

Martti Lahti

VARASTETUT TEKSTIT - Intertekstuaalisuus ja analyysi

Black Audio Film Collectiven kokeellisen dokumentin *Handsworth Songs* (Iso-Britannia 1986) aiheena on Birminghamissa Handsworthin kaupunginosassa 1980-luvun puolivälissä puhjenneet rotumellakat sekä mustien historia ja perinne Iso-Britanniassa. Elokuva tarkastelee kohdettaan rinnastamalla kuvia mustien historiasta länsimaissa, valtiokeskeisten televisioasemien uutisaineistoa, valkoisten poliitikkojen haastatteluja, osallistujien kommentteja, sanomalehtien otsikkoja ja kuvia, sekä paikan päällä kuvattua materiaalia. Näistä sen tekijät kokovat eri aikatasoilla, historian eri vaiheissa sekä erilaisissa teksteissä liikkuvan merkityskentän, jonka avain löytyy mustan naisen kadulla televisiohaastattelijalle antamasta vastauksesta: "There ain't no stories in the riots, only the ghosts of other stories!"

Naisen lause antaa tiivistetyn kuvauksen *Handsworth Songsin* merkityskentästä. Elokuva ei tarjoa katsojalleen vain yhtä suljettua näkökulmaa, vaan katsoja voi yhdistellä erilaisista tekstijäljistä hyvin monenlaisia lukureittejä. *Handsworth Songsin* ja sen katsojan suhteen ohella lause määrittää näppärästi tekstien toimintaa yleensäkin, yksittäisen elokuvan ja sen intertekstuaalisen kontekstin suhdetta. Aivan kuin *Handsworth Songsissa* ei ole yhtä tarinaa mellakoista, vaan siinä kohtaavat monien eri tarinoiden haamut, ei ole yksittäistä homogeenista ja selvärajaista tekstiä, vaan jokainen teksti hajoaa vastaanotossa rajoiltaan epämääräiseksi intertekstuaaliseksi kentäksi.

Käsitteenä intertekstuaalisuuden esitteli 1960-luvulla Julia Kristeva, vaikkakin intertekstuaalisuuden teoriaa tai sen alkumuotoja voi jäljittää Mihail Bahtinin kautta aina Kreikan klassisiin teksteihin asti.¹ Intertekstuaalisuuden teoria yleistyi kirjallisuudentutkimuksessa (sekä vähäisemmässä määrin

myös elokuvantutkimuksessa) 70-luvulla ja 80-luvun alussa, jolloin siitä tuli tavallaan koko poststruktuurilistisen teorian kokoava termi. Kaikki jälkistrukturalistit eivät tosin kirjoittaneet intertekstuaalisuudesta, mutta sen voi kuitenkin löytää näiden teorioiden marginaaleista: tekstuaalisuus loputtomina viittausuhteina jäsentää niin intertekstuaalisuuden kuin koko postmodernismin teoretisointia.

Sittemmin - ilmeisesti voimakkaimman ranskalaisperäisen psykoanalyttisen keskustelun laimentua - intertekstuaalisuus ei ole kuitenkaan saanut enää niin keskeistä huomiota kirjallisuus- ja elokuvateoreettisessa keskustelussa ja käsite on pikemminkin arkipäiväistynyt tarkoittamaan yllättävän usein lähinnä vain tietoista ja tekstistä erotettavissa olevaa viittausta toiseen tekstiin.

Intertekstuaalisuuden pohdinnan harvenemiseen lienee vaikuttanut myös itse käsitteen monimerkityksisyys. Intertekstuaalisuudella viitataan eri kirjoittajien teksteissä keskenään hyvinkin ristiriitaisiin ilmiöihin: toiset saattavat esimerkiksi perustella korkeakulttuurisen tekstin paremmuutta (populaarikulttuurin tuotteeseen nähden) sen intertekstuaalisten viitteiden moninaisuudella, kun taas toiset käyttävät käsitettä murtamaan populaari- ja korkeakulttuurin hierarkiaa.

Yleinen intertekstuaalisuus

Keskeisin erottava tekijä intertekstuaalisuutta tarkastelevissa teorioissa lienee niiden vastaanottajalle suoma osuus, tähän liittyen intertekstuaalisten suhteiden havaittavuus ja kolmanneksi käsitys tekijyydestä.

Laajimmassa merkityksessään intertekstuaalisuus kyseenalaistaa uskon yksittäisen tekstin omalakiisuuteen sekä kirjallisen tai muun median kautta

välittyneen diskurssin alkuperäisyyteen. Kristeva kirjoittaa Mihail Bahtinin ajatuksia esittelevässä ja niitä edelleen kehittävässä esseessään “Word, Dialogue and Novel”², että jokainen teksti rakentuu “sitaattien mosaiikista” sekä perustuu toisten tekstien muokkaamiseen ja sulauttamiseen. Kristevalta intertekstuaalisuuden ajatuksen lainannut Barthes esitti saman ajatuksen mm. todetessaan, että “jokainen teksti on interteksti; muut tekstit ovat siinä läsnä tunnistamattomina tai eri asteisesti tunnistettavissa; edeltävän ja ympäröivän kulttuurin tekstit”.³ Barthesilla ja Kristevalla intertekstuaalisuus palautuu kieleen, sillä erilaiset koodit, formaatiot, sosiaaliset kielenkäyttötavat kulkeutuvat teksteihin, koska “ennen tekstiä ja toisaalta sen ympärillä on aina kieli”.⁴

Intertekstuaalisuus ohjaa niin tekstien tuottamista kuin vastaanottamistaakin. Tekstien tuottamisessa se tarkoittaa, ettemme voi koskaan hypätä viattomasti aikaisempien tekstien ulkopuolelle ja tuottaa jotain täysin alkuperäistä, vaan kirjoittamistamme ohjaavat edeltävien tekstien luomat koodit ja odotukset, joihin otamme aina jollain tiedostamattoman ja tietoisien tasolla kantaa. Tätä edellyttää kielen perusluonteen ohella sekin, että oman tekstimme tuottajina olemme samalla sen lukijoita/vastaanottajia, ja siten emme voi välttää meitä edeltävien tekstien kulkeutumista teksteihimme sitaatteina ja lainauksina. Teksteistä ei ole siten enää löydettävissä yhtä alkuperäistä (tekijään tai tekijöihin palautettavissa olevaa merkitystä), eivätkä tekstit heijasta enää yksilöllisen subjektin neroutta, vaan ne muodostuvat sosiaalisten ja eri medioiden omien koodien ohjaamassa kentässä muista teksteistä.

