

Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta

Sen enempää moderniteettia, modernia julkisuutta ja mediaa koskevissa yhteiskuntatieteellisissä teorioissa kuin eri kulttuurisia muotoja, tekstilajeja ja genrejä koskevissa humanistisissa teorioissakaan ei ole kiinnitetty yleisesti ottaen paljokaan huomiota siihen, että kulttuurin ja median historia ja nykypäivä ovat multimodaalisen ja intermediaalisen kulttuurin ja median historiaa ja nykypäivää.¹ Intermediaalisuutta koskeva teoretisointi on ollut pitkälle satunnaista eikä siitä ole muodostunut selkeää tutkimusperinnettä. Ne nykytutkijat, joiden kanssa käyn

Intermediaalisuus tarkoittaa lyhyesti sanottuna mediarajat ylittävää intertekstuaalisuutta. Artikkelini perustelee, miksi intermediaalisuus olisi kulttuurisen tekstintutkimuksen piirissä syytä ottaa vakavasti. Samalla pohditaan, millaisia seuraamuksia saattaisi olla intermediaalisuuden sisällyttämisellä akateemiselle esityslistalle.

tässä esityksessä teoreettista keskustelua, ovat melko harvinaisia poikkeuksia, eivätkä hekään ole esittäneet intermediaalisuuden vaiheilta kuin hajanaisia huomioita, jotka voivat toimia vain edelleenkehittelyn ja kritiikin heuristisina lähtökohtina.

Esitykseni pääasiallisena päämääränä onkin nostaa intermediaalisuus akateemiselle esityslistalle ja hahmottaa alustavasti niitä seurauksia, joita intermediaalisuuden ottamisella vakavasti voisi olla kulttuurintutkimuksen piirissä.

I

Mediahistorioitsija, BFI:n entinen johtaja Anthony Smith saa johdattaa meidät intermediaalisuuden arkeen. Teoksessaan *Books to Bytes* (1993:6) Smith kirjoittaa:

Ajatelkaamme modernin fiktiivisen teoksen ei niinkään epätavallista elinkaarta. Teos saattaa alkaa taipaleensa romaanina, jonka parissa yksilöllinen kirjoittaja on ponnistellut vuosia, tai se voi lähteä liikkeelle agentin tai julkaisijan saamana toimeksiantona, joka välitetään taidoiltaan tunnetulle kirjoittajalle. Jos työ näyttää sellaiselta, että se tuo siihen investoidut varat takaisin, valmis versio voidaan julkaista, minkä jälkeen se voidaan kirjallisen julkisuuden ja julkisen keskustelun näppärän manipuloimisen avulla työntää erilaisten jakeluteiden läpi. Teos ilmestyy kova- ja pehmeäkantisena, sarjamuodossa ja lyhennelmän ja sitten vielä halvempaan pokkarina. Mutta teos voidaan muuntaa myös joukoksi liikkuvia kuvia, missä teoksen alkuperäinen tekijä uutetaan siitä irti ja teos teollistetaan erinäisillä mutkikkailta tavoilla. Teatterilevitykseen valmistettu elokuva voidaan sitten esittää levitystarkoituksissa laajakangasversiona vain pienelle ja valikoidulle yleisölle, minkä jälkeen teos sitten siirretään 35 ja 16 millin kokoihin, jotta sitä

voidaan levittää erilaisten erikoiskanavien (kuten elokuvakerhojen ja yliopistojen) kautta. Aikanaan teos ilmestyy kasettimuodossa (jolloin alkuperäinen rajaus häviää, kun elokuva sovitetaan pienemmälle ruudulle) ja videolevykkeenä, kaapeli- ja maksullisessa televisiossa, ja lopulta ”ilmaisilla” televisiokanavilla, olivat ne sitten julkisia tai kaupallisia.

Smithin kuvausta yksien ja samojen kulttuuristen tekstien monimuotoisuudesta voisi vielä laajentaa puhumalla soundtrackeista, elokuvien tai televisiosarjojen pohjalta tehdyistä romaaneista tai romaanien uudelleenjulkaisuista filmatisointien yhteydessä. Nykykulttuurissa tällainen kierrätys yleistyy kaiken aikaa.

Oma kiinnostukseni intermediaalisuuden ongelmakenttää kohtaan heräsikin juuri tällaisessa yhteydessä. Kun näet syksyllä 1996 lueskelin *Suuren suomalaisen kirjakerhon* syksyn uutuuksia, havaitsin että joka ikinen lukevalle yleisölle tarjottu kirja oli jossakin yhteydessä johonkin toiseen mediumiin – tässä tapauksessa elokuvaan ja televisiosarjoihin.² Yksinkertaiseen havaintoon liittyi yhtä yksinkertaista ihmetystä siitä, että mikään oppiala tai kukaan yksittäinen tutkija ei ollut ottanut tätä kaikille tuttua seikkaa tarkasteltavakseen.

Näistä meille kaikille tutuista seikoista huolimatta ihmistieteille on muodostanut pitkälle sokean pisteen paitsi se, että kieli ja kulttuuri ovat tuntemamme historian alusta alkaen olleet luonteeltaan multimodaalisia, myös se, että eri mediat ovat kautta historian olleet niin rakenteellisesti kuin sisällöllisestikin suhteissa toisiinsa. Ensimmäisellä teesilläni haluan puhkaista tämän sokean pisteen ja tähdentää:

1. Kulttuuri on multimodaalista.

Mitä multimodaalisuus sitten tarkoittaa? Ja mikä on multimodaalisuuden ja intermediaalisuuden suhde toisiinsa? Kriittisen lingvistiikan edustajat Gunther Kress ja Theo van Leeuwen kirjoittavat teoksessaan *Reading Images* (1996:39):

Oli kieli sitten puhuttua tai kirjoitettua, se on aina ollut olemassa vain yhtenä muotona siinä muotojen totaliteetissa, joka on läsnä minkä tahansa – kirjoitetun tai puhutun – tekstin tuotannossa. Puhuttu teksti ei ole vain verbaalista, vaan myös visuaalista, sillä siihen yhdistyy sellaisia ”ei-verbaaleja” viestinnän muotoja kuin kasvonilmeet, eleet, ruumiin asennot ja muut itseilmaisun muodot. Samaan tapaan myös kirjoitettuun tekstiin kuuluu muitakin kuin kieltä: se on kirjoitettu jollekin jollakin materiaalilla [...] Kirjoitetun tekstin multimodaalisuus on yleensä

jätetty huomiotta niin kasvatuksellisissa yhteyksissä, kielitieteellisissä teorioissa kuin arkipöytäkirjoissa. Nykyisellä "multimedial" aikakaudella se voitaisiin kuitenkin yhtäkkiä havaita uudelleen.

Kress ja van Leeuwen käsittelevät tässä puhutun ja kirjoitetun kielen multimodaalisuutta. Se, mitä he sanovat kirjoitetusta kielestä, pätee kuitenkin sellaisenaan myös kolmanteen perustavaan symboliseen kieleen eli kuviin, joista kirjoitus on kehittynyt.

Kressin ja van Leeuwenin ajatuksilla on aiheemme kannalta joukko tärkeitä seuraamuksia. Jos näet nämä kaikkein perustavimmat symboliset muodot - puhe, kuvat ja kirjoitus - ovat "aina jo" multimodaalisia, multimodaalisuus kattaa tietenkin myös näiden kahden jälkeen kehittyneet ja niitä mutkikkaammat symboliset muodot. Näin *multimodaalisuus luonnehtii kaikkia ihmisten käyttämiä symbolisia muotoja*.

