, mediamaailmassa ja julkisuusmyllyssä pyörivien "tähtikirjailijoiden" imagon syntymisen laajempaan, muun muassa bourdieulaiseen kulttuuriseen kenttään ja postmoderniin medioituneeseen

<sup>14</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge 1988, xi.

<sup>15</sup> Kerronnallisten upotusten ja sisäkkäisten tekstien (muun muassa niin kutsuttujen *mise en abyme* -rakenteiden) kautta itseään peilaavat, "itserefleksiiviset", "metafiksiiviset" tai "narsistiset" teokset ovat tietenkin runsaasti tutkittu aihe. Ks. Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*. Transl. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Cambridge: Polity Press 1989; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen 1984.

<sup>16</sup> Ks. Lovejoy, *Postmodern Currents*, I.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 213.

<sup>18</sup> Ks. David Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge 1990, 16. Vrt. myös Joe Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*. London and Sterling: Pluto Press 2000, 1–3.

<sup>19</sup> Ks. Moran, *Star Authors*, 3.

<sup>20</sup> Mailerin ja Pynchonin välisiin temaattis-tyylillisiin yhteyksiin ja heidän elokuvainnostukseensa viittaa muun muassa Frank D. McConnell, *Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth, and Pynchon*. Chicago and London: University of Chicago Press 1977, xxviii. Mailerin tai Pynchonin filmialluusiolla voi kaikesta "postmodernista" leikkittelystä ja pinnasta huolimatta olla kytkentöjä teosten tematiikkaan ja niiden omiin "visuaalisiin" representaatiokeinoihin. Esimerkiksi mihin Pynchonin romaanissa *Gravity's Rainbow* keskeiseen teemaan viittaa "Bengt Ekerot/Maria Casarès Film Festival"? Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*. London: Vintage 1995, 755.

<sup>21</sup> Ks. tästä Mary V. Dearborn, *Mailer: A Biography*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company 1999, 232–233.



Film noir –murhamysteerin melankolista tunnelmaa (*Tough Guys Don't Dance*, kuva SEA).

kulttuuriin. Tässä postmodernisoituneessa tilassa voidaan ainakin kuvitella 'todellisen' korvautuminen pintakuvilla sekä havaita todellisuuden ja fiktion, julkisen ja yksityisen sekä korkea- ja matalakulttuurin rajojen sekoittuminen.<sup>19</sup> Norman Maileria on usein pidetty Thomas Pynchonin vastakohtana, sillä nämä kaksi merkittävää hahmoa tuntuvat olevan julkisuusspektrin ääripäissä: Pynchon maksimaalisen näkymätön ja Mailer maksimaalisen näkyvä. Näitä kahta kirjailijaa kuitenkin yhdistävät monet seikat – teeman, ideologian, tyylin tasolla – mukaanlukien heidän ääretön, yhtä aikaa intellektuaalinen ja puhdasta "faniutta" edustava tietämyksensä audiovisuaalisesta kulttuurista, erityisesti elokuvan historiasta.<sup>20</sup> Mailer, joka 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa vietti jonkin aikaa Hollywoodissa (epäonnisesti tosin ja melkein päätyen "mustalle listalle"), on säilynyt kirjallisen maailman keskuksessa mutta elokuvamaailman marginaalissa. Hänen positionsa heijastuu hänen kitkerässä Hollywood-fiktiossaan *The Deer Park* (1955), jonka lopussa kertoja pakenee "unelmakaupungista" löytääkseen identiteettinsä romaanikirjailijana.

Mailerin kolme ensimmäistä elokuvaohjausta, jotka valmistuivat vuosina 1967–70 (*Wild 90*, *Beyond the Law*, *Maidstone*) ammentavat aikakauden vallitsevista kokeellisista suuntauksista. Näitä keinoja olivat käsivaralla kuvattu dokumentaari, newyorkilainen independent-cinema, *cinéma vérité*, avantgarde, underground, vailla käsikirjoitusta ja näyttelijöiden harjoitusta toteutettu improvisaatio sekä Warhol ja Godard. Tunnettu vitsi on, että Mailerin ensimmäisessä elokuvassa *Wild 90* (USA 1967), jossa hän esittää mafiapomoa, on niin huono ääniraita, ettei puheesta saa mitään selvää – eikä elokuvassa ole muuta tapahtumatasona kuin rikollisten väliset keskustelut.<sup>21</sup> Huolimatta melvilleläistä rikoselokuvaa muistuttavan *Beyond the Law* -teoksen (USA 1968) maanalaisesta kulttimaineesta Maileria ei juuri noteerattu elokuvantekijänä, vaikka hänen maineensa kirjailijana ja journalistina oli juuri tuolloin korkeimmillaan. Hänen paluunsa elokuvan pariin vuonna 1987 oli monien

mielestä kyseenalainen. Omasta romaanista filmattu *Kovat kundit eivät tanssi* (*Tough Guys Don't Dance*, USA 1987) oli kulmikkaasti ohjattu ja kömpelösti editoitu *film noir* -tyyppinen murhamysteeri, jossa kuitenkin on hehkuvaa dialogia sekä hyvinkin osuvaa melankolista tunnelmaa ja paikallisiväriä (elokuva on kuvattu Mailerin kotipaikkakunnalla Provincetownissa, Massachusettsissa, osittain hänen kotitalossaan). Mailerin aiempiin suosikkiohjaajiin kuuluneen Jean-Luc Godardin ohjaama *King Lear* (USA 1987) puolestaan oli käsittämätön projekti. Godard hylkäsi Mailerin kirjoittaman skenaarion, jossa Shakespearen kuningasnäytelmä siirretään moderneihin mafiapiireihin ja kuvasi irrallisia palasia, joista yhdessä Mailer istuu kotonaan (jälleen sama merenrantatalo kuin *Kovat kundit* -elokuvassa), mutisee ja kirjoittaa jotakin, ilmeisesti romaaniaan *Harlot's Ghost* (1991).<sup>22</sup> Sen lisäksi, että Mailer on näytellyt muun muassa Milos Formanin Doctorow-filmatisoinnissa *Ragtime – toivon ja vihan aika* (*Ragtime*, USA 1981), on mahdollista katsoa Leon Gastin elokuvaa *When We Were Kings* (*When We Were Kings*, USA 1996), jossa Mailerin rooli eräänlaisena sisäkkäisenä kertojana ja keskeisenä kommentaattorina korostuu. Dokumentaari käsittelee samaista Muhammad Alin ja George Foremanin välistä MM-ottelua, mistä Mailer tuoreeltaan kirjoitti kaunokirjallisen reportaasinsa *The Fight* (1975).

Voimme nähdä, että Mailerin konkreettinen työ elokuvan parissa on vaikuttanut hänen romaanikerrontansa ”elokuvallisiin” metaforiin ja metodeihin. Toisaalta elämäkertateoksessa *Marilyn* (1973) itse elokuvallinen (Hollywoodin) konteksti tekee visuaalisten ”kehysten” käytöstä luonnollisen tuntuista, sillä romantisoidessaan Marilyn Monroeta Mailer katsoo tämän valo-, varjo- ja värikompositioiden rakentamaa imagoa valkokankaalla:

Never will Marilyn exhibit so marvelous a female palette, her colors living in the shades of an English garden. A hue cannot appear on her face without bearing the tone of a flower petal. Her lips are rose, her cheeks have every softened lush. Lavender shadows are lost in her hair. Once again she inhabits every frame of the film.<sup>23</sup>

Mailerin toisessa elämäkertatutkimuksessa, *Portrait of Picasso as a Young Man* (1995), joka nimessään sisältää alluusion Joyceen, analyysin kohteena on visuaalisten muotojen ja värien käytön metaforisuus Picasson taiteessa. Kysymykseksi tulee muun muassa se, millainen ”kieli” on maalaustaide ja mitä on taiteellinen representaatio:

Picasso has entered the world of visual equivalents. [—] Form is also a language, and so it is legitimate to cite visual puns – that is, visual equivalents, and visual exchanges. No matter how one chooses to phrase it, artists, for centuries, have been painting specific objects, only to discover that they also look like something else. A flower's petals in the sardonic view of Picasso at the age of seventy-three (by which time he trusted nothing in man, cosmos, or nature) could as easily be perceived as a cluster of grasping hands.<sup>24</sup>

Modernissa kirjallisuudessa sekä diegeettistä tarinamaailmaa että itse kerronnan keinoja lävistävät alluusioiden maalaustaiteeseen, valokuvaan ja elokuvaan, ja optinen kuvasto tunkeutuu kirjallisuudentutkijoiden kieleen (näitä ilmaisuja ovat mm. ikkuna, peili, mikroskooppi, teleskooppi, linssi, perspektiivi, fokalisaatio, läpinäkyvyys, kamera, väri, valo, suodatin ja reflektio).<sup>25</sup> Kirjallisen teoksen (esimerkiksi romaanin) ja elokuvan samansuuntaisilla esityskeinoilla on pitkä historia, vertasihan Eisenstein Griffithin

<sup>22</sup> Vrt. *ibid.*, 403–404.