Tässä kontekstissa on ymmärrettävää, miksi niin Barthes ja Kristeva kuin monet muutkin ranskalaiset ja heiltä herätteensä saaneet teoreetikot puhuvat “tekijän kuolemasta”. Barthes kirjoittaa:

We know now that text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. [...] [T]he writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original, his only power is to mix writings, to counter the ones with the other [...]⁵

Tämä tekstien synnyn uudenlainen hahmotus ei silti välttämättä tapa tekijää sinänsä, vaan lähinnä aikaisemman käsityksemme hänestä. Kristevan ja Barthesin kirjoitukset asettavat tekijän tuottamien tekstien alkuperän ja originaliteetin kyseenalaiseksi kieltämällä tekijälle varatun poikkeuksellisen aseman; myös hän toimii nyt valmiin systeemin asettamien lakien mukaisesti, sillä tuottaessaan tekstin tekijä joutuu - tullakseen edes ymmärretyksi - oletamaan vastaanottajat ja jo siten mukautumaan aikaisempaan intertekstuaaliseen kenttään.

Tekijän “kuolemasta” seuraa intertekstuaalisuu-

den teorian kannalta keskeinen lukijan merkityksen korostuminen. Häivyttäessään perinteisen tekijän Barthes ja osin myös Kristeva haluavat korostaa lukijan osuutta merkityksenannossa, mihin Barthesilla liittyy elimellisesti teoksen ja tekstin erottelu. Teos on valmis ja laskettavissa oleva objekti, esimerkiksi kirja fyysisenä kappaleena, kun taas teksti syntyy vasta kielessä ja merkityksenannossa. Tekstin selvärajainen ja yksiselitteinen määrittäminen on tosin Barthesin kirjoitusten perusteella melko hankalaa, sillä hänen oma kirjoitustapansa pakenee tällaista yritystä: tekstin voisi hänen kirjoituksissaan korvata ainakin sanoilla nautinto, diskursiivinen yksikkö, signifikaatio ja teoksen tekstiksi kääntävä lukuprosessi.⁶

Ehkä selkein tapa - jota myös itse seuraan tässä artikkelissani - ajatella käsitettä teksti, on nähdä se sinä erilaisten loputtomien merkityksenantojen ja merkitysten tapahtumana, joka syntyy vastaanottaessamme jonkin teoksen. Barthes itsekin kirjoittaa artikkelissaan “From Work to Text”, että teksti koetaan vain “tuotettaessa” - siis lukuprosessissa - mistä seuraa, ettei tekstiä voi koskaan “pysäyttää”, määritellä selvärajaisesti.⁷ Tähän hän tekee vielä intertekstuaalisuuden kannalta keskeisen lisäyksen, että tekstin kannalta ratkaiseva, sen konstituiva hetki, on tekstin törmäminen muihin teoksiin.⁸

Tämä Barthesilta ja muilta ranskalaisilta *Tel Quel*-teoreetikoilta lähtöisin oleva tekstikäsitys osoittaa vastaanottajan sekä intertekstuaalisuuden koko tekstuaalisuuden teorian ytimiksi. Vasta tekstin vastaanotto-prosessissa (vastaanottajassa) “keskusteksti” ja sen intertekstit kohtaavat, koska vastaanottaja - Barthesia seuraten - “ei ole viaton tekstejä edeltävä subjekti”, vaan “tämä ‘Minä’ [...] on jo itsessään tekstien ja loputtomien (alkuperänsä hävittäneiden) koodien moninaisuus”.⁹ Toisin sanoen myös vastaanottajan voi tässä mallissa nähdä edustavan intertekstuaalisuutta, sillä hän tuo vastaanottoon aikaisemmin kohtaamansa yksittäiset tekstit sekä toisaalta erilaiset ymmärrystä ja merkityksenantoa edeltävät (alkuperänsä kadottaneet) koodit.

Jonathan Culler selkeyttää tätä ajatusta esimerkiksi lukijan oletuksesta, että (Cullerin) artikkelin on tarkoitus kertoa jotain uutta ja tärkeää. Tämä oletus ei perustu sen enempää pelkkään kokemukseen kuin tieteenalan velvoituksiinkaan, vaan näinkin yksinkertaisessa tapauksessa törmäämme vastaanottajan alkuperältään epämääräisiin ja jäljittämättömiin oletuksiin ja odotuksiin - siis intertekstuaalisuuteen.¹⁰ Tämä sitaattien ja koodien alkuperän hämärtyminen ei kuitenkaan tarkoita, että ne olisivat kadonneet jonnekin historiaan - minkä Cullerkin toteaa -, vaan alkuperän häviäminen kuuluu diskurssien konventioihin:

The first recorded use of a grammatical construction is not an origin, because what originates in this event is not yet a constituent of code.¹¹

Ei ole siis mielekästä etsiä lausumaa jäsentävän koodin alkuperää, koska jotta se voitaisiin löytää, sen on täytynyt olla olemassa jo ennen kyseistä kielen käyttöä. Tämän takia aina kun luulemme pääsemme kiinni alkuperäiseen lausumaan, joudummekin myöntämään, että sen syntyä on täytynyt edeltää koodin olemassaolo. Tämä intertekstuaalisuuden varsin paradoksaalinen ominaisuus korostaa entisestään, miten monimuotoisesta ilmiöstä on kyse ja miten vaikeaa intertekstuaalisen analyysin tekeminen on, sillä näin ymmärrettynä intertekstuaalisuus muodostaa tekstin vastaanoton ja ymmärryksen edellytyksen ja perustan. Jotta voisimme yleensä vastaanottaa jonkun yksittäisen tekstin, meillä on oltava muiden tekstien sekä kulttuurin välityksellä saatua tietoa erilaisista koodeista ja diskursseista, jotka toisaalta mahdollistavat tekijälle hänen teoksensa tuottamisen.

Rajattu intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuuden laaja-alaisuus aiheuttaa ongelmia tekstien analyysille ja tulkinntalle, ja tekee sen tiettyssä mielessä jopa mahdottomaksi: emme voi koskaan tavoittaa analyysissä teoksen synnyssä vaikuttanutta monimuotoista sitaattien sekä koodien mosaiikkia, ja vielä mahdottomampaa on yrittää pysäyttää kaikki tiettyssä vastaanottokontekstissa vaikuttavat intertekstit. Osin tämän vuoksi eräät intertekstuaalisuuden teoreetikot ovatkin pyrkineet pelastamaan käsitteen analyysille ja rajoittaneet sen käytön huomattavasti pienemmälle alueelle kuin Kristevan ja Barthesin malli antaisi odottaa.