Kress ja van Leeuwen (mts., 39-40) vetävätkin edellä sanotusta kaikkiaan kahdeksan aiheemme kannalta tärkeää johtopäätöstä, joita on syytä tarkastella lähemmin. Johtopäätökset ovat seuraavat:

- i ihmilliset kulttuurit käyttävät joukkoa erilaisia representoimisen eli esittämisen muotoja,
- ii kullakin näistä muodoista on oma, sille ominainen esittämispotentiaalinsa, mistä eroava merkitysten muodostamisen potentiaalinsa,
- iii kullakin muodolla on oma sosiaalinen arvonsa ja arvostuksensa kulloisessakin erityisessä sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa,
- iv erilaiset merkitysten muodostamisen potentiaalit sisältävät erilaisia subjektiveiteettien muodostamiseen liittyviä potentiaaleja,
- v yksilöt käyttävät joukkoa erilaisia esittäviä muotoja ja heillä on siten käytössään joukko erilaisia merkitysten muodostamisen keinoja, joista kukin vaikuttaa omalla tavallaan heidän subjektiveiteettiansa muodostamiseen,
- vi erilaiset esittämisen muodot eivät ole toisistaan irrallaan, ne eivät ole ikään kuin aivojen autonomisia alueita tai kulttuurin autonomisia viestinnällisiä voimavaroja eikä niitä myöskään käytetä irrallaan toisistaan sen enempää esitettäessä kuin viestittäessäkään, vaan ne pikemminkin kietoutuvat toisiinsa ja vaikuttavat toinen toisiinsa kaiken aikaa,
- vii ihmillisen käytöksen ja olemisen affektiiviset puolet eivät ole erillisiä muista kognitiivisista toiminnoista eivätkä siis myöskään koskaan erillisiä esittävästä ja viestinnällisestä toiminnasta,
- viii kullakin esittämisen muodolla on oma jatkuvasti kehkeytyvä historiansa, jossa sen semanttinen alue voi supistua, laajeta tai siirtyä uusille alueille sen mukaan, kuinka kyseistä muotoa käytetään.

Jätän tässä yhteydessä huomiotta johtopäätökset (iv) ja (v), koska ne liittyvät pikemminkin subjektiveiteetteihin kuin intermediaalisuuteen sen välittömimmässä mielessä. Mutta mitä muut kuusi johtopäätöstä intermediaalisuuden kannalta merkitsevät?

Ensinnäkin Kressin ja van Leeuwenin johtopäätökset kiinnittävät huomionsi siihen, että kulttuurit eivät koskaan rakennu vain yhden esittämisen muodon varaan. Jo kaikkein perustavimmassakin esittämisessä, puheessa ja ensimmäisissä kuvissa, on läsnä multimodaalisuuden elementtejä.

Toiseksi on syytä pohtia sitä Kressin ja van Leeuwenin teesiä, jonka mukaan kullakin esittämismuodolla on paitsi oma merkitysten muodostamiseen liittyvä potentiaalinsa myös kussakin kontekstissa oma arvonsa ja arvostuksensa. Kress ja van Leeuwen tähdentävät, että sen enempää yksilöllisen tietoisuuden kuin koko kulttuurin tasollakaan eri esittämisen muodot eivät ole irrallaan toisistaan, vaan

vaikuttavat kaiken aikaa toisiinsa. Tässä voimme kuitenkin mennä johtopäätöksissä heitä pidemmälle ja ajatella, että kulloinkin käytössä olevat esittämismuodot muodostavat tietyn eroista ja yhtäläisyyksistä rakentuvan suhteiden verkon. En ole kuitenkaan päätenyt kutsumaan tätä verkkoa 'mediasysteemiksi', vaan *mediakonjunktiksi*. Sana 'konjunktio' korostaa tässä median keskinäistä liittymistä toisiinsa, mutta toisin kuin sanassa 'systeemi' sanassa 'konjunktio' korostuu tämän yhteenliittymisen historiallisesti muuttuva luonne.

Mediakonjunktioiden olemassaolon on ehkä voinut moderniteetin aiemmissa vaiheissa sivuuttaa. Myöhäismodernissa kulttuurissa ne ovat kuitenkin havaittavissa aiempaa selvemmin – ennen muuta siksi, että mediumien väliset suhteet ovat muuttumassa nopeasti. Intermediaalisuuden tutkimus liittyykin näiltä osin myöhäismodernin kulttuurin kasvavan hybridiyden tutkimiseen.

Anthony Smith kirjoittaa eri mediumien keskinäissuhteista teoksessaan *The Age of Behemoths* (1991:17) seuraavaa:

Sanomalehtien kohdalla olemme tottuneet systeemiin, johon liittyy lehdistön keskinäisen kilpailun lisäksi myös kilpailu radion ja television kanssa. Olemme tottuneet myös siihen, että elokuva ja televisio ovat paitsi jatkuvassa keskinäisessä jännitystilassa myös kilpailevat yhdessä videon kanssa. Ajattelemme sanomalehtiä, aikakauslehtiä ja kirjankustantamista toisistaan täysin erillisinä toiminnan muotoina. Pidämme sanomalehteä vain vähän tai ei lainkaan säädeltyinä mediumina, mutta televisiota taas hyvinkin säädeltyinä mediumina [...] Olemme kuitenkin siirtymässä aikaan, jolloin näitä erilaisia medioita omistavien ja johtavien korporaatioiden ja instituutioiden välillä tulee mahdottomaksi tehdä eroa. Sekä uusien teknologioiden että uuden sääntely-ympäristön aiheuttamat paineet vihjaavat näiden yritysten johtajille, että loonjääminen ja kasvu riippuvat sulautumisista ja liittoutumisista, jotka ylittävät ne erot, joita aiemmin vaalittiin hyvinkin huolellisesti.

Kuten jäljempänä näemme, mediakonvergenssi on alan yritysjohtajille ollut totta jo jonkin aikaa. Tutkijat sen sijaan ovat vasta alkamassa saada otetta siitä erojen ja yhtäläisyyksien järjestelmästä, jonka eri mediumit muodostavat.

Kolmanneksi Kress ja van Leeuwen tarjoavat myös heuristisen lähtökohdan edellä mainittujen mediakonjunktioiden historiallisen kehityksen kartoitukselle painottaessaan sitä, että esittämisen muodoilla on omat historiansa, jotka ovat aina yhteydessä toisten esittämismuotojen historioihin. Mutta myös tässä on syytä mennä kaksikkoa pidemmälle ja korostaa, että esittämisen muotojen keskinäinen historia ei liity vain siihen, että eri muodot milloin valtaisivat toisiltaan alueita, milloin taas luopuisivat niistä. Eri esittämisen muotojen väliseen vuorovaikutukseen näet kuuluu sinänsä tärkeän "formaalisen" vuorovaikutuksen ohella myös toinen perustava seikka. Sen lisäksi, että esittämisen eri muotojen välillä on tiettyä työnjakoa, ne nimittäin vaikuttavat kaiken aikaa myös toinen toistensa *sisältöihin*. Esimerkiksi aikanaan uusi esittämisen muoto elokuva kyllä kaiketi ajan oloon valtasi kahden sitä varhaisemman esitysmuodon eli romaanin ja draaman aiemmin hallitsemaa aluetta (missä toteutui Kressin ja van Leeuwenin mainitsema formaalinen muutos), mutta samalla sekä romaani että draama myös vaikuttivat tärkeällä tavalla siihen, millaisia muotoja elokuva sai ja elokuvan puolestaan jätti omat jälkensä romaanin ja draaman kehitykseen (mistä taas voidaan tässä puhua sisällöllisenä vaikutuksena). Asiaa ei ole tässä mahdollista käsitellä yksityiskohtaisemmin, mutta on tunnettua, että klassisen realistisen romaanin henkilö- ja perhekeskeisellä näkökulmalla oli oma vaikutuksensa elokuvaan ja sittemmin myös televisioon, onhan klassisen realismin sankarikeskeisyydessä ja television lähikuva/puolikuva-aikeissa vahvaa samankaltaisuutta.