<sup>23</sup> Norman Mailer, *Marilyn*. London: Chancellor Press 1992, 164. Olen säilyttänyt tässä artikkelissa Mailerin teosten ja muiden kaunokirjallisten tekstien sitaattit alkukielisinä, sillä kaikki nyanssit ja merkitykset eivät välity käännöksissä.

<sup>24</sup> Norman Mailer, *Portrait of Picasso as a Young Man: An Interpretive Biography*. London: Abacus 1997, 58–59.

<sup>25</sup> Vrt. Dorrit Cohn, ”Optics and Power in the Novel”. Teoksessa Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1999, 163.



<sup>26</sup> Pynchon, *Gravity's Rainbow*, 760.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ks. J. Michael Lennon (ed.), *Conversations with Norman Mailer*. Jackson and London: University Press of Mississippi 1988, 116–138.

elokuvallista tyyliä Dickensin romaanikerrontaan, ja toisaalta *Citizen Kane* (*Citizen Kane*, USA 1941) on saanut vaikutteita modernin romaanin sirpaloituneista näkökulmatekniikoista ja labyrinttimäisistä rakenteista sekä osaltaan vaikuttanut ”uuteen romaaniin”. Kun puhumme esimerkiksi romaanikerronnan ”elokuvamaisuudesta”, käytämme kuitenkin osittaista metaforaa, sillä kirjoitetulle kielelle rakentuva kirjallisuus sisältää yleensä vain alluusioita elokuvaan ja sen tekniikkaan, kenties lainaa sen visuaalisia ja optisia keinoja metaforisesti/metonymisesti, mutta ei aktuaalisesti. Emme siis puhu *hyperteksteistä*, joissa todella linkitetään erilaisia aineksia yhteen, käytetään tekstiä, ääntä ja kuvaa kokonaisuuden luomiseksi. Puhumme edelleen pääosin kirjoitetun kielen keinoin tuotetusta kirjallisuudesta, mutta muun muassa sellaisesta kirjallisuudesta, joka problematisoi kirjallisuuden autonomisuuden audiovisuaalisen kulttuurin, elokuvan ja television, läpikäymällä kentällä.

Kuten todettua, elokuvallinen optiikka, visuaalisuus ja näkökulman käyttö ovat runsaasti vaikuttaneet moderniin romaanikerrontaan, jolloin esimerkiksi kertomuksen henkilöt näkevät ja kokevat maailman ”elokuvallisesti”, esimerkiksi kameran linssin ja sen suodattimien läpi. Esimerkkejä löytyy niin Nabokovin romaanien optisista ja visuaalisista metaforista, Robbe-Grillet’ltä (joka oli myös elokuvantekijä), Pynchonilta kuin Mailerilta. Pynchonin pääteoksessa *Gravity's Rainbow* (1973) lukija kohtaa viimeisen sivun, jossa tajutaan, että ehkä olemmekin katsomassa elokuvaa, emme kielen välittämää ”todellisuutta”:

The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out. It was difficult even for us, old fans who've always been at the movies (haven't we?) to tell which before the darkness swept in. The last image was too immediate for any eye to register.<sup>26</sup>

Romaanin viimeinen sivu asettaa ontologiseksi kysymykseksi sen, olemmeko katsomassa ”maailmaa”, lukemassa kirjaa vai katsomassa elokuvaa (ja mikä on lopulta maailma, todellisuus). Postmodernismille onkin ominaista ontologioiden, maailmojen ja todellisuuksien sekoittumien sekä rajojen murtuminen: Pynchonin romaanin representaatiossa toisen maailmansodan todellisuus alkaa muistuttaa sarjakuvaa ja romaaniteksti itse näyttää muuttuvan elokuvaksi. Romaani loppuu, kun filmi rikkoutuu tai projektorin lamppu palaa; kertojan viimeiset sanat vetävät lukija-yleisön (yhdessä elokuvaa katsovien henkilöiden kanssa) laulamaan vanhan filmitempun, ”pomppivan pallon” mukana: ”Follow the bouncing ball” ja – viimeisinä sanoina – ”Now everybody – ”.<sup>27</sup>

Mailerin romaanissa *Why Are We in Vietnam?* (1967) kertoja visualisoi (ja päähenkilö fokalisoi) lumisen ja jäisen maiseman siten, kuin sellainen kuvataan Sergei Eisensteinin *Aleksanteri Nevskissä* (*Aleksandr Nevski*, NL 1938). Romaanin yleisenä teemana onkin kärkevän mediakriittinen visio siitä, ettei yksilö enää koe ympäristöä, kuten villiä luontoa, ”sellaisenaan”, vaan aina jonkin median (verbaalisen, sähköisen) välittämänä. Ei ole sattumaa, että Mailerin romaani sisältää viittauksia Marshall McLuhanin ajatteluun; kaiken lisäksi Mailer ja McLuhan kävivät 1960-luvun lopulla tiukkaakin keskustelua mediamaailmasta – nimenomaan televisiossa.<sup>28</sup> McLuhanin tunnettujen väittämien mukaan maailman havaitseminen on pitkälti kytkeytynyt välineeseen/mediaan, jolloin television tai elokuvan tapa kuvata todellisuutta vaikuttaa myös siihen, miten yksilö kokee todellisen maailman tuon välineen ulkopuolella.

1960-luvulla Mailer alkoi uskoa, että sähköisen ja audiovisuaalisen me-

dian läpitunkemaa ja pitkälti konstruoimaa amerikkalaista todellisuuskokemusta ei voi enää käsitellä, representoida, fiktiivisen romaanin kaltaisen perinteisen ja ideaalisen muodon avulla. Muutamissa kuusikymmenluvun puolivälin teksteissään, jotka löytyvät erityisesti kokoelmasta *Cannibals and Christians* (1966), Mailer ilmaisi epäuskonsa ”realistisen” ja ”yhteiskunnallisen” romaanin mahdollisuuksiin. Yksi Mailerin omista, tarkoituksellisen rajallisista ”vastauksista” romaanikerronnan ongelmaan oli juuri *Why Are We in Vietnam?*. Sen minäkertojana ei ehkä ole enää ihmisyyksilö, vaan sähköisessä mediassa ja radioaalloilla liikkuva ääni, joka välillä väittää olevansa poika nimeltä D.J. (disc jockey). Kyseisessä romaanissa kirjoitettu kieli pyrkii imitoimaan ja representoimaan elektronista kommunikaatiota, johon D.J:n identiteetti lopussa täysin sulautuu: ”[—] whoa, whoa, but no, it will not slow, and these messages zoom across the lands, M.E.F. on call, at night – check on this, idiot expert technology! – the ionization layer rises, the interference is less, the radio messages go further, zoom, zoom, zoom, [—].”<sup>29</sup> McLuhanin ideaali ”ihmisen uusista olottuvuuksista” saa päitsi koomisen myös synkän ironisen tulkinnan. Samalla narratiivi kokonaisuudessaan, kertojan selän takana, tuntuu viestittävän, että ”kirjallisuuden” korvautuminen ”massamedialla” ei ole hyvä asia, vaan itse asiassa yksi osasy siihen henkiseen turtumiseen ja latteuteen, joka on johtanut Amerikan Vietnamin sotaan.

### Ei-fiktiivinen romaani television aikakaudella

Mailer, joka henkisesti ja tyyliltään kuuluu 1800-luvun luontorunoilijoiden, eränkävijöiden ja transsendentalistien joukkoon, tuntee tuotannossaan selvää kipua tällä sähköisen median, teknologian ja kaupallisuuden aikakaudella. Tämän kivun kohteena on myös poeettisen kielen tai romaanimuodon epäsuhtainen kamppailu elokuvan, television, tietokoneen ja aikakauslehdistön kanssa. *Marilyn*-teoksessaan Mailer näkee television symbolisesti sekä klassisen Hollywoodin (ja sen tähtien) että laajemmin romantiikan tuhoajana: ”’Romance is a nonsense bet,’ said the jolt in the electric shock, and so began that long decade of the Sixties which ended with television living like an inchworm on the aesthetic gut of the drug-deadened American belly.”<sup>30</sup> Mutta samalla Mailer on tunnetusti taiteilija, joka sanoo yhtä ja tekee toista ja tekee tämän tarkoituksellisesti, sillä juuri yksipuolisuus ja yksisuuntaisuus on hänen inhoamansa massamedian perussyntejä.<sup>31</sup> Mailerin suosikkimuoto ei olekaan lineaarisuus, vaan spiraali, jonka mukaisesti asiat voivat kiertyä pitkälle, mennä kauaksi ja palata takaisin saman keskipisteen mukaisesti. Voimmekin huomata, että Mailerin vihaama televisio tuo omaa syvyyttään hänen taiteeseensa.