Yksi tunnetuimpia suppeampaan intertekstuaalisuuden käsitykseen tukeutuvista kirjoittajista lienee Harold Bloom. Bloomin käsittelyn tässä yhteydessä voi silti nähdä kyseenalaisena¹², ja keskeisin perustelu hänen esittelylleen tulee itse asiassa siitä, että monet kirjoittajat yhä liittävätkä Bloomin keskeisimmät teokset¹³ intertekstuaalisuuden perinteeseen. Tähän lienee vaikuttanut se, että amerikkalaiseen dekonstruktioon ja Yalen koulukuntaa liitetty Bloom seuraa itse ranskalaisia intertekstuaalisuuden teorioita kirjoittaessaan, että runot ovat vain sanoja, jotka viittaavat loputtomasti toisiin sanoihin, ja että "jokainen runo on inter-runo, ja jokainen runon lukeminen on inter-lukemista".¹⁴

Bloom ei kuitenkaan keskity tutkimaan koko tätä sitaattien ja viittausten loputonta jatkumoa, vaan hän keskittää teoriansa vahvojen runoilijoiden - eikä puhtaasti tekstien - välisiin suhteisiin. Kirjassaan *The Anxiety of Influence* Bloom esittää tekstien synnystä mallin, jossa tekijä yrittää saavuttaa "oman äänensä" ja paikkansa kaanonissa taistelemalla yhtä (vieläpä yhdessä runossa manifestoituvaa) edeltäjänsä vastaan ja yrittämällä erottautua tästä.¹⁵

Siirtämällä näin painopisteen tekstistä (ja vastaanotosta) tekstin tuottamiseen ja tekijään Bloom samalla kääntää intertekstuaalisuuden freudilaisek-

si perhedraamaksi "pojan" ja hänen vahvan "isänsä" välillä. Tämä hyvin psykologinen ja tekijäkeskeinen painotus osoittautuu varsin ongelmalliseksi, kun muistamme, että intertekstuaalisuuden teorit painottavat teosten synnyssä (ja vastaanotossa) yksilötekijän sijasta konventioita, koodeja, rakenteita sekä muita tekstejä. Toinen ongelmallinen ja intertekstuaalisuuden yleisiin teorioihin huonosti sopiva piirre Bloomin teoriassa on sen rajoittuminen hyvin suppeaan intertekstuaalisuuden käsitykseen. Useimmat tekstien välisiin suhteisiin törmänneet tutkijat (jotka muuten hylkäisivät intertekstuaalisuuden) olisivat varmaan valmiita myöntämään ainakin sen, että yksittäisen teoksen syntyyn vaikuttaa useampi kuin vain yksi aikaisempi teos tai tekijä. Tämän vuoksi Bloomin teorit olisivat mielekkäämpiä nähdä yrityksinä käsitteellistää luovuuden ehtoja - eikä pyrkimyksenä pohtia tekstin syntyä, luonnetta ja vastaanottoa (intertekstuaalisuutta).

Lisäksi tällainen Bloomin soveltama tapa keskittyä analyysissä tiettyihin identifioitavissa oleviin interteksteihin ja niiden etsimiseen implikoi helposti ainoastaan tiettyjen teosten olevan intertekstuaalisia tai sitten ainoastaan teoksen tiettyjen osien sisältävän intertekstuaalisia elementtejä. Tämä ajattelutapa, vaikka se varmasti houkuttelee erilaisia medioita ja tekstejä analysoivia tutkijoita, on selvästi ristiriidassa intertekstuaalisuuden laajemman teorian kanssa.

Bloomin, Barthesin ja Kristevan kaltaisista korkeakulttuuriin keskittyvistä teoreetikoista poiketen Jim Collins pyrkii kirjassaan *Uncommon Cultures*¹⁶ purkamaan korkea- ja populaarikulttuurin välille rakennettua keinoitekoista hierarkiaa, missä tarkoituksessa hän hyödyntää myös intertekstuaalisuuden teoriaa. Collins käyttää projektissaan varsin ongelmallista strategiaa, joka lähtee siitä, että hän pyrkii osoittamaan, miten populaarikulttuuriset ja korkeakulttuuriset tekstit manipuloivat "intertekstuaalista arenaa" samalla tavalla.¹⁷ Tämän seurauksena Collins - sen sijaan että lähtisi purkamaan populaarikulttuurista käsin kulttuurituotteiden välille erilaisissa instituutioissa rakennettuja arvohierarkioita - joutuu mukautumaan kirjallisuusinstituution asettamiin esteettisiin määreisiin ja osoittamaan, että myös populaarikulttuuriset - eivätkä vain korkeakulttuuriset - tekstit voivat olla alkuperäisiä ja omaperäisiä. Tästä taas seuraa, että hänen on suunniteltava intertekstuaalisuuden teoriaa, joka korostaa teoksen originaliteettia ja sitä kautta tekijää sekä toisaalta myös intertekstuaalisuutta vain teoksen eikä vastaanoton ominaisuutena. Hän itse asiassa ehdottaakin, että tarvittaisiin intertekstuaalisuuden teoria, jossa yhdistyvät (Machereyn korostama) tekstien riippuvuusuhde toisista teksteistä ja (Bloomin painottama) originaalisuus.¹⁸ Näin ilmaistuna myös Collinsin ajatus lähenee perinteistä lähdetutkimusta, ja hän jättääkin järkevästi eksplikoidumatta, millainen hänen teoriansa olisi.



tekstin oikeaa tulkintaa. Tämä taas on jälleen ristiriidassa intertekstuaalisuuden yleisen teorian kanssa. Sehän radikaaleimmillaan kyseenalaistaa juuri uskon oikeisiin tulkintoihin ja vastaanottotapoihin sekä toisaalta myös pyrkii siirtämään painopistettä perinteisestä tekijästä (ja hänen intentioistaan) vastaanottajaan.