Edellä on kuitenkin ollut puhetta vasta kulttuureista yleensä. Jos Kressiin ja van Leeuweniin on uskomista, ajatus kulttuurien multimodaalisuudesta pitää paikkansa kaikkien tuntemiemme kulttuurien kohdalla. Tässä on toisaalta multimodaalisuutta koskevan ajatuksen voima, mutta toisaalta myös sen heikkous. Kressin ja van Leeuwenin omissa analyysissä ei näet juuri kiinnitetä huomiota niihin *historiallisiin* muutoksiin, joita eri esitystapojen sisällä ja välillä tapahtuu. Kress ja van Leeuwen eivät myöskään pohdi ainakaan suoraan sitä, miksi heidän oivalluksensa ovat voineet syntyä nimenomaan myöhäismodernin kulttuurin oloissa. He eivät toisin sanoen juurikaan käsittele omien näkemystensä historiallista rakentuneisuutta eivätkä niiden kulttuurisia sidoksia. Niinpä heidän havaintonsa kulttuurien multimodaalisuudesta ovat tietenkin tosia myös modernin kulttuurin kohdalla, jos ne kerran pätevät kaikkiin tuntemiimme kulttuureihin, mutta juuri tässä yleisyydessään ne eivät vielä kerro paljoakaan siitä, millaista on *nimenomaan* modernille tai myöhäismodernille kulttuurille ominainen multimodaalisuus.

II

Jos katsomme Kressin ja van Leeuwenin mainittuja kahdeksaa johtopäätöstä, ei ole vaikea havaita, että kukin näistä näyttää sopivan varsin hyvin moderniin aikaan. Eikö modernille ajalle olekin ollut ominaista multimodaalisuuden jatkuva kasvu? Kirjapainon ilmaantuminen 1400-luvulla merkitsi ajan oloon paitsi kirjojen myös lentolehtisten, aikakausjulkaisujen, sanomalehtien ja muiden julkisten tekstien ilmaantumista kulttuuriselle näyttämölle. Kirjapainokulttuuri ei sitä paitsi kehittänyt tyhjiössä, vaan osana modernien julkisuusmuotojen kehkeytymistä, johon kuuluivat myös esimerkiksi teatteri, ooppera, kertovan maalaustaiteen kehitys sekä erilaisten julkisten tilojen synty. Yhtä lailla myöskään radion, elokuvan, television tai digitaalisen median synty kypsän ja myöhäismodernin kulttuurin oloissa ei ole tapahtunut eikä tapahdu irrallaan muiden mediumien muodostamasta kontekstista.

Eivätkö käytettävissä olevat esittämismuodot olekin läpi moderniteetin siis kaiken aikaa moninaistuneet ja eivätkö ne näytäkin moninaistuvan jatkossakin – ja jopa kiihtyvällä vauhdilla? Tästä voimmekin päätyä toiseen teesiini:

2. Multimodaalisuus laajenee ja voimaperäistyy modernina aikana.

Martin Lister kirjoittaa (1995:151) multimodaalisuudesta 1900-luvulla seuraavasti:

Multimedia ei ollut välttämättä tuttu termi teollisissa ja jälkiteollisissa yhteiskunnissa, mutta se on ollut koko 1900-luvun keskeinen osa elämistä näissä yhteiskunnissa. Digitaalitekniikan keinoin 1900-luvun lopussa tapahtunut erityisen multimedian synnyttäminen toimi muistutuksena siitä, että yhdistetyt audiovisuaaliset teknologiat ovat olleet jatkuvassa käytössä 1800-luvun puolivälistä lähtien. Viktoriaanisen ajan dioraamat, mykkäfilmi, rainaesitykset, teatterilavastukset, happeningit tai Disney-maailman laitteet ovat kaikki esimerkkejä multimedian julkisista muodoista. Termiä 'multimedia' olisi aivan hyvin voitu käyttää varhaisesta televisiosta sikäli, että ohjelmatarjonta, joka sisälsi eläviä draamaesityksiä, oli ripoteltu täyteen nauhoitettuja elokuvaesityksiä ja sitä saattelivat musiikkiraidat.

Lister itse viittaa tässä yhteydessä median ”monikäyttäjiin” (joskin termi on omani). Hän kirjoittaa:

Toisaalta monet nykyisen palkkatyön usein stressaavat muodot vaativat täyttää keskittymistä informaatioon, joka on välittynyt eri teknologisten tasojen kautta. [...] Toisaalta suureen osaan vapaa-aikaa kuuluu samanlaisia joskin eri tavoin tahditettuja moneen asiaan samaan aikaan tapahtuvan keskittymisen muotoja. Voimme esimerkiksi keskustella ystävämme kanssa, rekisteröidä ambientmusiikkia pubissa tai piknikillä, jolloin huomio siirtyy milloin puhuttuun, milloin nähtyyn. Näitä mutkikkaiden stimulanttien ja moninaisen huomion kehittyneitä muotoja voidaan puolestaan reflektoida kehittämässämme median kulttuurisissa muodoissa. Kaikkien selvimmän tämän voi nähdä mainoksissa. Nykyiset televisiomainokset, jotka kestävät korkeintaan 30 sekuntia, ammentavat tavallisesti joukosta visuaalisia referenttejä, tyylejä ja tekniikoita, jotka ovat peräisin eri mediamuodoista ja genreistä. Toimivat mainokset ovat riippuvaisia siitä, että tunnemme joukon sekä menneisyyden että nykyisiä mediatekstejä. (Mt., s. 151-152)

Listerin kuvaamat keskittymisen muodot ovat Walter Benjaminin termien ”hajamielisiä” tekstien ottamista vastaan. Mutta kuten Benjamin itse huomautti (1989:164), “[m]yös hajamielinen voi muodostaa itselleen tottumuksia”. Intermediaalisuuden tutkiminen on yhdeltä tärkeältä puoleltaan juuri näiden ”hajamielisten tottumusten” selvittelyä.

Multimodaalisuus ja mediarajojen sekoittuminen on ominaista ennen muuta populaarikulttuurille, kun taas korkeakulttuuria on perinteisesti luonnehtinut mediapurismi. Tosin myöhäismodernissa tämäkään ei ole enää itsestään selvää. John A. Walker kirjoittaaakin teoksessaan *Art in the Age of Mass Media* (1994:2) 1970- ja 1980-lukujen uudesta tilanteesta seuraavaa:

Tutkijoiden tehtäväksi asetui taiteen massavälityksen ymmärtäminen. Erityisesti nykyaikaisen taiteen analysoijat huomasivat, etteivät he voineet rajoittua vain taideteosten tulkintaan ja arvottamiseen, koska heidän täytyi myös ottaa haltuun ja punnita lehdistötiedotteita ja muuta pr-materiaalia, värireproduktioita, näyttelyluetteloiden esseitä, sanoma- ja aikakauslehtiarvioita, valo- ja elokuvia taiteilijoista ja heidän haastattelujaan sekä vielä radion ja television taideohjelmia heistä. (Tätä kaikkea jotkut teoreetikot kutsuvat nimellä ”metatekstuaalinen narratiivi tai diskurssi“.)