Ei-fiktiivinen romaani on itsensätiedostava taiteellinen muoto, jossa – Arthur C. Dantoa lainataksemme – faktuaalisen esityksen, kuten uutisjournalismin, ”tavallinen” taso muunnetaan, transfiguroidaan, uudeksi esitysmuodoksi. Faktuaalinen diskurssi, sen säännöt ja kehykset, toimii perustana ei-fiktiiviselle kirjallisuudelle, ja lopputuloksessa näkyy usein vahva itse-reflektio ja metakommentaari, jossa uusi (taide)muoto heijastaa ja kommentoi ”tavanomaista” vastinettaan, uutisjournalismia ja mediaa.<sup>32</sup> Mailerin edustamassa amerikkalaisessa ei-fiktiossa (joka usein korostaa itseään juuri ei-fiktiivisenä kaunokirjallisuutena) tulee usein esiin kysymys, onko ei-fiktio

<sup>29</sup> Norman Mailer, *Why Are We in Vietnam?*. New York: Henry Holt and Company 1991, 206.

<sup>30</sup> Mailer, *Marilyn*, 15.

<sup>31</sup> Teoksessaan *The Prisoner of Sex* (1971) Mailer kommentoi television talk show -ohjelmien valmiiksi paketoitua juonta ja ennakolta valitun yleisön kyvyttömyyttä seurata vähänkään kompleksista ja ironista keskustelua. Mailer tietää henkilökohtaiseksi ”ongelmakseen” sen, että hänen viljelemänsä hyperbolat ja paradoksit sopivat paremmin romaanin kuin televisioon. Ks. Norman Mailer, *The Prisoner of Sex*. Boston: Little, Brown 1971, 29.

<sup>32</sup> Vrt. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press 1981, 146.

<sup>33</sup> Ks. Lovejoy, *Postmodern Currents*, 68.

<sup>34</sup> Vrt. Mailerin käsitys: "The mounting ordure of a post-modern media fling (where everything is equal to everything else) [—]." Norman Mailer, *Oswald's Tale: An American Mystery*. London: Abacus 1996, 198.

<sup>35</sup> Ks. Norman Mailer, *Of a Fire on the Moon*. London: Weidenfeld and Nicholson 1970, 103–105.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 368.

<sup>37</sup> Ks. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen 1987, 128.

<sup>38</sup> Vrt. Brian McHale, *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge 1992, 123–126.

<sup>39</sup> Vrt. Markku Lehtimäki, "Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner's Song*". Teoksessa Mika Hallila ja Tellervo Krogerus (toim.), *Rajatapauksia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 53. Helsinki: SKS 2000, 45–70.

oikea ja toimiva muoto tiettyjen asioiden käsittelyyn, juuri sellaisten asioiden joita "pelkkä" fiktio tai fakta ei kykene tavoittamaan. "Väline" itsessään ei kuitenkaan ole "viesti", vaan väline (ei-fiktiivinen romaani) on se erityinen muoto, jossa tietty viesti pyritään välittämään.

Se ilmiö, että televisio projisoi kuusikymmenluvun maailman, siirtäen sen suuren yleisön tajuntaan, kenties voimakkaammin kuin mikään muu media, oli esimerkiksi amerikkalaisille romaanikirjailijoille ongelma ja huolenaihe. Kuten Lovejoy toteaa, dramaattiset ja häiritsevät kuvat Vietnamin sodasta sekoittuivat televisiossa mainosten ja kulutustuotteiden kanssa, ikään kuin kytkien katsojan siihen vaikutelmaan ja uskomukseen, että nämä asiat (sota, pesuaine) olivat merkitykseltään yhtäläisiä kuvia.<sup>33</sup> Teoksessaan *Oswald's Tale* (1995) Mailer viittaa siihen postmoderniin tilanteeseen, jossa tapahtuman historialliset merkitysoluttavuudet katoavat ja tulevat arvottomiksi, koska mikä tahansa esitys on nykyisessä mediamaailmassa samanarvoinen ja koska historiallisen menneisyyden pitäminen "absurdina" sattumien kokoelmana on ilmeisesti muodikkaampaa kuin historian "traagisuuden" pohdinta ja siitä oppiminen.<sup>34</sup> Kennedyn murhasta ja Oswaldin mahdollisesta osallisuudesta siihen on tuotettu loputon määrä tekstejä ja representaatioita, sekä mahdollisen faktuaalisia että tarkoituksellisen fiktiivisiä, mikä seikka asettaa Mailerin version selkeän intermediaaliseen positioon. Romaanikirjailija (sen enempää Mailer kuin DeLillo romaanissaan *Libra* (*Vaaka*, 1988) ei kykene kaunokirjallisisessa esityksessään irtautumaan siitä tosiseikasta, että Kennedyn murha elää ihmisten muistissa visuaalisten ja elokuvallisten välähdysten kautta, oli kyse sitten lehtikuvista, satunnaisesti kuvatusta kaitafilmistä tai suorasta uutislähetyksestä, jossa Jack Ruby ampuu Lee Harvey Oswaldin.

1960-luku oli Yhdysvalloissa paitsi television myös äärimmäisten poliittisten ja sosiaalisten tapahtumien vuosikymmen. Tavallaan televisio "loi" ja konstruoi nuo tapahtumat, teki niistä traagisuudessaan tai irrationaalisuudessaan tai fantastisuudessaan myyttisiä kertomuksia: John F. Kennedyn murha, muut salamurhat, Vietnamin sota, mielenosoitukset, ensimmäinen kuulento ja niin edelleen. Mailerin ensimmäistä kuulentoa käsittelevä kirja *Of a Fire on the Moon* (1970) on erityisen itserefleksiivinen, itseään kommentoiva ja jopa kritisoiva teos, johon on sisäänkirjoitettuna vaikeus kirjoittaa kirjaa kuullenosta, vääntää tätä uutta mittasuhteiltaan käsittämätöntä tapahtumaa tekstuaaliseen ja narratiiviseen muotoon. Tällainen tekstin negatiivinen itsereflektio on Mailerille tyypillinen keino kiinnittää lukijan huomio kirjoittamisprosessiin ja kaiken tekstuaalisen representaation rajallisiin mahdollisuuksiin jonkin todellisen tapahtuman käsittelyssä. Apollo 11:n kuulento on kirjailijalle väistämättä etäinen tapahtuma, ja Mailer myös paikantaa itsensä kirjoituspöydän ääressä kirjoittamassa ja katsomassa valokuvaa kuusta samalla, kun astronautit lähestyvät määränpäättä kapselissaan. Suora televisiokuva kuusta, jonka kamaralle Neil Armstrong ensimmäisenä hyppää, on "kaikkien aikojen tv-lähetys"; Mailerille se on harvinaisen tylsä tapaus, jossa "kaikkien aikojen inhimillinen ja teknologinen seikkailu" latistuu banaaliksi komiikaksi Armstrongin ja Aldrinin pomppiessa kuin Laurel ja Hardy avaruuspuvuissa.<sup>35</sup> Koska tv-kuva ja sen sisältö on litteä ja latteaa, Mailer ahyty kirjoittamaan "tätä kirjaa"; mutta vielä narratiivin lopussa, joutuessaan katsomaan uutta tv-lähetystä astronauttien paluusta maahan, hän pohtii kirjoittamisen vaikeutta: "What did it matter if one were not anywhere but on the moon for this story?"<sup>36</sup>