Kolmas tähän Riffaterren malliin sisältyvä ongelma on sen oletama kulttuurinen ja historiallinen staattisuus, sillä itse asiassa Riffaterre antaa artikkelissaan "Compulsory reader response" ymmärtää, että

Intertekstuaalisuudesta laajasti ja eri tahoilla kirjoittanut Michael Riffaterre on myös pyrkinyt viimeaikaisissa kirjoituksissaan ratkaisemaan yleisen ja rajatun intertekstuaalisuuden ristiriidan erottelemalla yleisen intertekstuaalisuuden ja eräänlaisen pakollisen intertekstin. Näistä edellisellä Riffaterre tarkoittaa suunnilleen samaa kuin Barthes ja Kristevakin. Varsin mielenkiintoisella pakollisen intertekstin ajatuksellaan Riffaterre yrittää luoda mallin, jota voisi soveltaa käytännön analyysiin. Hänen mukaansa teksti kontrolloi aina lukijaansa mm. aktiivomalla erilaisia intertekstejä. Nämä voivat olla pakollisia siinä mielessä, että tekstiin jää eräänlainen aukko, jonka vain kyseinen interteksti voi täyttää. Tällaiset lukijaa ohjaavat ja kontrolloivat aukot voivat olla sanoja ja lauseita, jotka "ovat merkinä toisaalta ongelmasta - outo tai epätäydellinen lause tekstissä - toisaalta suunnasta, josta vastaus tähän ongelmaan on löydettävissä".¹⁹ Toisin sanoen nämä kohdat näyttävät "ongelmilta kun niitä tarkastellaan tekstin näkökulmasta ja ratkaisulta kun niiden toinen intertekstuaalinen puoli paljastuu".²⁰

nämä intertekstit eivät ole vain pakollisia (vaihtoehdottomia) vaan myös historiallisesti ja kulttuurisesti muuttumattomia. Oletus voi tuntua loogiselta Riffaterren mallia ajatellen, mutta sitäkin problematisemmalla se vaikuttaa tarkasteltuna tekstin ja tekstuaalisuuden kautta, sillä oletus intertekstien pysyvyydestä edellyttää myös "keskustekstin" muuttumattomuutta. Toisin sanoen tämän mallin mukaan kyseessä on aina sama teksti, otetaanpa se vastaan missä kulttuurissa, minä aikakautena ja missä kontekstissa tahansa. Tätä ajatustapaa voi kritisoida ainakin korostamalla tekstin ja fyysisen teoksen eroa, sillä mikäli puhumme tekstistä merkityksennannossa syntyvän tapahtumana tai objektina, emme voine asettaa sille kovin selviä rajoja ja emme voine olettaa sen pysyvän samana kontekstista toiseen (minkä Riffaterrekin implisiittisesti myöntää puheessaan yleisestä intertekstuaalisuudesta).

Pepsin Madonna/ Madonnan Pepsi

Ongelmallisista perusoletuksistaan huolimatta Riffaterren malli tarjoaa yhden käytännöllisen tavan lähestyä tietäntyyppisiä tekstejä. Varsin sulavasti se soveltuu mm. Madonna-videon *Like A Prayer* ja siihen läheisesti liittyvän toisen tekstin, Madonnan Pepsi-mainoksen/Pepsin Madonna-mainoksen *Make a Wish*, suhteen tarkasteluun, mikä toisaalta nostanee esille muutamia Riffaterren ja muiden intertekstuaalisuuden teoreetikkojen kirjoituksiin liittyviä lisäongelmia.

Pakollisen intertekstin ajatus tuntuisi parhaiten soveltuvan malliin, jossa sellaiset tekstien väliset suhteet kuin pastissi, ironia, parodia, allegoria laskeaan mukaan intertekstuaalisuuteen. Niiden kohdalla tuntuisi varsin perustellulta puhua pakollisista interteksteistä, jotka tarjoavat tulkinnallisen ratkaisun tekstin lukijalle asettamiin kysymyksiin ja joita ilman teksti tai sen vastaanotto voi jäädä ikään kuin "vajaaksi".

Tämä Riffaterren malli houkuttelee intertekstuaalisuuden teoriaa kuitenkin myös varsin ongelmalliselle alueelle. Mikäli nimittäin ajatellaan teoksia tai teosten kohtia, joihin tällainen pakollinen interteksti -malli tuntuisi parhaiten sopivan, alamme myös hyvin helposti ajatella tekijän intentioita ja

Madonnan "Like a Prayer"-kappaleen säestämän *Make a Wish* -mainoksen alussa näemme Pepsiä juovan Madonnan katsomassa kotielokuvaa "Madonnan 8-vuotispäiviltä", jonka jälkeen roolit vaih-

tuvat: kotielokuvan pikku-Madonna ilmestyy aikuisikäisen Madonnan nojatuoliin katselemaan tätä elokuvan kohtauksissa: tanssimassa sekä kadulla, pienten luostarikoululaisten keskellä (jotka intoutuvat mukaan tanssiin), baarissa että mustien kirkossa kuoron kanssa. Erilaisilla tunnistuksilla, identiteeteillä ja ikasuhteilla leikkivä mainos onkin rakenteeltaan mielenkiintoinen ja jopa mutkikas: aikuis-Madonna muistelemassa menneisyyttään samalla kun pikku-Madonna näkee tulevaisuuteen, tunnistaa itsensä ja oman edessä olevan uransa aikuis-Madonnassa.

Ennen *Like a Prayer* -videota julkisuuteen päästetty Pepsi-mainos ei monenkaan katsoja-kuuntelijan mielestä kuitenkaan vaikuttane kovin hätkähdyttävältä ja Pepsi-yhtiöiden päätös vetää se pois levityksestä (*Like a Prayer* -videon aiheuttaman kohun jälkeen) saattaa tuntua hieman yllättävältä ja herättää kysymyksen, mikä mainoksessa aiheutti Pepsi-yhtiöiden päätöksen. Tämän ongelman tai kysymyksen voisi nähdä Riffaterren mallia löyhästi soveltaen johtavan vastaanottajan etsimään pakollista intertekstiä, joksi tässä yhteydessä osoittautuisi ainakin Madonna-video *Like a Prayer*. Sen suuntaan mainoksessa vihjaa sen taustalla soiva "Like a Prayer" sekä toisaalta eräät muut elementit, kuten videon yhtä kohtausta vastaava loppupuolen tanssi-kohtaus mustien kirkossa.

Like a Prayer -videon läpi nähtynä Pepsin Ma-

donna-mainoksesta on vastaanotettavissa merkityksiä, joita sen tuottanut jättiyhtiö ei siihen välttämättä halunnut ja jotka siten toisaalta ratkaisevat mainoksen "ongelman" tai aukkopaikan, sen mikä siinä ehkä huolestutti Pepsin edustajia. *Like a Prayer* nosti Madonnan muistakin videoista löydettävissä olevat rodulliset subtekstit pintaan ja yhdisti ne lisäksi uskonnollisiin ja seksuaalisiin aineksiin. Video mm. samastaa valkoisen naisen, Madonnan, mustien yhteisöön sekä tämän peilikuvaksi esitettyyn mustaan naiseen, mitä voi jo sinänsä pitää vallitsevan ideologian kannalta poikkeavana. Eniten videon tuominneita konservatiiveja, joiden innokasta joukkoa johti katolinen kirkko, lienee kuitenkin närkästyttänyt videossa esitetty Madonnan eroottinen suhde Kristukseen tai pyhimyshahmoon, joka kaiken lisäksi on musta.²¹

Tästä videosta poiketen rodulliset teemat eivät ole Madonnan Pepsi-mainoksessa lainkaan samalla tavalla pinnassa eivätkä myöskään yhtä (konservatiiveja) hätkähdyttävässä muodossa. Siitä löytyy lähinnä vain lyhyt kohtaus, jossa Madonna tanssii hurmioituneesti kirkossa mustan kuoron ja seurakuntaväen keskellä, mitä on vaikea sinällään pitää levityksestä vedon synnä. Ts. Pepsin edustajat lienevät harrastaneet mainoksen intertekstuaalista tulkintaa ja päätelleet, että *Like a Prayerin* "sepitemaailma saattaa näin vaikuttaa siihen, mitä merkityksiä mainokseen ja sen välityksellä Pepsin tuote-



Mennyt ja nykyisyys kohtaavat Madonnan/Pepsin mainoksessa.