Walkerin teos on myös havainnollinen esitys siitä, kuinka kuvataiteet myöhäismodernissa kulttuurissa hybridisoituvat korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin ollessa keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Walker itse käyttää tästä toisessa teoksessaan termiä ”cross-over” (1987:11). Tätä termiä on käytetty amerikkalaisissa populaarimusiikkipiireissä kuvaamaan sitä, kuinka mustien muusikkojen mustalle yleisölle tekemä musiikki ”ylittää” rodulliset rajat ja siitä tulee populaaria valkoisten yleisöjen keskuudessa. Tästä termiä on alettu soveltaa myös taiteisiin, joiden kohdalla sitä on käytetty kuvaamaan esimerkiksi sitä, kuinka graffititaidetta asetetaan näytteille gallerioihin tai kuinka taideinstituution jo hyväksymät taiteilijat asettavat töitään näytteille vaikkapa metroasemille. Yleisimmässä merkityksessään termi kuvaa eri taiteiden, mediumien, genrejen, tyylien ja alakulttuurien ”ristipölytystä”.

Walkerin huomioit muistuttavat siitä, että intermediaalisuuden tutkimuksen yksi tärkeä juonne on myös kulttuurissamme yhä tärkeämmän korkea-matala-kanssakäymisen ja keskinäisen vaikutuksen kartoittaminen. Näiden alustavien huomioiden valossa multimodaalisuus on syytä ottaa vakavasti paitsi populaari-

kulttuurin myös korkeakulttuurin tutkimuksessa.

Walkerin mukaan kulttuuristen "cross-overien" yleistymiseen on useita syitä. Niistä hän mainitsee (mt., s. 12) 1900-luvun teknisten innovaatioiden aiheuttaman mediumien moninaistumisen, jonka myötä taiteilijoiden käytettävissä olevat kanavat ovat moninaistuneet, eri kulttuurien ja sosiaaliryhmien välisen kommunikaation kasvun, jonka globaalin viestinnän kehitys on tuonut muassaan, samoin kuin maailman johtavien kaupunkien väestön kasvavan multietnisen ja moniro-tuisen luonteen.

Walkerin ajatuksia edelleen kehitellen voisikin sanoa, että elämme "groteskisa", soveliaita rajoja jatkuvasti monella eri tavalla rikkovassa kulttuurissa. Tähän rajojen rikkomiseen liittyy myös kasvava mediarajojen rikkominen.

III

Mikä sitten on multimodaalisuuden suhde esitykseni varsinaiseen aiheeseen eli intermediaalisuuteen? Alustavasti voisi sanoa, että *jos multimodaalisuus luonnehtii yhä läpäisevämmiin modernia kulttuurista tilaa, intermediaalisuus puolestaan luonnehtii merkitysten muodostumista tässä multimodaalisessa kulttuurisessa tilassa*. Ja edelleen: Kaikki symboliset muodot ovat luonteeltaan multimodaalisia eli niissä käytetään hyväksi samanaikaisesti useita materiaalis-semioottisia resursseja. Multimodaalisuus luonnehtii kuitenkin tällaisena aina yhtä mediumia kerrallaan. Intermediaalisuudessa taas on kyse multimodaalisten mediumien välisistä suhteista.

Jotta saisimme otetta intermediaalisuuden käsitteestä, meidän on syytä tarkastella lähemmin intertekstuaalisuuden käsitettä, koska ensin mainittua voi pitää viimeksi mainitun edelleenkehittelynä.

Intertekstuaalisuuden teoriassa lähdetään siitä, että kaikkia tekstejä luetaan aina väistämättä yhteydessä toisiin teksteihin ja siihen tekstuaaliseen tietämykseen, joka lukijoilla on hallussaan. Intermediaalisuuden käsite puolestaan viittaa siihen, että sen enempää nämä "toiset tekstit" kuin "tekstuaalinen tietämyskään" eivät ole aina eivätkä välttämättä peräisin samasta mediumista kuin käsillä oleva teksti.

Tämä puolestaan pätee niin horisontaalisiin kuin vertikaalisiin intertekstuaalisiin suhteisiin. *Horisontaalisilla* suhteilla tarkoitetaan primaaritekstien välisiä enemmän tai vähemmän eksplisiittisiä suhteita, jotka tavallisesti solmiutuvat sellaisten seikkojen kuin genrejen, henkilöahmojen, juonten ja teemojen kautta. *Vertikaalinen* intertekstuaalisuus taas vallitsee primaaritekstin ja toisten, siihen eksplisiittisesti viittaavien tekstien välillä.

Horisontaalinen intertekstuaalisuus sisältää väistämättä myös intermediaalisia ulottuvuuksia. Genret, henkilöahmot, juonet tai teemat eivät näet tietenkään rajoitu millään muotoa vain yhteen mediumiin. Tekstien genreytyminen tai henkilöahmojen tyypit tai tietyt juonikaavat päinvastoin läpäisevät kulttuureja tavalla, jonka ansiosta samoja genrejä, henkilöitä ja juonikaavoja voidaan käyttää vaikkapa – ottaakseni esimerkin omasta ajastamme – realistisissa romaaneissa, elokuvissa, sarjakuvissa tai tietokonepeleissä. (Ks. Lehtonen 1996.)

Kertovuus ja populaarit kertomusmuodot ovat perinteisesti ylittäneet mediaaliset rajat. Myöhäismodernissa, pitkälle medioituneessa kulttuurissa tämä piirre vahvistuu entisestään. Horisontaalinen intertekstuaalisuus onkin intermediaalisuuden tutkimuksen pääasiallinen alue.

Tähän on kuitenkin lisättävä, että myös vertikaalinen intertekstuaalisuus, joka koostuu primaaritekstien suhteista toisiin, niihin eksplisiittisesti viittaaviin tekstei-

hin, on sekin intermediaalisten suhteiden aluetta. Sekundaaritekstit, esimerkiksi mainostekstit tai kritiikki, ovat usein eri mediumissa kuin ne tekstit, joita niillä kommentoidaan (esimerkiksi elokuvakritiikkiä esitetään harvemmin elokuvallisessa muodossa). Myös lukijoiden/katsojien tuottamissa ”tertiäärisissä teksteissä” ammennetaan kaikesta siitä sosiokulttuurisesta tietämyksestä, jota näiden tekstien tuottajilla on hallussaan täysin siitä riippumatta, minkä esitysmuodon välityksellä tämä tietämys on hankittu. Vertikaalisen intertekstuaalisuuden kohdalla eri esittämismuotojen keskinäinen vuorovaikutus siten läsnä, olkoonkin että tämä intertekstuaalisuuden muoto ei vaikuta – toisin kuin horisontaaliset intertekstuaaliset suhteet – primaaristi eri mediumien välisten suhteiden kehittymiseen.

Jos intertekstuaalisuus jaetaan kolmeen puoleensa – tekstuaaliseen, kontekstuaaliseen ja lukijoiden intertekstuaalisuuteen – kaikki nämä puolet ovat väistämättä luonteeltaan myös intermediaalisia. Kulttuurin medioitumisen edetessä niistä päälle päätteeksi tulee kaiken aikaa yhä intermediaalisempia. Olimme siten tekstien tuottajia ja vastaanottajia, kulttuuriset resurssimme eivät ole koskaan peräisin vain yhdestä mediumista. Me emme koskaan ole vain romaanien lukijoita tai televisionkatsojia. Kukin meistä tuo lukemis- ja katsomiskompetenssihinsä sellaisia aineksia, joita olemme omaksuneet esimerkiksi radionkuuntelijoina, tietokoneiden käyttäjinä tai sanomalehtien lukijoina.