Media, televisio ja elokuva eivät postmodernissa fiktiossa (tai ei-fiktiossa)

ole enää vain representaation kohteita, vaan niiden keinot ja konventiot heijastuvat kirjallisuuden esitystavoissa, joissa visuaalisuus ja spatiaalisuus saavat uusia muotoja.<sup>37</sup> Pynchonin romaanissa *Vineland* (1990) tarinamaailman ja representaation ytimessä on televisio, ja romaanikerroksessa heijastuvat television maailmat ja fiktiot *mise en abyme*-tyyppisinä upotusrakenteina.<sup>38</sup> Mailerin teoksessa *The Executioner's Song* (1979) huomaamme metatekstuaalisen rakenteen, jossa tarinamaailma koskee kuolemaantuomitun Gary Gilmoren tapauksesta tuotettuja visuaalisen ja verbaalisen median representaatioita.<sup>39</sup> Kuitenkin myös itse tekstin sekä graafisesti, narratiivisesti että temaattisesti aukkoinen, fragmentaarinen ja pluralistinen muoto tuntuu alluusiolta television ”litteään” ja sirpaleiseen maailmaan – kyse on tietyistä ikonisuudesta ja visuaalisesta poetikasta, jossa kirjan sivutkin ovat ”optiikkaa” korostavia, kuten toisen kirjailija-elokuvantekijän, Robbe-Grillet’n, teksteissä.<sup>40</sup> Mailerin yli tuhatsivuisen teoksen lukija saattaa huomata, että narratiivin kommentit verbaalista ja visuaalista representaatiota kohtaan ovat metakommentteja, jotka koskevat myös kyseisen teoksen omaa esitystapaa. Samalla avoin, katkelmallinen, monista palasista koostuva muoto reflektoi tarinan ihmisten poukkoilevaa ja epävarmaa arkielämää sekä median tapaa hajottaa tuota elämää entisestään. Kokonaisuus koostuu erilaisista teksteistä (kirjeistä, lehtileikkeistä, runoista, laulunsanoista, sähköistä, haastatteluista, kirjojen sitaateista, ääninauhojen transkriptioista jne.), jotka luovat omia fiktiivisiä tai faktuaalisia näkökulmiaan Gilmoren tapaukseen. Tämä moniaineksinen narratiivinen muoto antaa aktiivisen ja kriittisen lukijan tehtäväksi konstruoida omia merkityksiään ja tulkintojaan kokonaisuudesta, josta huomionarvoisella tavalla kokonaan puuttuu Mailerin muulle tuotannolle ominainen eksplisiittinen kommentaari.

Toisaalta sekä tarina että tematiikka kiteytyvät sellaisissa *The Executioner's Song* -teoksen luvuissa kuin ”Television”. Kirjan metajournalismin ytimessä on reporterihahmo Lawrence Schiller, joka tosielämässä paitsi oli samassa roolissa myös keräsi suuren osan siitä dokumenttimateriaalista, josta Mailer kokosi tämän teoksen. Schiller pohtii jatkuvasti tarinan tasolla sitä, miten Gilmoren tapaus pitäisi esittää lehdistössä, televisiossa ja elokuvassa ja kuka olisi se kirjailija, joka lopulta kirjoittaisi tarinasta menestysteoksen. Schillerin kieltämättä myös kaupalliset pyrkimykset solmia elokuvasopimus teloitustaan odottavan miehen kanssa on yksi Mailerin teoksen upotuksista, sisäkkäisistä tarinoista, joiden yläpuolelle lukuisia vastaavia upotuksia sisältävä päänarratiivi asettuu. Schillerin työtavat peilaavat osittain Mailerin roolia teoksen tekijänä, mutta tietyissä alluusioissa on silti oma julma ironiansa: ”Schiller decided he might be in a good position. At least we wouldn't have to deal with a TV show that would milk the real merits of the story. He still had rights, and could do the book and the movie.”<sup>41</sup> Ylemmällä tekstuaalisella tasolla narratiivi koostuu alluusioista ja viittauksista sekä verbaaliseen että visuaaliseen mediaan, ja vielä ”ylemmällä”, ekstratekstuaalisella tasolla, huomaamme kuinka Mailerin teos on osa taiteen, kulttuurin ja kauppatavaran ”kierrätysjärjestelmää”: se on yksi representaatio Gilmoren tapauksesta monien muiden joukossa, samoin kuin teos itse tuotti pari vuotta myöhemmin Schillerin ohjaaman ja Mailerin kirjoittaman televisioelokuvan.<sup>42</sup>

Mediakriittisen ja itserefleksiivisen ei-fiktion pyrkimyksenä on etsiä reittejä mahdolliseen totuudenmukaisuuteen sitä kautta, että kyseenalaistetaan yhden totuuden ja yhden vastauksen mahdollisuus ja lähestytään kysymyksiä metatasolla, muita tekstejä reflektoiden. Kuten Margot Lovejoy toteaa, yksi

<sup>40</sup> Ks. Bal, ”Poetics, Today”, 490. Bal puhuu yleisesti tekstuaalisuuden visuaalisesta aspektista ja lukemisen visuaalisesta (konkreettisesti näkemiseen kytkeytyvästä) aktista. Kuitenkin hän huomauttaa, että tämä seikka ei riko visuaalisen ja kielellisen ilmaisuuden ontologista rajaa. Ks. *ibid.*, 492.

<sup>41</sup> Norman Mailer, *The Executioner's Song*. New York: Vintage 1998, 817. Kiinnostavaa kyllä, juuri Lawrence Schiller ohjasi Mailerin teoksesta vuonna 1982 samannimisen kaksiosaisen televisioelokuvan, johon Mailer itse teki käsikirjoitussovituksen. Gilmorea näytteli Tommy Lee Jones ja hänen tyttöystävänsä Nicolea Rosanna Arquette. *The Executioner's Song* -teoksen upotuksissa puhutaan useaan otteeseen elokuvan tekemisestä, mihin Gilmore (vielä eläessään) suhtautuu sarkasmilla, ehdottaen oman roolinsa esittäjäksi kaimaansa, vuonna 1961 kuollutta Gary Cooperia. Ks. *ibid.*, 658–659.

<sup>42</sup> Vrt. Stephen Greenblatt, ”Capitalist Culture and the Circulatory System”. Teoksessa Murray Krieger (ed.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History*. New York: Columbia University Press 1987, 257–273. Greenblatt viittaa juuri Mailerin teokseen ja dokumentaarisen materiaalin kiertoon esteettisestä ja kaupallisesta sfääristä toiseen, kuten kirjasta tv-elokuvaan.

<sup>43</sup> Lovejoy, *Postmodern Currents*, 110.

<sup>44</sup> Steven Johnson, *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. New York: HarperCollins 1997, 105.

<sup>45</sup> Vrt. Robert A. Hackett and Yuezhi Zhao, *Sustaining Democracy?: Journalism and the Politics of Objectivity*. Toronto: Garamond Press 1998, 135.

<sup>46</sup> Ks. Moran, *Star Authors*, 71.

televisiota koskevista myyteistä – myytti, joka on tosin jo pitkän aikaa ollut rikkoutunut – on se, että televisio on ”editoimaton ikkuna maailmaan, jonka lähetystä/vastaanottoa koskeva tuotannon prosessi pysyy näkymättömänä katsojalle”.<sup>43</sup> Klassisessa historiankirjoituksessa tai realistisen romaanin perinteessä näkyy tietty usko ”läpinäkyvään” todellisuudenkuvaukseen, mutta korostuneen itsensä tiedostavat tekstit ovat jo pitkän aikaa peilanneet itseään ja osoittaneet kaiken tekstuaalisen merkitystenmuodostamisen tuotantoluonteeseen. Jos etenemme metaforien tasolla, realistisen romaanin ja konventionaalisen journalismin läpinäkyvä *ikkuna* maailmaan särkyä ja korvautuu *prismoilla*, jotka visualisoivat ”todellisuutta” monista erinäköisistä ja erikokoisista kulmista, tai *peileillä*, jotka heijastavat erilaisia diskursiivisia tapoja käsitellä ja kuvata maailmaa. Vanha ”ikkunan” metafora on kuitenkin palannut teoreettiseen keskusteluun ja välineistöön digitaalisen estetiikan ja hypermedian kautta. Kuten Steven Johnson toteaa, ”ikkuna teki mahdolliseksi ajatella journalismia suodattavana prosessina (a filtering process), näkymänä, joka katsoo ulospäin toisiin näkymiin”.<sup>44</sup> Voimme viitata kuusi- ja seitsemänkymmenluvun ”uusjournalistisiin” käytäntöihin (Mailerin, Joan Didionin, Hunter S. Thompsonin tai Tom Wolfen teksteihin), joissa konventionaalisen journalismin ’objektiiviset’ keinot ja maailman ’läpinäkyvyyden’ ideologinen illuusio problematisoitiin ja tekstit kääntyivät omia esitystapojaan kohti. Tällöinkään emme puhu fiktiosta; uusimmatkaan journalistiset käytännöt ja journalismin teoriat eivät ole hylänneet objektiivisen raportoinnin ja todenpuhumisen ihanteita. Yhä kriittisemmäksi kysymykseksi kuitenkin on tullut se, kuinka journalistien itsensä täytyy kokeilla yhä monitahoisempien ja itserefleksiivisempien esityskeinojen kanssa, niin että journalistiset tekstit vetävät myös lukijansa pohtimaan maailman ja sitä koskevien tekstien rakentumista.<sup>45</sup> Itself-refleksiivinen ja mediakriittinen (uus)journalismi pyrkiikin paljastamaan oman esitystapansa ja tuotantonsa keinot ja ohjaamaan vastaanottajaa muodostamaan oman visionsa sekalaisten tekstien ”peittämästä” todellisuudesta.