Pikku-Madonna tunnistaa tulevaisuutensa.

kuvaan luetaan”.²² Pepsin mainostajat olivat mitä ilmeisimmin huolissaan Madonnan videon seksuaalisten ja uskonnollisten diskurssien yhdistymisestä rodullisiin diskurssihin tavalla, jota vallitseva ideologia karttaisi ja jota Pepsin tuotekuvan muokkaajat eivät siis halunneet liitettävän heidän tuotteeseensa.

Näin esitettynä Madonna-videon ja -mainoksen intertekstuaalisen suhteen voi nähdä melko yksinkertaisena ja tavallaan Riffaterren mallin kaltaisena. Tämä ajattelutapa ei välttämättä kuitenkaan riitä selittämään sitä kompleksisuutta, mikä liittyy näiden kahden tekstin törmäyksessä kohtaaviin merkityskenttiin - vaikka unohtaisimme vastaanottajan mukanaan tuomat intertekstit.

Ensinnäkin meidän olisi näiden kahden teoksen ohella otettava huomioon koko se intertekstuaalinen kenttä, joka seuraa Madonnaa hänen tähtikuvansa kautta. Yksittäiset videotan eivät yksinään luo Madonnan kaltaisia tekstejä, vaan Madonnan tähtikuvaan liitetyt merkitykset syntyvät levyistä, levykansista, konserttijulisteista, elokuvarooleista, haastatteluista, mainoksista, pr-aineistosta, fanimateriaalista, juoruista. Kaikki nämä lukemattomat tekstit ovat jo ennen kuin näemme yksittäisen Madonna-videon tai Pepsin Madonna-mainoksen luoneet vastaanottajille erilaisia merkityskenttiä, joiden suhteen he sitten sovittavat yksittäisestä tekstistä kohottamansa merkitykset. Tietysti voimme ajatella, että kaikki nämä tekstit ovat Pepsi-mainoksen näkökulmasta *Like a Prayeriin* rinnastettavissa olevia pakollisia intertekstejä. Tämän väitteen ongelmanna on, että se tavallaan olettaa meidän voivan nimetä kaikki tähtikuvassa kohtaavat tekstit, että toisin sanoen voisimme löytää tähtikuvan ”alkuperäiset” merkitykset.

Vielä vaikeammaksi Madonna-mainoksen ja -videon törmäykseen liittyvien intertekstien jäljittäminen ja nimeäminen osoittautuu, kun otamme huomioon, että siitä syntyviin merkityksiin liittyy

elementtejä, joita on vaikea nimittää teksteiksi - ainakaan käsitteen suppeamassa merkityksessä. Pepsin reaktiota mainokseen analysoidessamme meidän on tekstien ohella otettava huomioon siitä syntyneisiin merkityksiin vaikuttaneet diskurssit. *Like a Prayerin* vastaanottoa määrittivät niin uskonnolliset, seksuaaliset kuin rotupoliittiset diskurssit, joita ei voine palauttaa tiettyihin teksteihin (tai teoksiin), mutta jotka on kuitenkin otettava huomioon kyseiseen merkityksenantoon keskeisesti vaikuttavina elementteinä.

Teorian ja analyysin ristiriita

Intertekstuaalisuutta tarkastellessamme tunnumme jatkuvasti törmäävän yleisen teorian ja sen spesifien sovellusten, analyysien, väliseen ristiriitaan. Näyttääkin siltä, ettei tätä ristiriitaa voi ratkaista muuten, kuin hyväksymällä se intertekstuaalisuuteen liittyvänä paradoksina: analyysiä varten meidän on lähes pakko puhua yksittäisistä interteksteistä, mutta kun analysoimme ja erittelemme niitä, joudumme itse asiassa ristiriitaan intertekstuaalisuuden yleisen teorian kanssa, joka juuri korostaa koodien ja intertekstien alkuperättömyyttä, niiden loputtomia ketjuja.

Tämä ristiriita löytyy myös Kristevalta ja Barthesilta, jotka molemmat rakentavat tekstien välille korkeakulttuuriin perustuvan hierarkian. Barthesilla keskeinen oppositio muodostuu modernin tekstin ja klassisen teoksen välille, joista jälkimmäinen osoittautuu kaikkien tekstien tapaan monimerkitykseksi mutta jota lukija ei kuitenkaan voi uudelleenkirjoittaa samalla tavalla vapaasti kuin modernia tekstiä.²³ Modernin tekstin uudelleenluettavuus liittyy Barthesilla muodon ohella läheisesti sen intertekstuaalisten viitteiden moninaisuuteen. Tällainen vastakkainasettelu saa siten kysymään, viittaako Barthesin tekstin toimintaa kuvaavilla teorioillaan vain pienee ryhmään (korkeakulttuurisia) tekstejä vai esittääkö hän yleisen intertekstuaalisuuden teorian, joka itse asiassa on ristiriidassa hänen omien sovellustensa kanssa.

Barthesin teorioiden pohjalta on vaikea perustella väitettä, että osa teksteistä olisi ”intertekstuaalisempia” (tai ”uudelleenkirjoitettavampia”) kuin toiset. Emme voi sen enempää klassisesta teoksesta (johon Barthes olisi halukkaasti laskenut esimerkiksi populaarikulttuurin tuotteet) kuin modernista tekstistäkään erottaa tai nimetä niiden kaikkia intertekstejä, joten emme voi myöskään väittää toisen olevan toista intertekstuaalisempi (ellemme rajoita inter-

tekstuaalisuutta tarkoittamaan vain erotettavissa olevia ja tietoisia viitteitä toisiin teksteihin).