Tästä saamme esiin seuraavan, kolmannen teesini:

3. Intermediaalisuus on mediarajat ylittävää intertekstuaalisuutta.

Tässä on kuitenkin syytä tähdentää, että kyse ei ole vain intertekstuaalisuuden käsitteen laajennuksesta uudelle alueelle, vaan itse asiassa uuden katseen luomisesta moderniin kulttuuriin ja merkitysten muodostumiseen sen piirissä. Peter Wolonia (1993:67) lainatakseni:

Ensimmäinen ehto tässä on heterogeenisen merkitysteorian kehitys, joka on pikemminkin avoin kuin suljettu ja sisältää eri tyyppisiä merkkejä sekä tuo semantiikan yhteen hermeneutiikan kanssa, referenssin yhteen metaforan kanssa. Toinen on erityinen (formaali) teoria intertekstuaalisesta merkityksestä, siitä kuinka uudelleenkontekstualisointi ja lainaamisessa, jäljittelyssä, ympäätymisessä sekä tekstistä toiseen liikkumisessa toiminnassa oleva hybridinen kaksoiskoodi muuttavat merkitystä. Molemmat näistä projekteista edellyttävät sitä, että otamme uudelleen pohdittavaksi merkityksen loogisen muodon.

IV

Palaan tähän esitykseni lopussa. Nyt kuitenkin siirryn seuraavaan teesiini:

4. Myöhäismoderni kulttuuri on kasvavasti intermediaalista kulttuuria.

Väittämani mukaan myöhäismodernissa kulttuurissa tapahtuu joukko sosiokulttuurisia muutoksia, jotka voimaperäistävät intermediaalisia suhteita. Näistä muutoksista keskeisimpiä kannaltamme ovat kulttuurin samanaikainen medioituminen, tavarautuminen, globalisoituminen ja digitalisoituminen. Neljännen teesin ensimmäisenä alateesinä esitänkin:

4.1. Medioituminen kasvattaa intermediaalisuutta.

Medioitumisen käsittelyn voi aloittaa Eric Hobsbawmin huomiolla hänen 1900-luvun historiastaan, joka ilmestyy suomeksi nimellä *Äärimmäisyyksien aika*. Siinä Hobsbawm huomauttaa (1995:12), että 1990-luvulla elettiin ”maailmassa, jossa saatettiin päivittäin ja tunnista tuntiin tuottaa jokaiseen talouteen enemmän informaatiota ja viihdykettä kuin oli ollut tarjolla keisareille vuonna 1914” (suomennos omani). Se 1900-luvun lopun maailma, josta Hobsbawm puhuu, on läpikotaisin medioitunut maailma, jossa niin inhimillisestä kulttuurista kuin havaintoja kokemusmaailmoistammekin tulee yhä pidemmälle eri mediumien välittämiä.

Medioituminen käynnistyi ihmiskunnan historiassa siinä vaiheessa, jolloin ihmiset eivät enää käyttäneet yksin omia ruumiillisia voimavarojaan viestiäkseen toisten ihmisten kanssa, vaan alkoivat turvautua tässä tarkoituksessa myös muihin, ”ei-inhimillisiin” esineisiin ja voimiin. ”’Persoonattoman’ viestinnän kehitys -erotuksena suorasta ’kasvokkaisen’ kanssakäymisen mallista – alkaa ainakin yhtä varhain kuin kirjoitusjärjestelmien kehitys, ja itse asiassa niiden graafisten edeltäjien myötä jo paljon aiemminkin”, huomautti Raymond Williams (1981a:18). Williams kuitenkin tähdensi myös (mts. 20), että vaikka ”[k]aikki ihmisyyhteisöt ovat riippuvaisia viestinnällisistä prosesseista ja niiden voidaan tietystä tärkeässä mielessä sanoa perustuvan näille prosesseille”, niin ”kehittyneissä teollisissa yhteiskunnissa [...] tämä riippuvuus muuttuu keskeiseksi piirteeksi ja sen perustavuudesta tulee [...] ilmiselvää ja ratkaisevaa”.

Moderniteetti on tietenkin kulttuuristen tekstien ennennäkemättömän uusintamisen aikaa. Niinpä se on myös kiihtyvän medioitumisen aikaa. Päättävä vuosisata on tässä suhteessa merkinnyt tekstien – niin mekaanisen, sähköisen kuin digitaalisenkin – uusintamisen ja medioitumisen voimaperäistymistä sellaisiin mittasuhteisiin, joita ei ole aiemmin nähty, mutta jotka alkava vuosisata ja –tuhat jättänevät aikanaan varjoonsa. Kuten Johan Fornäs kirjoittaa *Kulttuuriteoriassa*an (1998:11-12), ”[m]yöhäismoderni on median kyllästävä, ja kulttuurista tulee yhä keskeisempi alue siinä kaksoisprosessissa, jossa kulttuuri medioituu ja media kulturalisoituu”. Hän jatkaa (mt., s. 258):

Jokapäiväinen elämä on yhä enemmän median läpäisemää. Kulttuuriset käytännöt ja ilmaiset saavat ilmiasun, leviävät ja muuntuvat joukkotiedotuksen kautta, jonka läsnäolo arkielämässä käy jatkuvasti intensiivisemmäksi. Median kautta välittyvät tekstit ovat yhä keskeisempiä yksilöllisen ja kollektiivisen identiteetin rakentamisessa, kuten myös siinä, kuinka ihmiset suhtautuvat toisiinsa ja millaiselta maailma heidän ympärillään näyttää. [...] Median levittäytyminen johtaa tällä tavoin myös kulttuurin medioitumiseen. Kulttuuriset ilmiöt, jotka ennen perustuivat ensisijaisesti kasvokkaiseen vuorovaikutukseen, nielaistaan yhä uudelleen osaksi median eri muotoja ja muotoillaan niissä uudelleen. Tällaisten medioitumisen mikroprosessien vauhdin ja laajuuden lisääntymisen tuloksena on yleinen kulttuurin medioituminen makrotasolla. Tämän pitkävaikutteisen historiallisen prosessin johdosta mediasta tulee suhteellisesti tärkeämpi kaikissa myöhäismodernin yhteiskunnan kulttuurissa ilmiöissä.

Medioituminen on seurausta ennen muuta median leviämisestä ja moninaistumisesta, joka on johtanut ”laajennettuun medioitumiseen”. John B. Thompson (1995:110) käyttää tätä käsitettä puhuessaan siitä, kuinka moninaisten mediumien läpäisemässä maailmassa on tullut tavalliseksi, että ”mediaorganisaatiot tarttuvat median viesteihin ja liittävät ne uusiin mediaviesteihin”. Thompson huomauttaa, että mediassa esiintyy ”laajennetun medioitumisen” oloissa suhteellisen paljon itseensäviittaavuutta siinä mielessä, että mediaviestit viittaavat yleisesti

toisiin mediaviesteihin tai niissä raportoituihin tapahtumiin. Hänen ajatustaan "laajennetusta medioitumisesta" on kuitenkin syytä laajentaa. Sosiologina Thompsonia näyttävät kiinnostavat pääasiassa "faktuaaliset" mediaviestit. Jos keskittyisimme vain median tähän puoleen, käsityksemme medioitumisesta jäisi kuitenkin varsin kapeaksi. Edellä kuvattu kulttuurin medioituminen merkitsee näet paitsi multimodaalisuuden myös intermediaalisuuden etenemistä. Media moninaistuu, ja uudet mediat näyttävät poikkeuksetta nivovan yhteen aiempia esittämisen muotoja ja madaltavan niiden välisiä raja-aitoja. Selvimmin tämä näkyy tietenkin digitaalisen median kohdalla, mihin palaan tuonnempana.