### **Kerronnan konventiot ja näkemisen tavat teoksessa *The Armies of the Night***

Vuonna 1967 Mailer osallistui Washingtonissa Pentagonin sotilashallintoa vastaan kohdistettuun mielenosoitusmarssiin, ja tämän kokemuksen pohjalta syntyi hänen pääteoksiinsa kuuluva *The Armies of the Night* (1968), merkitykselliseltä alaotsikoltaan ”History as a Novel/The Novel as History”. Samalla kun teos jo oman muotonsa ja rakenteensa kautta kommentoi ’romaanin’ ja ’historian’ erilaisia käytäntöjä ja tekniikoita, se sekä kommentoi että konstruoi Mailerin omaa kirjailijaimagoa ja julkisuuskuva. Joe Moranin mukaan Mailer käsittelee sitä, kuinka hänen persoonansa on tullut ’itsen’ luomisen ja mediarepresentaatioiden erottamattomaksi yhdistelmäksi, ja myös tarinan tasolla huomaamme, kuinka tekijä on visuaalisen ja verbaalisen median välittämä kuuluisuus mielenosoitusmarssissa. Tekijä-kertoja Mailer ei pelkästään kuvaa henkilöminäänsä, ”Norman Maileria”, vaan reflektoi, kuinka sanomalehtijournalismi ja televisio (itse asiassa häntä jatkuvasti seuraava filmiryhmä) samanaikaisesti konstruivat hänen julkista minäänsä.<sup>46</sup> *The Armies of the Night* (jatkossa myös *Armies*) paitsi kommentoi romaanikirjailijan asemaa television ja median aikakaudella, myös konstruoi kerronnassaan

Madeleine Regency –  
 Mailerin luoma “kirjalinen” elokuvahahmo?  
 (Tough Guys Don’t Dance, kuva SEA.)



visuaalisia metaforia, jotka korostavat maailman näkemisen ja kokemisen välillisyyttä.

Klassisen, 1700-luvulta periytyvän romaanikerronnan keinojen mukaisesti Mailer äkkiä keskeyttää narratiivinsa kulun, puhuttelee lukijaansa ja reflektoi, onko mahdollisesti jäljellä kultivoituneita lukijoita, jotka yhä ”omaavat” keinot tämäntyyppisen viivytyksiä ja keskeytyksiä viljelevän romaanikerronnan vastaanottoon ja hallintaan. Samassa yhteydessä tekijä-kertoja tekee ikään kuin pessimistisen päätelmän, että moinen kerrontakonventio oli ”tietenkin viktoriaaninen käytäntö” ja etenee keskustelemaan modernin (erityisesti) amerikkalaisen yleisön ja modernin romaanikirjailijan katkenneista väleistä:

Modern audiences, accustomed to superhighways, put aside their reading at the first annoyance and turn to the television set. So a modern novelist must apologize, even apologize profusely, for daring to leave his narrative, he must in fact absolve himself of the charge of employing a device, he must plead necessity.<sup>47</sup>

Tekijä-kertoja pyytää lukija-yleisöään osoittamaan kärsivällisyyttä – vaikka se onkin television kuva- ja ärsykevirtaan uppoutuneelle nykylukijalle vaikeaa – koska tässä vaiheessa narratiiviin tuodaan mukaan uusia näkökulmia, jopa uusia aineksia ja esityskeinoja. Mailerille tyypilliseen tapaan tapahtuu paitsi itserefleksiivinen myös itseironinen käänne, sillä television vaikutusvaltaa kritisoinut ”romaanikirjailija” paikannetaan itse television ja elokuvan maailmaan, samanlaisiksi visuaalisten ärsykkeiden ja audiovisuaalisen median ympäröimäksi yksilöksi kuin hänen lukijansakin. Mailer positioi itsensä kertomuksen sisään, muiden ihmisten joukkoon, josta hän katsoo kohti lukijaansa, joka on myös positioitu tässä tekstissä – idea on samansuuntainen

<sup>47</sup> Norman Mailer, *The Armies of the Night: History as a Novel/The Novel as History*. London: Weidenfeld and Nicholson 1968, 133. Mailer itse asiassa käyttää ”superhighway”-metaforaa myöhemminkin suunnilleen samassa merkityksessä, tarkoittamaan amerikkalaisen yleisön lineaarista, suoraviivaista ja epäimaginatiivista käsitystä maailmasta ja todellisuudesta. Metaforan kytkeä televisioon 1960-luvulla vaihtuu 1990-luvulla romaanikirjailijan uuteen ”viholliseen”, Internetiin, jonka kirjailija assosioi USA:n halki kulkevaan Interstateen, valtatiehen, kun taas vanhat kylätiet kuvastavat perinteisen kirjan lukemista. Keskeistä on mailerilainen metaforiikka, jossa ”tietokoneen ruutu” ja ”kirjan sivu” tuottavat erilaisen kokemuksen maailmasta. Ks. Norman Mailer, *The Time of Our Time*. London: Abacus 1999, 1170.

<sup>48</sup> Mailer, *The Armies*, 133.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 139.

kuin Velázquezin paljon tutkitussa maalauksessa *Las meñinas* (1658), jonka kompositiossa katsoja voi nähdä paitsi taiteilijan myös itsensä (peilissä). Autobiografisen itsereflektion taso *Armies*-teoksessa kertoo lukijalle, että samalla kun Mailer on kirjoittamassa tätä kirjaa (tai ryhtyy kirjoittamaan sitä), hän tekee aiemmin mainittua elokuvaansa *Beyond the Law*. Yllämainitussa kerronnan keskeytyksessä myös narratiivisessa maailmassa olevan Mailer-henkilön perspektiivi kääntyy pakosta elokuvan (tai television) puoleen. Kyseessä on narratiivin uusi ”elementti”, joka aiheuttaa kerronnan viivästyksen, nimittäin se tosiseikka, että osallistuessaan mielenosoitusmarssiin Mailer on samalla alituisesti nähtynä myös toisen esityksen kautta, ikään kuin parhaillaan kirjoitettavassa romaanii/historiassaan. Toisin sanoen pari englantilaista dokumentaristia kuvaa häntä filmille: ”the participant was not only a witness and actor in these proceedings, but was being photographed as well!”, sillä tapahtumien keskellä oli ”a documentary film made of him for British television”.<sup>48</sup>

Voimme tulkita tämän kohdan erityisen itserefleksiiviseksi kerronnalliseksi trikiksi, jossa romaanikirjailija joutuu pysäyttämään narratiivinsa; hän on ikään kuin kykenemätön tuottamaan sitä lisää, koska häntä kuvataan ”tällä hetkellä”. Mutta ylipäänsä *Armies*-teoksen itserefleksiiviset keinot tekevät tulkinnallisen kysymyksen siitä, onko kokijana historiaa *kokeva* henkilö-Mailer vai historiaa *kirjoittava* tekijä-Mailer. Näkökulman, fokalisoinnin ja tapahtumien ”suodattamisen” kysymykset koskevatkin erityisesti tarinamaailmaa ja sen subjektiivista, henkilöperspektiiviin kytkeytyvää kokemista/näkemistä/aistimista. On silti syytä huomioida, että henkilö- ja tekijä-Mailer ovat autobiografisesti yksi ja sama henkilö ja että tätä tekstiä kirjoittava Mailer tuntuu ”suodattavan” tapahtumia osittain samalla tavalla kuin hänen (muutamaa kuukautta) varhaisempi minänsä kyseisten historiallisten tapahtumien pyörteissä. Huomattakoon, että muutamaa sivua ennen yllämainittua kerronnan keskeytystä ja elokuvaamisen teemaa tekijä-Mailer on konstruoinut fokalisaatiotekniikan, jossa henkilö-Mailer tuntee katsovansa itseään filmillä tuntien olevansa ”immediately much more alive – yes, bathed in air – and yet disembodied from himself, as if indeed he were watching himself in a film where this action was taking place”.<sup>49</sup> Nyt kun visuaalinen ja optinen perspektiivi tapahtumiin on tarjottu (filmitekniisen metonymian kautta), tästä tulee yksi narratiivin teemoista, ja henkilö-Mailer ”was seeing objects now with the kind of filtered vision”.<sup>50</sup> ”Filterin” tai ”suodattamisen” metodi (ja metafora) tulee merkitykselliseksi *Armies*-teoksen estetiikassa ja ideologiassa.