Voimme tosin lukea Barthesin teorioita niin, että hän tarkoittaa kirjoittajan jättävän (tietoisesti) tekstiänsä "aukkoja", jotta tulkinnassa syntyisi enemmän intertekstejä. Tämäkään tulkinta ei kuitenkaan ratkaise perimmäistä ristiriitaa, joka liittyy ennen kaikkea vastaanotossa vaikuttavien intertekstien loputtomiin verkkoihin. Jos erottelemme joukon tekstejä, jotka nimeämme "intertekstuaalisemmiksi", joudumme alkuperä ja vaikutus -ajattelun vankeiksi. Väittäessämme toisella tekstillä olevan toista enemmän intertekstejä meidän on ainakin jollakin tasolla pystyttävä nimeämään ne, jolloin olemme hyvin lähellä vaikutus-teorioita sekä lähestymistapaa, joka palauttaa teoksen tekijänsä ilmaukseksi.

Kristevan kirjoitukset itse asiassa osoittavat juuri tämän vaaran. Vaikka hän eksplisiittisesti erottaa intertekstuaalisuuden teoriasa yhden teoksen vaikutusta toisen syntyyn pohtivista teorioista²⁴, hän kuitenkin itse keskittyy nimettävissä olevien intertekstien jäljittämiseen jopa siinä mielessä, että kirjoittaa:

[I]n order to compare the presupposed text with the text of *Poésis II*, one needs to determine what editions of Pascal, Vauvenargues, and La Rochefoucauld Ducasse could have used, for the version vary considerably from one edition to another.²⁵

Kuten Culler antaa ymmärtää²⁶, tällaista lausetta on vaikea yhdistää yleiseen intertekstuaalisuuden teoriaan. Näin voimakas nimettyjen ja teoksesta erotettavissa olevien intertekstien korostaminen saattaa johtaa ajattelemaan intertekstuaalisuutta vain teoksen eikä lukijan ominaisuutena. Erottellessamme teoksesta suoria viitteitä toisiin teksteihin liikumme lähellä tekijän intentioita, tarkoituksia, jolloin on vaarana, että palautamme tekstin merkityksen liiaksi tekijään, jonka intertekstuaalisuuden yleinen teoria oli itse asiassa kertaalleen jo haudannut. Mikäli sen sijaan painotamme vastaanottajaa, meidän on vaikea nimetä varmuudella yksittäisiä intertekstejä; pikemminkin voimme vain esittää hypoteeseja tietystä vastaanottokontekstissa - intertekstuaalisessa kentässä - mahdollisesti aktualisoituvista vastaanottajille yhteisistä interteksteistä (joiden lisäksi kukin vastaanottaja tuo mukanaan joukon nimeämättömiksi jääviä intertekstejä).

Näin intertekstuaalisuuden teorioiden keskeinen ongelma liikkuu intertekstien havaittavuuden ja alkuperän ympärillä, akselilla painottaako tekstin vai vastaanoton intertekstejä. Lisäksi kysymystä tutkistaa entisestään se, että voimme tehdä kyseisen tekstin ja vastaanoton erottelun enintään hyvin käsitteellisesti, sillä tekstuaalisuuden korostamiseen liittyy juuri ajatus, että teksti syntyy (teoksesta) vasta vastaanotossa.

Interteksti elokuvassa ja historiassa

Jostain syystä kirjallisuuden teoreetikkojen on ollut hyvin vaikea välttää tai oikeammin tiedostaa tällaisia intertekstuaaliseen analyysiin liittyviä ongelmia ja paradokseja. Saattaakin olla, että 1970-luvusta poiketen kiinnostavimmat intertekstuaalisuuden teoriat ja sovellukset ovat tulleet 80- (ja 90-) luvulla elokuvantutkimuksen piiristä. Tämän syyt voivat olla palautettavissa niin kirjallisuuden- ja elokuvantutkimuksen institutionaaliin eroihin kuin elokuva- ja kirjallisuustuotteiden kulttuurisiin ja materialistisiin eroihin. Huomattavasti nuorempana tutkimuksenalana elokuvan tutkimuksessa ei ole ollut yhtä voimakasta pakkoa pitävän kaanonin luomiseen kuin kirjallisuudessa. Sen sijaan elokuvahistoriassa esimerkiksi raja korkea- ja populaaritaiteen välillä on ollut varsin joustava ja "mestariesteiden" joukkoon on mahtunut muun muassa Hollywoodin genre-elokuvia, aikansa populaarielokuvaa siis.

Genre-elokuvat, kuten toisaalta esimerkiksi tähtien asema Hollywood-tuotteissa ja sitä kautta elokuvakaanoneissa, on kuin luonnostaan vienynt elokuvan tutkijoita intertekstuaaliseen analyysiin, vaikkeivat he sitä olisi aina siksi kutsuneetkaan. Genretän voi nähdä yhtenä merkittävimmistä elokuvateosten tuotantoa ja vastaanottoa ohjaavista interteksteistä tai -diskursseista²⁷, joita määrittää samantyyppinen paradoksi kuin yleistä intertekstuaalisuuden teoriaa: on mahdoton nimetä tietyn lajityypin ensimmäistä edustajaa, koska jotta se voisi olla olemassa, sitä on täytynyt edeltää sen mahdollistavat koodit. Vastaavasti tähden merkitystä yksittäisessä elokuvassa on mielekästä tarkastella häneen liittyvien muiden tekstien läpi - ovat nämä sitten mitä media- tai kulttuurituotteita tahansa.²⁸

Käyttökelpoisen intertekstuaalisuuden sovelluksen ovat esittäneet Tony Bennett ja Janet Woollacott, jotka kirjassaan *Bond and Beyond*²⁹ ottavat kohteekseen populaarikulttuurin keskeisen hahmon James Bondin. Aikaisemmin mainitsemastani Collinsista poiketen heillä ei ole tarvetta todistella tutkimuskohteensa arvoa tai mielekkyyttä korkeakulttuurista peräisin olevin kriteerein, vaan he pyrkivät vain osoittamaan kohteensa monimuotoisuuden ja sen muuttuvuuden historiallisesta ajankohdasta ja kontekstista toiseen. Osin tähän liittyen heidän tutkimuksensa ei myöskään johda Collinsin ajatusten kaltaiseen umpikujaan.

Projektinsa ohessa Bennett ja Woollacott esittävät analyysin kannalta hyödyllisen intertekstuaalisuuden määritelmän.³⁰ Inter-tekstuaalisuudella he tarkoittavat erilaisissa sosiaalisissa ja kulttuurisissa vastaanottokonteksteissa tapahtuvaa tekstien välisen suhteiden organisointia.³¹ Määritelmällään he korostavat tekstin ja kontekstin erottamattomuutta, ts. sitä ettei tekstiä sen enempää kuin kontekstiakaan

ajatella omalakisina, toisistaan erotettavina elementteinä, vaan ne toimivat yhdessä ja ovat yksi. Tällöin tekstin sisäinen on tulosta myös "tekstin ulkoisesta", siitä inter-tekstuaalisesta kentästä, jossa teksti otetaan vastaan. Tällä Bennett ja Woollacot korostavat sitä, että teksti syntyy aina vastaanotossa ja siinä mielessä eri lukuvaihtoehdot (reading formations) "tuottavat omat tekstit, lukijat ja kontekstit - puhumattakaan omista tekijöistä".³² Tässäkin yhteydessä (historiallisesti muuttuva) teksti tarkoittaa merkityksenannonsta syntyvää "objektia" eikä suinkaan materiaalista teosta.