Medioituminen merkitsee osaltaan joukkotiedotuksen fragmentoitumista. Kuten jäljempänä osoitan, alan suuret yritykset pyrkivät vastaamaan tähän fragmentoitumiseen kierrättämällä materiaalia eri mediuumeissa. Näin medioituminen lisää intermediaalisuutta mediatuotannossa. Intermediaalisuuden lisääntyminen ei kuitenkaan rajoitu vain tuotantoon. Jos medioituminen merkitsee multimodaalisuuden lisääntymistä, tämä nimittäin johtaa siihen, että intermediaalisuus leimaa yhä vahvemmin merkitysten muodostumista tässä moninkertaisesti multimodaalisessa kulttuurisessa tilassa. Siten *kulttuurin medioituminen merkitsee kaiken kaikkiaan intermediaalisen merkityksenannon lisääntymistä niin kulttuuristen tekstien tuotannossa kuin niiden vastaanottamisesakin*.

Anthony Smith kuvaa teoksessaan *Software for the Self* medioitumisen vaikutuksia vastaanotossa seuraavalla tavalla (1996:vii-viii):

Televideo ja radio, elokuva, laajalle levinnyt teatteri- ja musikaalikulttuuri, sanoma- ja aikakauslehdet, kaapeli- ja satelliittitelevideo ja muu kuvien ja viestien tulva videokameroiden ja -nauhureiden, sähköpostin, omakustanteiden ynnä muu muodossa koteihin ovat tuottaneet välinpitämättömyyden siihen nähden, onko kulttuurituote saapunut vastaanottajalle tavaramarkkinoiden välityksellä vaiko perinteisten kulttuurin jakelukanavien kautta.

Vaikka Smith ei käytäkään kyseistä sanastoa, hän kuvaa tässä medioitumisen mukanaan tuomaa kulttuurin arkistumista ja banalisoitumista. Korkean ja matalan erojen liudentumisen rinnalla myös mediumien väliset erot näyttävät muuttuvan medioitumisen myötä yhdentekeviksi. Mediumit ovat rinnan ilman että niiden erityisyyttä kysyttäisiin tai erillisyyttä toisiinsa nähden pohdittaisiin. Ne muodostavat yhdessä yhden suuren möhkäleen, "median".

Smith (1996:26) luonnehtii tätä tilannetta seuraavalla tavalla:

1900-luvulla meidän on ollut tuotettava joukko tuoreita käsityksiä taidemuotojen hierarkioista pelkän mekaanisen uusintamisen voimasta. Painettujen jäljennösten levikkiä voidaan rajoittaa ja näin päästä tiettyyn ainutkertaisuuden tuntuun. Mutta sähköisesti välitetyillä kokemuksilla ei ole tällaista vakautta ja ne menettävät auransa, kuten Walter Benjamin selitti. Rajaton uusintaminen tai välittäminen samoin kuin taiteen yleinen demokratisoituminen ovat hajottaneet työllä ja tuskalla pystytetyt taidemuotojen hierarkiat ja pyramidit. Emme useinkaan enää keskustele siitä, mikä on tärkein taidemuoto, taiteiden taide.

Medioitumisesta puhuessaan Johan Fornäs huomauttaa mainitussa teoksessaan, että myöhäismodernia luonnehtii yleinen refleksiivisyyden lisääntyminen, joka liittyy kulturalisoitumiseen ja estetisoitumisen prosesseihin. Hän jatkaa (1998:251-252): "Sekä refleksiivisyys että estetisoituminen liittyvät edelleen siihen, mikä puolestaan on nimetty *medioitumiseksi*."

Medioituminen on siis osa yleistä myöhäismodernia refleksiivisyyttä. Fornäs näkee, että tämän reflektion objektit jakautuvat kahteen päätyyppiin: subjektien itsereflektiossa kohteena ovat identiteetit ja subjektiviteetit, kun taas tekstuaali-

sessä refleksiivisyudessa kulttuuriset tekstit tematisoivat itse itseään. Tästä toisesta refleksiivisuuden lajista Fornäs huomauttaa (1998:252):

Lausumat, kirjat, laulut, elokuvat ja radio- tai televisio-ohjelmat viittaavat usein itseensä enemmän tai vähemmän ironisilla ja intertekstuaalisilla kommenteillaan omasta tyylistään ja rakenteestaan asettaen itsensä lainausmerkkeihin ja kutsuen vastaanottajansa tulemaan tietoisemmiksi kulloisenkin genren koodeista ja säännöistä.

Fornäsin näkemys tekstuaalisen refleksiivisuuden kasvusta rajoittuu siis itse asiassa välittömään tekstuaaliseen *itserefleksioon*, jossa tekstit reflektoivat omaa itseään. Myöhäismodernissa kulttuurisessa todellisuudessa tekstuaalinen itserefleksiivisyys ulottuu kuitenkin huomattavasti tätä laajemmalle, kun multimodaalisessa kulttuurisessa tilassa tuotettavat ja vastaanotettavat tekstit ovat niin horisontaalisissa kuin vertikaalisissakin intertekstuaalisissa ja intermediaalisissa suhteissa toisiinsa.

Toinen intermediaalisuutta myöhäismoderneissa oloissa kasvattava seikka on kulttuurin tavarautuminen. Tästä pääsemmekin seuraavaan alateesiini:

4.2. Tavarautuminen kasvattaa intermediaalisuutta.

Tavarautuminen ja intermediaalisuuden lisääntyminen kulkevat käsi kädessä, sillä kulttuuriteollisuuden keskittyminen ja kulttuurin tavarautuminen merkitsevät sitä, että samat tekstit ja hahmot kiertävät eri mediumeissa.

Tavarautuminen on tietenkin ollut osa mediakulttuuria sen synnystä asti. Kuten John B. Thompson huomauttaa (1995:52-53), painotekniikan menestys oli sidoksissa siihen, että symbolisia muotoja kyettiin muuttamaan kauppatavaroiksi. Näin kirjanpainannon kehitys oli alusta alkaen osa kapitalistisen talouden kehitystä. Moderni joukkotiedotus on teollista tavarantuotantoa, joka kytkeytyy muuhun kapitalistiseen talouteen paitsi vastavuoroisten investointien ja omistuksen kautta myös mainosvälineenä. Pienessä mittakaavassa tapahtunut tuotanto on laajentunut, jakelu ja myynti ovat erkaantuneet tuottamisesta ja uudet tekniikat ovat johtaneet sekä tuotannon että kulutuksen joukkomittaistumiseen. Tuotannon, jakelun ja myynnin eriytyminen on seurannut uusi keskittyminen. Puhutaan mediateollisuuden horisontaalisesta ja vertikaalisesta integroitumisesta. Edellisessä tapauksessa yhdellä mediatuotannon sektorilla toimiva yritys kasvattaa osuuttaan kyseisellä sektorilla, jälkimmäisessä taas yritys ulottaa toimintansa useammalle tasolle, esimerkiksi sisällöntuotantoon tai jakeluun. Näiden kahden prosessin yhteistuloksena kullakin mediasektorilla on neljästä viiteen hallitsevaa yritystä. (Murdock ja Golding 1973)

Graham Murdock (1990:4) kirjoittaakin:

Tyypillinen mediayritys ei nykyään erikoistu yhdelle toimialueelle, vaan on konglomeraatti, jolla on intressejä laajalti viestintäteollisuuden eri alueilla ja joka usein kytkeytyy muihin talouden avainaloihin osakkeiden omistuksen, yhteisten yritysten ja toisiinsa kytkeytyvien johtajuuksien kautta.