Lyhyt katsaus ”suodattimen” tai ”filterin” merkityksiin eri konteksteissa auttaa meitä huomioimaan, miten *The Armies of the Night* konstruoi tämän termin eri tavoin samalla aikaa. ’Filterin’ voidaan tulkita Mailerin teoksessa viittaavan 1) elokuvalliseen kuvaustekniikkaan, 2) romaanikerronnalle ominaiseen henkilöfokalisointiin ja 3) todellisuuden subjektiivisen ”suodattamisen” ideologiseen merkitykseen. Elokuvateknisenä terminä ’filter’ (jos käytämme tässä yhteydessä englanninkielistä termiä) viittaa kameran linssiin kiinnitettävään suodattimeen, jonka kautta elokuvan diegeettinen maailma välittyy esimerkiksi jonkin henkilön persoonallista visiota tai mentaalista tilaa ilmentävänä. Kameran filterit voivat olla värillisiä, pehmentäviä, hämääviä jne. Huomionarvoinen esimerkki on Kieslowskin elokuvan *Lyhyt elokuva tappamisesta (Krótki film o zabijaniu, Puola 1987)* ”sairaalloisen” keltavihreä maailma, joka tuntuu kytkeytyvän paitsi nuoren murhaajan

näkökulmaan myös yleensä elokuvan epätoivoiseen tunnelmaan ja kuvattun yhteiskunnan pahuuteen.<sup>51</sup> Erilaiset filterit kameran linssissä voivat täten tuottaa, yhdessä muiden elokuvallisten keinojen kanssa, tarkoituksellisia esteettisiä hahmotuksia ja visuaalisia (usein subjektiivisia) perspektiivejä.<sup>52</sup> Kertovan fiktion teorioissa käsite 'filter' kuuluu erityisesti Seymour Chatmanin terminologiaan: "Ehdotan termiä 'filter' koskemaan paljon laajempaa mentaalisen aktiivisuuden alaa, jonka kokevat henkilöt tarinamaailmassa – havainnot, kognitio, asenteet, emootiot, muistot, fantasiat ja muut."<sup>53</sup> Filterin käsite ja metafora vastaa 'sisäisen fokalisaation' ideaa: tarinamaailma esitetään jonkun sen sisällä olevan henkilön perspektiivistä ja tapahtumat suodatetaan henkilön optisen ja kognitiivisen näkemisen/kokemisen kautta.<sup>54</sup>

Fokalisaation idea koskee yleisesti tarinamaailmassa tapahtuvan "näkemisen" erottamista kertovan äänen ja esityksen tasosta, jolloin kertova ääni ja näkevä henkilö jakavat erilaisen "tilan" kertovassa tekstissä. Genetten 'fokalisointi'-termi onkin vakiintunut keskeiseksi narratiivisen maailman sisäistä optiikkaa kuvaavaksi käsitteeksi. Mailerin *Armies*-teoksessa henkilö-Mailerin 'filter' (hänen näkökulmastaan suodatetut asiat ja tapaukset ja hänen usein kärjistynyt subjektiivisuutensa ja rajoittunut näkökenttensä) erottuu merkityksellisellä tavalla tekijä-kertoja-Mailerin ylläpitämästä äänestä, esityksestä ja kommentaarista, josta voidaan käyttää Chatmanin ehdottamaa, enemmän tai vähemmän soveltuva käsitettä 'slant', joka koskee nimenomaan kerronnan ja mielipiteiden tasoa.<sup>55</sup> Merkityksellisenä tätä henkilön 'filterin' ja kertojan 'slantin' eroa voi pitää juuri tässä autobiografisessa tapauksessa, jossa henkilöminän kokemukset ja aistimukset tarinan tasolla ovat usein vajavaisempia ja kypsymättömämpiä kuin kertojaminän harkitumpi retrospektiivinen tarkkailu. Kiintoisalla tavalla Mailer kytkee henkilöminänsä rajoittuneen, subjektiivisen ja värittyneen kokemuksen juuri optiseen näkemiseen. Esimerkiksi mielenosoitusmarssin lähtiessä liikkeelle kertoja-Mailer visualisoi henkilö-Mailerin sekä metaforisesti "näkevänä" (marssin symboliikkaa pohtivana, mutta kykenemättömänä nousemaan tekijä-kertojan tasoiseksi pohdiskelijaksi), konkreettisesti näkevänä (tai "likinäköisenä") sekä ympärillä pyöriä reportterien ja valokuvaajien näkemänä eli kuvaamana:

Then they could strike out to the Pentagon. Mailer, of course, knew little of this yet – he was certainly too nearsighted to see that far ahead, and much too vain to wear his eyeglasses before hundreds of Leicas and Nikons and Exactas in the hands of professional photographers.<sup>56</sup>

Juuri henkilökokemuksen optiikkaan ja visuaalisuuteen kytketyt metonymiat kontekstualisoivat itse päätapahtuman, mielenosoitusmarssin, nimenomaan (audio)visuaalisen median välittämänä tapahtumana. Henkilö-Mailer on tästä yhtä tietoinen kuin kirjailija-Mailer on tietoinen siitä, että "puhtaan" romaanin kirjoittaminen television, elokuvan ja elektronisen median aikakaudella on mahdotonta. Niinpä Mailerin asennoituminen tapahtumaan – sekä kirjailijana että poliittisena (joskin ikuisesti skeptisenä) aktivistina – on alituista tietoisuutta mediasta, joka (re)konstruoi ja representoi sekä mielenosoituksen että hänet itsensä. Mailer kertoo (tai kokee), että "if his head was to be busted this day, let it be before the eyes of America's TV viewers tonight" ja tiivistää kuvan kahdesta kirjailijasta (runoilija Robert Lowell toisena) marssimassa läpi mediasirkuksen: "Mailer and Lowell walked

<sup>51</sup> Vrt. Krzysztof Kieslowskin oma maininta hänen ja kuvaaja Slawek Idziakin metodista ja estetiikasta: "Vihreää on pidetty kevään värinä, toivon värinä, mutta kun kameraan laittaa vihreän filterin, maailma muuttuu paljon julmemmaksi, tylsemmäksi ja tyhjemmäksi." Danusia Stok (toim.), *Kieslowski on Kieslowski*. Suom. Matti Apunen. Helsinki: Like 1994, 191.

<sup>52</sup> Ks. esim. David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Fourth Edition. New York et al.: McGraw-Hill 1993, 157, 188–189.

<sup>53</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press 1990, 143. Narratologisessa tutkimuksessaan Chatman ei nähdäkseen formuloi kertomakirjallisuuden ja kertovan elokuvan keinojen yhtäläisyyksiä tai erilaisuuksia niin pitkälle kuin olisi mahdollista, ja esimerkiksi 'filterin' käytön merkitys kertovassa tekstissä ja elokuvassa vaatisi perusteellisempaa vertailevaa analyysyä. Sama kirjallisuuspainotteisuus koskee Jakob Lothen uutta tutkimusta *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press 2000.

<sup>54</sup> Vrt. Cohn, "Optics and Power", 177.

<sup>55</sup> Ks. Chatman, *Coming to Terms*, 143.

<sup>56</sup> Mailer, *The Armies*, 106.



<sup>57</sup> Ibid., 107, 113.

<sup>58</sup> Vrt. 'historian' (aktuaalisten tapahtumien) ja 'historian' (narratiivisen esityksen) suhteesta esim. Martin Kreiswirth, "Merely Telling Stories?: Narrative and Knowledge in the Human Sciences". *Poetics Today*, vol. 21:2 (2000), 303–304.

<sup>59</sup> Mailer, *The Armies*, 92.

<sup>60</sup> Ibid., 126.

<sup>61</sup> Ks. Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1985.

<sup>62</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass*. London: Penguin Books 1976, 26 (kursiivi lisätty).