Korostaessaan sosiaalisen ja historiallisen merkitystä inter-tekstuaalisuudelle Bennett ja Woollacott haluavat samalla erottautua Kristevasta, jonka he väittävät lähinnä vain etsivän yksittäisestä tekstistä toisia erotettavissa olevia tekstejä.³³ Tällöin he unohtavat, että Kristevan yleinen intertekstuaalisuuden teoria on tulkittavissa lähes heidän omien käsitteidensä kautta. Kuten ei Barthes Kristevakaan ei rajoita käsitteensä alaa vain kirjallisiin teksteihin, vaan itse asiassa korostaa todellisuuden tekstuaalisuutta, joten siis hänenkin teoriansa voi tulkita sisältävän Bennetilille ja Woollacottille tärkeät erilaiset sosiaaliset ja historialliset diskurssit.

Toisaalta Bennettin ja Woollacottin erottanee Kristevasta heidän tämän teoriaan lisäämä ulottuvuus, historiallinen muuttuvuus. Bennett ja Woollacott korostavat sosiaalisen ja historiallisen kontekstin määräävyyttä siinä, mitkä intertekstit vastaanotossa aktualisoituvat, kun taas Kristeva painottaa yleisessä teoriassaan intertekstien loputonta ketjua. Vaikka molemmat puhuvat loputtomista interteksteistä, Bennett ja Woollacott osoittavat Bond-analyyseillä, miten toiset intertekstit korostuvat eri historiallisissa yhteyksissä toisia enemmän. Siten heidän teoriansa voi tulkita olevan ainakin käsitteellisessä ristiriidassa yleisen intertekstuaalisuuden kanssa. Tämä ristiriita tosin vaikuttaa olevan analyysin edellytys.

Inter-tekstuaalisuudessa onkin tärkeää korostaa muitakin kuin suppeassa mielessä tekstuaalisia konteksteja, koska on epätodennäköistä, että intertekstuaalisuutta voidaan - tai ainakaan on syytä - erottaa laajemmasta inter-diskursiivisuudesta, jonka käsitteen alaan lasken erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset diskurssit (esimerkiksi tietyn yhteiskunnallisen järjestelmän asettamat luokkaan, sukupuoliin ja rotuun liittyvät positiot). Pidän tätä painotusta tärkeänä kahdesta syystä: Ensinnäkin se korostaa inter-tekstuaalisuutta historiallisena ilmiönä, joka koskee vastaanotto-prosessin molempan päitä, tekstiä ja katsojasubjektia. Toiseksi tuomalla inter-tekstuaalisuuden rinnalle toisesta tutkimustraditiosta peräisin olevan termin inter-diskursiivisuus meidän on helpompi käsitteellistää esimerkiksi rodun tai sukupuolen mukaan jakaantuvia erilaisia vastaanotto-prosesseja (ja niissä syntyviä tekstejä).

Tässä on tosin se ongelma, että diskurssit liittyvät

toisaalta teksteihin ja niitä on melkein mahdoton erottaa teksteistä. Toisin sanoen kyseessä on vain yritys korostaa tekstuaalisesta analyysistä helposti unohtuvia teosten ulkopuolisia elementtejä, diskursseja (vaikka ne periaatteessa kuuluvatkin tekstuaalisuuden alaan). Tämän erottelun tarkoituksena olisi osin vain helpottaa analyysia, koska puhuessamme erikseen diskursseista ja teksteistä voimme ehkä kätevämmän pohtia sitä, miten loputtomista viittauksista muodostuva tekstikenttä kuitenkin järjestäytyy jollakin tavalla erilaisissa historiallisissa yhteyksissä. Hyödyntäessämme Foucault'laista diskurssin käsitettä - sen sijaan että puhuisimme pelkistä teksteistä - meidän on helpompi lähestyä tiedon ja vallan yhteyksiä - esimerkiksi historiallista kysymystä, miten 'tekijyydestä' muodostui niin teosten vastaanottoa kuin tutkimustakin määrittävä keskeinen käsite, ja miten tämä käsite on sittemmin tuottanut tietynlaista tietoa (ja tehnyt toisenlaisten kysymysten esittämisen vaikeaksi, ellei mahdottomaksi).

Tämä on tärkeää, koska perinteisesti - myös Kristevalla ja Barthesilla - intertekstuaalisuutta ei ole tarkasteltu valtahierarkioiden kautta, joiden voi kuitenkin olettaa ohjaavan vastaanotossa aktualisoituvia intertekstejä. Tarkoituksena olisi siis avata inter-tekstuaalisuus vallalle.

Tekstien vastaanotto ei siten ole enää abstrakti ja erillinen tapahtuma - vaikka sitä sellaisena usein tarkastellaan -, vaan se on historiallinen prosessi, jossa inter-tekstuaalisesti ja -diskursiivisesti järjestäytyneet vastaanottajat kohtaa inter-tekstuaalisesti järjestäytyneen tekstin. Tekstin vastaanottava (ja tässä vastaanotossa syntyvä) subjekti on aina jo jäsenenä historiallisesti muuttuvissa diskursseissa, jotka osaltaan prekonstituivat subjektia. (Nämä diskurssit voivat tietysti olla keskenään ristiriidassa.) Toisaalta teksti otetaan vastaan inter-tekstuaalisesti, mikä myös vaikuttaa ennalta vastaanotto-prosessiin, sillä aikaisemmin kohdatut tekstit ja koodit muokkaavat kyseessä olevaa tekstiä.

Keskeistä yllä esitetystä on, että siinä on pyritty ottamaan huomioon kaksi merkittävää tekijää: 1) Katsojasubjektin vastaanottaa elokuvatekstin kohdattuaan jo joukon muita elokuvia ja tekstejä, jotka ovat siten mukana jokaisen uuden elokuvatekstin vastaanotossa. 2) Subjekti on aina jo konstituoitunut muissa diskursiivissa yhteyksissä ja lisäksi subjekti on samanaikaisesti jäsenenä muissa diskursiivissa prosesseissa.