Murdock tähdentää, että keskeiset viestintäyritykset ovat ryhtyneet mittaviin ponnistuksiin laajentaakseen keskeisiä intressejään. Ne ovat ryhtyneet integroimaan hardwarea ja softwarea toisiinsa turvatakseen sen, että uusilla jakeluteknologioilla riittää jaeltavaa. Esimerkiksi Sony on hankkinut omistukseensa CBS:n ääniteosaston, minkä seurauksena Sony hallitsee paitsi cd-soitinten markkinoita myös kasvavaa osaan cd-levyjen tuotannosta. Lisäksi vanhat ja uudet mediamark-

kinat tunkeutuvat toinen toisiinsa, kun perinteisten alueiden toimijat siirtyvät toimimaan myös uusilla alueilla, joilla he näkevät uusia mahdollisuuksia voimavarojensa hyväksikäyttöön. Sanoma- ja aikakauslehtien julkaisijat ovat tähän liittyen ryhtyneet tuottamaan online-tietopalveluja ja televisioyhtiöt ovat laajentaneet toimintaansa kaapelituotantoon. Taustalla on halu saada aikaan "synergiaa" yritysten eri haarojen välillä niin, että toiminta yhdellä alueella edesauttaisi myös toimintaa toisella alueella. (Murdock 1990:5-6.)

Synergiasta esimerkkinä mainittakoon Emlyn Reesin mediakriittinen romaani *The Book of Dead Authors*, jossa (1997:85) agentti selittää rocktähdelle, että tämän kannattaa ryhtyä myös kirjailijaksi:

Se valtaisa rahamäärä, jonka Clover Group käyttää jo siihen, että Boast Records promotoi sinun albumeitasi, saadaan nyt toimimaan kaksin verroin tehokkaasti. Jos he tekevät kanssasi sopimuksen myös kirjailijana, musiikkisi saama julkisuus tekee sinusta sillä tavoin näkyvän, ettei kukaan kirjailija ole koskaan kokenut moista. Tämä on rationalisaatiota. Puhdasta ja yksinkertaista.

Agentti välyttää myös mahdollisuutta "symbioottisuuteen – mahdollisuuteen julkaista samaan aikaan toisiaan temaattisesti täydentäviä kirjoja ja albumeita" ja lisää, että "tämä on vasta alkua".

Joseph Turow (1992:683) luonnehtii synergiaa yrityksen eri osien toiminnan koordinoimiseksi siten, että kokonaisuudesta tulee arvokkaampi kuin osien summa olisi ilman keskinäistä apua. Hän kirjoittaa (mt.):

Kun Walt Disney Companyn televisiotuotanto-osasto promotoi yhtiön teema-puistoja ja ne molemmat rummuttavat äänite- ja video-osastojen tuotteita, jotka puolestaan promotoivat kirjaosaston tuotteita, joista taas voidaan muokata televisio-osaston tuotteita, on kyseessä synergia.

Synergiasta onkin tullut se strateginen ydin, jolla yritykset pyrkivät optimoimaan läsnäolonsa niin monilla mediakanavilla kuin mahdollista. Samalla se on keskeinen väline, jolla yritykset pyrkivät vastaamaan joukkotiedotuksen fragmentoitumiseen.

Joukkotiedotuksen fragmentoituminen on tässä tosiaankin avaintermi. Kyseessä on ennen muuta audiovisuaalisten levityskanavien pirstoutumisesta siten, että kunkin osuus yleisökakusta pienenee. Kuten Turow (mt., s. 685) kirjoittaa:

Mediakanavien kasvanut fragmentoituminen uhkaa niitä vanhoja tapoja, joilla mediaryitykset ovat saaneet resursseja ja käyttäneet niitä tehokkaasti hyväkseen. Ennen muuta audiovisuaalisen valinnanvaran kasvu on näyttänyt pienentävän useimpien yksittäisten kanavien yleisöjä, kun ihmiset ovat käyttäneet hyväkseen laajennutta tarjontaa. Markkinatutkimuksen mukaan tapojen muutos on ollut tuntuva. Erityisen huomiota herättävää on ollut laajimmalle levittäytyneiden audiovisuaalisen viihteen jakelijoiden eli kaupallisten televisioverkkojen heikkeneminen.

Mainostajat puolestaan ovat pyrkineet ottamaan tämän fragmentoitumisen huomioon ja kehittämään uutta täsmämainontaa, jossa yhä kapeampia yleisöviipaleita pyritään puhuttelemaan juuri heille räätälöidyillä viesteillä. Tämä taas on "käytännössä pakottanut tuotantokoneistot suunnittelemaan aikaansaannokse- na pitäen silmällä sen liikuttamista yli joukkoviestinnän eri muotojen välisten rajojen" (mts.). Turow kuvaa Hollywood-firmojen tilannetta tässä uudessa tilanteessa seuraavasti (mt., s. 686-687):

Kun suuret Hollywood-studiot arvioivat, tuottaako filmi kulunsa vai ei, he ottavat huomioon muitakin seikkoja kuin sen, onnistuuko filmi houkuttelemaan ih-

misiä yhdysvaltalaisiin teattereihin. He liittävät budjettiarvioihinsa myös ne summat, jotka elokuva mahdollisesti keräisi erilaisista muista ”ikkunoista” – ulkomaisista teatteriesityksistä, videoversioista, maksullisilta kaapelikanavilta, ulkomaisista televisiointioikeuksista, kansallisilta yhdysvaltalaisilta televisioyhtiöiltä, paikallisilta yhdysvaltalaisilta televisioyhtiöiltä ja kaapelikanavilta. Myös se suunnitellaan huolella, koska elokuva julkaistaan jossakin uudessa ikkunassa, jotta yleisöt saadaan maksimoitua kussakin vaiheessa silmälläpitäen sitä, että jakelija kykenee vaatimaan itselleen maksimimäärän rahaa.

Tällainen suunnittelu on 1980-luvulta lähtien johtanut myös siihen, että mediajätit ovat pyrkineet levittäytymään kaikille alueille ”sisällöntuotannosta” jakeluun. Voitot kykenee maksimoimaan se, joka saa omansa tuotannon ja jakelun kaikissa vaiheissa. Tätä Turow kuvaa seuraavasti (mt., s. 695-696):

Joukkoviestintäjätien aikakaudella yritykset ovat huomanneet yhä selvemmin, että niiden oikeutta henkilöhahmoin, juonikaavoihin, tiettyihin kuviin, logoihin ja jopa uutisiin voidaan käyttää synergisesti tuottavien toimintojen ruokkimiseksi kautta koko suuren firman. Tuotekehittelytiimit voivat keskittyä imagoihin, joita firmat eri osat voivat käyttää eri joukkoviestimissä tai joita voidaan käyttää strategisissa liittoutumissa muiden yritysten kanssa.

Tältä kannalta jonkin Disneyn Herkuleen suurin urotyö olisi hahmon kyky olla samaan aikaan olemassa elokuvallisessa, video-, painetussa ja muissa oheistuotemuodoissa (ks. Sankari 1998). Edward S. Herman ja Robert W. McChesney kirjoittavat tästä kirjassaan *The Global Media* seuraavasti (1997:54):

Kun esimerkiksi Disney tuottaa elokuvan, se kykenee takaamaan myös elokuvan esittämisen maksullisella kaapelikanavalla ja kaupallisessa televisioverkossa ja voi tuottaa ja myydä elokuvaan perustuvia soundtrack-äänitteitä, luoda elokuvan pohjalta televisiosarjoja ja tuottaa huvipuistojen laitteita, CD-rom –levyjä, kirjoja, sarjakuvia ja Disney-kaupoissa myytäviä oheistuotteita.