<sup>63</sup> Vrt. Barbara Lounsbury, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*. New York: Greenwood Press 1990, 141.

in this barrage of cameras, helicopters, TV cars, monitors, loudspeakers, and wavering buckling twisting line of notables."<sup>57</sup>

*The Armies of the Night* -teoksen kompleksiseen (ja silti kirkkaan selkeään) rakenteeseen kuuluu, että samalla kun henkilö-Mailerin filatteri-näkökulma suodattaa voimakkaasti visualisoiden marssin tapahtumia, tekijä-kertoja-Mailer "suodattaa" parhaillaan tekeillä olevan historian ilmiöitä oman tajuntansa ja kriittisen käsittelynsä kautta, narratiivisoiden, tuottaen ja rakentaen *merkityksiä* todellisuudesta, jossa itsessään ei näitä merkityksiä ole valmiina.<sup>58</sup> Konstruktivistisen käsityksen mukaisesti voidaan esittää, että merkitys ei ole asiassa mutta ei myöskään esityksessä "itsessään", vaan se aina tuotetaan ja konstruoidaan tulkinnassa ja vastaanotossa. Mutta tietenkin on kysyttävä edelleen, onko sillä merkitystä, minkälaisia merkityksiä todellisuudesta tuotetaan? Kokevan henkilö-Mailerin subjektiivinen näkemys korostuu tekeillään olevan historian visualisoinnissa, kuten hänen nähdessään mielenosoittajien kirjavan joukon: "They were close to being assembled from all the intersections between history and the comic books, between legend and television, the Biblical archetypes and the movies."<sup>59</sup> Samalla tekijä-kertoja hyödyntää henkilö-kokijan fokalisoitua rakentaakseen omia myyttisiä ja romanttisia merkityksiään, kuten tavassa assosioida mielenosoitus sisällissodan mytologiaan valokuvien kautta: "[—] and Mailer knew where he had seen this before, this posture of men running in a charge, yes it had been in the photographs by Mathew Brady of Union soldiers on the attack across the field, [—]."<sup>60</sup> Tämä toimiikin esimerkkinä visuaalisten kuvien vaikutuksesta kognitiiviseen havaintoon, jolloin median läpikutkemassa maailmassa todellisuus koetaan (ja muistetaan) myös siten, kuin se on jo ennakkoon representoitu.

Mutta Mailer pyrkii kiinnittämään myös lukijansa huomion maailman hahmottamiseen. Aktiivisen lukijapuhuttelun ja "amerikkalaiseen yleisöön" kohdistuvan kommentaarin kautta teksti pyrkii saamaan myös lukijansa pohtimaan maailman, todellisuuden ja historian rakentumista sekä sitä oleellista kysymystä, kuinka maailma aina "suodattuu" erilaisten tekstien ja representaatioiden kautta. Mailerin ei-fiktiiviset teokset – joissa romaanikirjallisuus ja mediakulttuuri tulevat yhteen – jatkavat "postmodernilla" aikakaudella amerikkalaisen kirjallisuuden pitkää traditiota, jossa journalisteina uransa aloittaneet kirjailijat siirtävät imaginatiiviseen taiteeseensa, lyriikkaan, novelliin ja romaaniin, sen faktapohjaisen maailmantarkastelun, johon he olivat harjaantuneet journalisteina, pyrkimyksensä saada lukijansa näkemään maailman ja todellisuuden kirkkaasti, "suodattamaan" sen omalla tapaansa.<sup>61</sup> Näin asian muotoili Walt Whitman ensimmäisen kerran vuonna 1855 ilmestyneessä "Song of Myself" -runoelmassaan: "You shall no longer take things at second or third hand. You shall listen to all sides and *filter* them from yourself."<sup>62</sup> Mailerin kokoelmateosta *Advertisements for Myself* (1959) voidaan pitää Whitmanin sata vuotta aiemman runoelman postmodernina ja tavallaan itseironisena uudelleenkirjoituksena. Whitmanin ja Mailerin välinen intertekstuaalisuus kuitenkin osoittaa, että (post)moderni tekijä ei voi enää "laulaa" itsestään, hänen täytyy "mainostaa" itseään.<sup>63</sup> Samalla luovan runoilijan asema kyseenalaistuu, sillä moderni romaanikirjailija joutuu positioimaan itsensä intermediaalisella kentällä, jossa alkuperäisyys korvautuu intertekstuaalisuudella ja reproduktiolla.

Kuten edellä mainittiin, *The Armies of the Night* tuntuu konstruoivan 'filter'-käsitteen (elokuvatekniikan ja näkökulmakerronnan ohella) myös kolmannessa, "ideologisessa" merkityksessä. Filterin metafora, maailman asioiden ja ilmiöiden "suodattaminen" poeettisen kielen ja asenteen kautta, toimii myös Whitmanilla esitysteknisenä, runouden taiteeseen kuuluvana muotona. Täten metaforan tavoin 'filteri' voi ensinäkemältä hämärtää asioita ja objekteja, tehdä ne vieraaksi, mutta juuri tätä kautta esittää ne uudessa, kirkkaammassa ja syvemmässä valossa. Elokuvakerronnassa tarinamaailman suodattaminen (värillisenä, vääristyneenä jne.) henkilökokemuksen kautta voi olla ainoa keino representoida visuaalisesti jokin seikka, kuten vaikkapa runossa tiettyjen (outojenkin) metaforien käyttö voi olla paras keino jonkin asian verbalisointiin.

Voimme seuraavaksi kytkeä maailman ja todellisuuden "suodattamisen" erilaisiin optisiin välineisiin ja visuaalisiin metaforiin, joita Mailerin edustama uusjournalismi ja ei-fiktio konstruoivat osaksi narratiivia. Aiemmin mainitut digitaaliset "ikkunat" ja "linkit" voivat olla kiinteämmin kosketuksissa oman aikamme elektronisen median ja sen diskurssin kanssa, jolloin voimme havaita tiettyä jo vanhanaikaista viehätystä niissä metaforissa ("linssi", "teleskooppi", "mikroskooppi"), joita Mailer käyttää teoksessaan *The Armies of the Night*. Tiettyissä tämän teoksen kohdissa narratiivi "pysähtyy" keskustelemaan niistä keinoista, joilla se on tuotettu ja joilla se pyrkii rakentamaan "vision" aktuaalisesta maailmasta ja parhaillaan tekeillä olevasta historiasta. Kyseinen 'medium' – Mailerin itseään peilaava romaani/historia – tulee useissa tekstisegmenteissä keskeiseksi tarkastelun kohteeksi, sillä juuri tämän tekstuaalisen vision ja konstruktion kautta maailmaa tässä katsellaan. Samalla saatamme huomata, kuinka modernistinen (tai postmodernistinen) kirjallisuus kytkeytyy visuaaliseen ja spatiaaliseen kokemiseen:

As a working craftsman, a journeyman artist, he [the Novelist] is not without his guile; he has come to decide that if you would see the horizon from a forest, you must build a tower. [...] So the Novelist working in the secret collaboration with the Historian has perhaps tried to build with his novel a tower fully equipped with telescopes to study – at the greatest advantage – our own horizon. Of course, the tower is crooked, and the telescopes are warped, but the instruments of all sciences – history so much as physics – are always constructed in small or large error; what supports the use of them now is our intimacy with the master builder of the tower, and the lens grinder of the telescopes (yes, even the machinist of the barrels) has given some advantage for correcting the error of the instruments and the imbalance of his tower. May that be claimed for many histories? In fact, how many novels can be put so quickly to use? (For the novel – if we permit ourselves this parenthesis – is, when it is good, the personification of a vision which will enable one to comprehend other visions better; a microscope – if one is exploring the pond; a telescope upon a tower if you are scrutinizing the forest.)<sup>64</sup>

Kuten Mailerin käyttämät metaforat tuntuvat esittävän, todellisuus ('taivaanranta', 'näköpiiri', 'horisontti') on erilaisten mediatekstien, historiankirjoitusten, selitysten, faktojen ja fiktioiden luoman 'metsän' hämärtämä ja oudoksi tekemä. Jotta voitaisiin nähdä 'metsän' läpi ja tavoittaa 'todellisuus', on rakennettava 'torni', jossa on tarpeelliset tekniset ja optiset välineet

<sup>65</sup> Ks. Cohn, "Optics and Power", 163.

<sup>66</sup> Vrt. Mikko Lehtonen, *Kyklooppi ja kojootti: Subjekti 1600–1900-luvun kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino 1994, 29, 260–262.

<sup>67</sup> Vrt. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, 99–100; Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 139.

tarkkaan ja kirkkaaseen visioon. Mailer tarkentaa jatkossa, viitaten juuri massamedian luomaan epätarkkuuksien metsään ja käsillä olevan romaanin mahdollisuuksiin tarjota "instrumentti" faktojen tarkasteluun uudessa, kirkkaammassa valossa:

The method is then exposed. The mass media which surrounded the March on the Pentagon created a forest of inaccuracy which would then blind the efforts of an historian; our novel has provided us with the possibility, no, even the instrument to view our facts and conceivably study them in that field of light a labor of lens-grinding has produced.