Kumpikin huomio korostaa vastaanotto-prosessin heterogeenisyyttä, mikä ei kuitenkaan sulkene pois mahdollisuutta, että tekstit rajoittaisivat vastaanottoaan. Ts. tällaisella inter-tekstuaalisuuden teorialla ei ole sen heterogeenisyyttä painottavasta luonteesta huolimatta tarkoitus todistaa, että vastaanotto voi olla millainen tahansa. Pikemminkin voimme ajatella, että vaikka signifikaatio tapahtuu useamman diskurssin kautta, tietyssä historiallis-sosiaalisessa

kontekstissa yksi tai useampi dominoiva diskurssi saatta antaa merkityksenannon reunaehdot jäsentämällä muita diskursseja ja niiden tapoja kohdata toisiaan (esimerkiksi peittämällä, täydentämällä, luomalla ristiriitoja,...). Todennäköisimmin tällaiset diskurssit olisivat rotuun, sukupuoleen, luokkaan liittyviä valtapositiioita ja -diskursseja.

Näin käsitteellistettynä inter-tekstuaalinen analyysi osoittautuu vaativaksi mutta tärkeäksi. Siihen sisältyvät niin muut tekstit, anonymit diskurssit, alkuperänsä kadottaneet koodit kuin vastaanoton sosiaalisia ja ideologisia organisoitumisia ohjaavat instituutiot ja valtahierarkiat, jotka kaikki suturoituvat katsojasubjektin ympärille ja sitovat erilaiset heterogeeniset elementit milloin koherentiksi, milloin ristiriitaiseksi tekstiksi.

Kiitokset Veijo Hietalalle artikkeliani muokanneista kommenteista.

Viitteet:

1. Katso Judith Still & Michael Worton, "Introduction". Kirjassa Still & Worton (eds.), *Intertextuality. Theories and practises*. Manchester University Press: Manchester ja New York 1990.
2. Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel". Kirjassa *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Basil Blackwell: Oxford 1986 (artikkeli alk. 1966), s. 37.
3. Roland Barthes, "Theory of the Text". Kirjassa *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, (ed.) Robert Young, Routledge & Kegan Paul: Lontoo ja New York 1987 (alk. 1981; artikkeli alk. 1973), 39.
4. *Ibid.*, 39.
5. Roland Barthes, "The Death of the Author". Kirjassa Roland Barthes, *Image-Music-Text*, (ed.) Stephen Heath. Fontana: Lontoo 1984 (essee alk. 1968), 146.
6. Katso esimerkiksi Barthes 1973; Roland Barthes, "From Work to Text". Kirjassa *Image-Music-Text* (artikkeli alk. 1971); Roland Barthes, *S/Z. An Essay*, Hill and Wang: New York 1974 (alk. 1970), transl. Richard Miller.
7. Barthes 1973, 157.
8. *Ibid.*, 157.
9. Barthes 1974, 10.
10. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press: Ithaca 1981, 102.
11. Culler 1981, 103.
12. Tästä tarkemmin Veijo Hietala, "Tekstien taistelukenttä: Harold Bloomin psykopoetiikka". Kirjassa *Vanhasta uuteen: kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista/Texts on Intertextuality*, toim. Pirjo Ahoka ja Veijo Hietala. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos 1988 (Sarja A, N:o 16). Hietala osoittaa varsin tehokkaasti, millaiseen umpikujaan omaa "psykoanalyttistä intertekstuaalisuuden koulukuntaansa" edustava Bloom ajautuu.
13. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press: New York 1973; Harold Bloom, *A Map of Misreading*. Oxford University Press: New York 1975; Harold Bloom, *Poetry and Repression*. Yale University Press: New Haven 1976.
14. Bloom 1976, 2-3; siteeraus Culler 1981, 107.
15. Katso erityisesti Bloom 1973.
16. Jim Collins, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. Routledge: New York ja Lontoo 1989.
17. Katso erityisesti *ibid.*, 45 - 46.
18. *Ibid.*, 46.
19. Michael Riffaterre, "Compulsory reader response: the intertextual drive". Kirjassa Still & Worton 1990, 57 - 58. Riffaterre on tarkastellut intertekstuaalisuutta varsin monissa eri kirjoituksissa, joista löytyy vastaavia ajatuksia kuin tässä aivan liian lyhyesti esitetystä artikkelista. Riffaterren tuotannon laajuuden takia häneltä löytyy toisaalta myös tässä esitetystä poikkeavia painotuksia.
20. *Ibid.*, 58.
21. Katso tarkemmin yhdessä Erkki Huhtamon kanssa tekemäni artikkeli "Musta Madonna - Musiikkivideo, rotu, kulutusjärjestelmä". *Filmihullu* 4/89, 25 - 29. Tarkastelemme siinä sekä Madonna-videota *Like a Prayer* että lyhyesti Madonnan Pepsi-mainosta. Tässä esitetyt kommentit perustuvat kyseiseen artikkeliin.
22. *Ibid.*, 29.
23. Katso Barthes 1974, esim. sivu 4. Barthes tekee teoksessaan *The Pleasure of the Text* (Jonathan Cape: Lontoo 1976; alk. 1975; transl. Richard Miller) tälle ilmeisen rinnakkaisen erottelun "nautinto-tekstin" (klassinen) ja *jouissance*-tekstin välille.
24. Katso esim. Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language". Kirjassa *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Basil Blackwell: Oxford 1986 (artikkeli alk. 1974), 111.
25. Siteeraus Culler 1981, 106. Lainaus on Jonathan Cullerin käännös Kristevan teoksesta *La Révolution de langage poétique*. *Seuil* 1974, 388 - 389. Kyseinen kohta ei valitettavasti sisälly teoksen englanninnokseen *Revolution in Poetic Language* (Columbia University Press 1984).
26. Culler 1981, 106.
27. Tämänäköisestä lähestymistavasta katso esimerkiksi Steve Neale, "Questions of Genre". *Screen*, Vol 31, No 1 (Spring 1990), 45 - 66.
28. Tähtikuvan intertekstuaalista merkitystä ja syntyä käsittelevien tutkimusten kannalta keskeisimmät teokset lienevät Richard Dyerin kirjat *Stars* (British Film Institute 1986; alk 1979) ja *Heavenly Bodies. Film Stars and Society* (Macmillan 1987).
29. Tony Bennett & Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Macmillan: Lontoo 1987.
30. Bennett ja Woollacott erottavat oman tapansa lähestyä inter-tekstuaalisuutta kristevalaisesta intertekstuaalisuudesta lisäämällä käsitteen keskelle ajatusviivan. Bennett & Woollacott 1987, 44 - 45.
31. *Ibid.*, 45.
32. *Ibid.*, 263.
33. *Ibid.*, 44 - 45.