Mailer viittaa siihen, että tapahtumia etäältä tarkastelevan joukkotiedotuksen uskomus kylmien faktojen esittämiseen "sellaisinaan" merkitsee käytännössä vääristelevien kertomusten syöttämistä suurelle yleisölle, joka kuitenkin ottaa ne totuutena. Mailer ei kuitenkaan tarkoita sitä, että hänen oma 'romaaninsa' (tai metaforinen 'torninsa') tarjoaisi oikean ja objektiivisen "kykloopin silmän" todellisiin tapahtumiin, jotka tässä välitettäisiin kirkkaasti ja puhtaasti 'linssin', 'teleskoopin' ja 'mikroskoopin' välityksellä, kirjailijan position ollessa ylhäällä norsunluutornissaan. Kuten Dorrit Cohn toteaa, foucault'laisesti suuntautuneet kriitikot ovat olleet liiankin innokkaita käyttämään "panoptisen" tornin (yhden silmän valvoman vankilarakennelman) ideaa ja metaforaa selittämään realistisen romaanin monologista visiota.<sup>65</sup> Käyttämällä 'tornin' metaforaa Mailer kuitenkin tarkoittaa sitä, että tämäkin rakennelma (torni, romaani) ja sen välineet (instrumentit) ovat vääntyneitä ja epätäydellisiä, jatkuvan hiomisen ja huoltamisen tarpeessa, mikä itse asiassa viittaa yksilön subjektiiviseen näkemiseen ja kokemiseen: kyklooppista on tullava "kojootti" (Mikko Lehtosen – ja Donna Harawayn – metaforiin viitataksemme), joka on valmis vaihtamaan positiotaan ja korjaamaan näkökulmaansa.<sup>66</sup> *The Armies of the Night* -teoksen esteettiseksi ja ideologiseksi malliksi tuleekin se käsitys, että todellisiin tapahtumiin osallistuneen subjektiivisen ja rajallisen yksilön (Mailerin) kokemus toimii laajempia ja objektiivisempia pyrkimyksiä sisältävän kirjallisen teoksen lähtökohtana, jolloin Mailerin konkreettinen rooli mielenosoituksessa muovataan teoksen toimintatavan metaforiseksi selitysmalliksi. Mailer vie tavallaan pidemmälle amerikkalaisen valokuvajournalismin (vrt. James Ageen ja Walker Evansin *Let Us Now Praise Famous Men*, 1939) ideaa, jossa dokumentaari on faktuaalisesti pohjustettu mutta imaginatiivisesti rakennettu tulkinta todellisuudesta, korostaen subjektiivista visiota ohitse objektiivisen etäisyydenoton.

Kuten mainittua, itserefleksiivisyys näyttää kasvaneen "postmodernissa" mediakulttuurissa, jolloin sillä ei tarkoiteta vain tekstien sisäistä itseviittausta ja itseheijastusta (kuten metafiktiivisiä tekniikoita), vaan myös lukemisen refleksiivisyyttä ja yleensä kulttuurin kasvavaa refleksiivisyyttä. Kuten tässä artikkelissa on esitetty, teokset (sekä verbaaliset että audiovisuaaliset), jotka kääntyvät kohti omia tekemisen ja merkityksellistämisen tapojaan, ovat juuri tässä itsensä tiedostavuudessaan ja artefaktisuudessaan "avoimia" lukijan/katsojan aktiiviselle osallistumiselle ja kanssatyölle. Kirjoittamista ja lukemista voidaan silti tietyissä itsereflektion tapauksissa pitää osittain paralleelisina ja analogisina, jolloin tekstin lukutapa ja tulkinnan keinot on jo ikään kuin "prestrukturoitu" teksteissä itsessään. Lukija-yleisön puhuttelun ja konstruoinnin kautta Mailerin *The Armies of the Night* -teokseen on sisäänkirjoitettuna tapa, jolla se "haluaa" tulla luetuksi.<sup>67</sup> Romaanikerrontaa kuvaava termi *mise en abyme* viittaa siihen, että osien ja kokonaisuuden välillä voi olla analoginen

suhde ja että kerronnan upotuksissa tiivistyy koko teoksen keskeisiä aspekteja, oli kyse sitten laajemmasta teemasta tai itse romaanin kirjoittamisprosessista. Tällaiset upotukset ja peilaukset antavat myös lukijalle ohjeita, kuinka esimerkiksi ”vaikea”, modernistinen romaani on luettavissa.

Itselfrefleksiivinen ja itseään kommentoiva taideteos tuntuu joka tapauksessa mahdollistavan – eräitä konventionaalisia tai ”realistisia” muotoja enemmän – aktiivisen, kriittisen ja ”refleksiivisen” lukijan/vastaanottajan position. Tätä voi pitää sekä taiteellisena keinona että ’ideologisena’ pyrkimyksenä, mistä jo Brechtin eppinen teatteri käy esimerkkinä. Lukija/katsoja voi ottaa etäisyyttä teokseen, koska sen keinot ja esitystavat ovat itseään peilaavia ja artefaktisia, ja tämä mahdollisesti ohjaa vastaanottajaa pohtimaan myös maailman ja todellisuuden luonnetta, koska selvästikään kyseinen taideteos (romaanin, näytelmä, elokuva) ei ole kappale todellisuutta itseään, ”suora” representaatio maailmasta.<sup>68</sup> Kuten edellä on todettu, representaatiot eivät ole suoria todellisuuden imitaatioita, vaan ne on aina tehty ja järjestetty eri medioiden/välineiden ja niiden keinojen ja konventioiden mukaisesti. Danton mukaan oleellista taiteessa on lukijan/katsojan kyky ymmärtää taiteilijan tapa nähdä maailma omien keinojensa, visioidensa ja välineidensä kautta, mutta yhtä oleellista on kyky ymmärtää taiteellisen representaation ja todellisen objektin välinen ero.<sup>69</sup> Phyllis Frus toteaa teoksessaan *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative*, että journalistisen kaunokirjallisuuden (kuten amerikkalaisen ei-fiktio) lukeminen on refleksiivistä käytäntöä, erilaisten tekstien, representaatioiden ja medioiden ymmärtämistä ja tulkintaa. Tällaisen lukutavan vähittäisen ja periaatteessa jokapäiväisen kultivoitumisen kautta lukijat/vastaanottajat tulevat aktiivisiksi ja kriittisiksi nähdessä ”niiden myyttien konstruktion, jotka dominoivat julkista ja yksityistä elämäämme”.<sup>70</sup>

Mikään ei tietenkään käytännössä estä lukijaa lukemasta tekstiä haluamallaan tavalla, ja ehkä juuri ”postmodernin” media-aikamme korostunut itselfreflektio näkyy myös lukijoiden aktiivisena ja luovana liikkumisena monien erilaisten tekstityyppien parissa. Myös tästä syystä – kulttuurin itselfrefleksiivisyydestä ja intermediaalisuudesta johtuen – ei ole (enää) mielekäästä vetää selkeitä rajoja ’korkean’ ja ’populaarin’ taiteen välille, jolloin huomaamme myös Mailerin teosten purkavan itse itseään. Kirjailijan haikailu ”menneisyyden” ja ”runouden” perään saa jatkuvasti kääntöpuolen, kun kirjailija ja hänen teoksensa joutuu peilamaan itseään uuden kulttuurisen ja teknologisen ajan tuotoksena, ikään kuin intermediaalisena siitä huolimatta, että teoksen esityskeinot ovat kielellisiä. Norman Mailer on tässä artikkelissa joka tapauksessa toiminut esimerkkinä kirjailijasta, joka on ”moniottelija” intermediaalisella ja multimodaalisella kentällä, kokeillen eri teksti- ja lajityyppien parissa mutta myös tuoden näiden ”eri” lajien keinoja ja konventioita yhteen. Mailerin edustama ei-fiktiivisen romaanin laji on pitkälti television aikakauden tuote, joka paitsi representoi samaa yhteiskunnallista todellisuutta kuin joukkotiedotus myös omilla esityskeinoillaan operoi visuaalisilla ja optisilla metaforilla ja alluusiolla. Mutta ylipäänsä 1900-luvun romaanikirjallisissa käytänteissä ja kokeiluissa elokuvalliset keinot nousevat pintaan korostaen tapaamme nähdä moderni maailma, ei kuten kuvastimessa vaan kuten kameran linssiin asetetun suodattimen läpi.

<sup>68</sup> Vrt. Hutcheon, A. *Poetics of Postmodernism*, 206.

<sup>69</sup> Ks. Danto, The *Transfiguration*, 207.

<sup>70</sup> Phyllis Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, xxi.