Anthony Smith huomauttaakin teoksessaan *The Age of Behemoths* (1991:10), että näissä oloissa ”teknologia ei ole ratkaiseva rajalinja. Niin kauan kuin on markkinoita, sillä ei ole väliä, onko tietty informaation muoto sidottu sanomalehteen, radioon tai televisioon vai välitetäänkö se satelliittiteitse”. Globaalien mediajätien tavoitteena on hallita viestinnän koko kenttää. Kuten muuan asiantuntija tilanteen tiivistää (sit. Morley ja Robbins 1995:13), mediayhteenliittymille on tarjolla kolme perusvaihtoehtoa: ”Ensimmäinen on olla studio ja tuottaa tuotteita. Toinen on olla tuotteiden tukkujakelija, kuten MTV, CBS ja HBO ovat. Kolmas on sitten olla hardwaren jakelujärjestelmä, on hardware sitten kaapelia tai walk-maneita.” On selvää, että jos mediayritys mielii olla todella globaali toimija, sen on pyrittävä toimimaan samaan aikaan kaikilla näillä kolmella alueella.

Kuten sanotusta käy ilmi, kyse on nimenomaan globaalien mediajätien toiminnasta. Kuten John B. Thompson (1995:160) sanoo, viestinnän globalisoituminen on 1900-luvulla tapahtunut pääosin suurten viestintäkonglomeraattien johdolla. Tänäpä näitä jättejä on viisi: yhdysvaltalainen Time Warner, saksalainen Bertelsmannin ryhmä, Rupert Murdochin News Corporation, Disney ja japanilainen Sony.

Thompson (1995:161) luettelee kolme tärkeällä tavalla viestinnän globalisoitumiseen 1900-luvun lopussa vaikuttanutta seikkaa: aiempaa kattavampien ja sofistikoituneempien kaapelijärjestelmien käyttöönoton, satelliittien kasvavan käytön sekä – tärkeimpänä – informaation prosessoinnin, varastoinnin ja käytön digitalisoitumisen. David Morley ja Kevin Robins puolestaan (1995:10-11) puhuvat

”uudesta globaalista viestintämaismasta” ja ”uudesta mediajärjestyksestä”, jota he kuvaavat seuraavasti:

Voittojen tavoittelun ja kilpailun logiikan ajamien uusien mediayhteistyiden ylitsekäyvänsä tavoitteena on saada tuotteensa laajimmalle mahdolliselle kuluttajajoukolle. Toiminnassa on siten ekspansionistinen tendenssi, joka lakkaamatta tähtää laajempien audiovisuaalisten tilojen ja markkinoiden rakentamiseen. Päämääränä on murtaa vanhat rajalinjat ja kansallisten yhteisöjen rajat [...] Audiovisuaaliset kartat irrotetaan näin kansallisten kulttuurien symbolisista tiloista ja järjestetään uudelleen kansainvälisen kuluttajakulttuurin niitä ”universaalimpien” periaatteiden mukaan. Uuden järjestyksen suurena ihanteena on vapaa ja pidäkkeetön ohjelmien jakelu – televisio vailla rajoja.

Tällainen pitkälle mediajättien ehdoilla tapahtuva globalisoituminen yhdistyy näin jo edellä mainittuun tavarautumiseen. Niinpä olemmekin päässeet seuraavaan alateesiini:

4.3. Globalisoituminen kasvattaa intermediaalisuutta.

Medioituminen, tavarautuminen ja globalisoituminen kiihdyttävät toinen toisiinsa. Lisäksi niiden synnyttämään mediamaisemaa pyyhkivään hurrikaaniin antaa panoksensa niitä tuorempi prosessi, kulttuurin digitalisoituminen. Graham Murdock (1990:2-3) kuvaa sen avaamia näkymiä seuraavasti:

”Digitaalinen vallankumous”, joka mahdollistaa puheäänien, musiikin, tekstien, datan ja kuvien varastoimisen ja välittämisen yksien ja samojen perustekniikoiden avulla, avaa joukon mahdollisuuksia uudenlaiseen toimintaan ja uusiin konvergenssin ja vuorovaikutuksen muotoihin eri mediasektorien välillä.

Murdock varoittaa täysin aiheellisesti, ettemme saa yliarvioida teknologisten innovaatioiden merkitystä emmekä tarkastella niitä autonomisina emmekä varsinkaan kehitystä määrittävinä tekijöinä. Uudet teknologiat kyllä luovat uusia potentiaaleja, mutta ennen kuin mediarytykset voivat käyttää niitä täysimääräisesti hyväksi, niiden on murrettava joukko poliittisia esteitä. Tässä puolestaan digitalisoituminen ja uusi sääntelyjärjestelmä – joka ei ole deregulaatio, vaan uutta yksityistämiseen pohjautuvaa regulaatiota – lyövät kättä.

Mitä nämä uusien teknologioiden luomat uudet potentiaalit sitten ovat? Kuinka ne liittyvät intermediaalisuuteen? Peter Wollen kuvaa niitä teoksessaan *Raiding the Icebox* (1993:65-66) seuraavasti:

Vanhat jaot alkavat hämärtyä ja menettää merkitystään, kun kuvien tuottamisen ja uusintamisen teknologiat alkavat sulautua toisiinsa. Tietokone, joka kykenee manipuloimaan ja simuloimaan kaikkea, tulee osaksi sekä uusien että vanhojen tallennusteknologioiden integroitua järjestelmää. Näiden uusien järjestelmien ominaisuudet voidaan tiivistää seuraavasti:

- 1 Pääsy sähköisissä muisteissa sijaitseviin tallennettujen kuvien tietokantoihin. Tämä avaa mahdollisuuden kierrättää laajan kuvapankin sisältöjä, arkiston, josta voidaan ottaa kuvia ja uudelleenkontekstualisoida niitä halutulla tavalla. Kuvapankki on välittömämmin ja suoremmin saatavilla kuin ”reaalimaailma”; se on intrasysteeminen siinä, missä ”reaalimaailma” on ekstrasysteeminen.
- 2 Saatavilla olevien kuvien välitön manipulointi – niiden kehystäminen, yhdistely, vääristely, muuntelu jne. [...]
- 3 Kuvien luominen tietokoneen avulla. Tietokonetta voidaan käyttää tuottamaan eläviä kuvia. Kun kuvat on kerran tuotettu, niitä voidaan varastoida, herättää henkiin, kierrättää, käsitellä jne. Tietokone voi myös tuottaa tekstiä ja avaa näin

uusia mahdollisuuksia tekstien ja kuvien yhdistelemiselle. Tietokoneen tuottama kuvasto voidaan lisäksi yhdistää muihin kuviin.

- 4 "Reaalimaailman" simuloiminen tietokoneen avulla [...]
- 5 Kaikkien yllä mainittujen mahdollisuuksien yhdistelmät. [...] Tällaisen hybridisen kuvatuotannon alkuituja on nähtävillä jo monissa musiikkivideoissa. Tämä on kuitenkin vasta alkua. Voimme esimerkiksi kuvitella elokuvia, joissa Charlie Chaplin tapaa Marilyn Monroen [...].
- 6 Muut kehittyvät alueet sisältävät hologrammit ja muut kolmiulotteiset kuvat, interaktiivisuuden ja muun katsojan ja kuvan kohtaamisen, monivalkokangasjärjestelmät sekä uudet välitys- ja vastaanottotyypit, kuten optiset kuidut.

Wollen tiivistääkin (mt., s. 66):

Uudet kuvastojen järjestelmät tulevat suuremmissa tai pienemmissä määrin olemaan heterogeenisiä palimpsestejä. Ne yhdistävät toisiinsa joukon erilaisia kuvatyyppejä (kuten myös muunlaisia merkkejä) eivätkä ne viittaa yksin (tai edes pääasiassa) "reaalimaailmaan" (ekstratekstuaaliseen), vaan myös olemassaolevaan kuvien ja tekstien arkistoon, josta ne ammentavat (intertekstuaaliseen).

Wollenin intertekstuaalisuus on intermediaalisuutta, koska kuvat ja tekstit digitaalitekniologioiden kannibalisoimat kuvat ja tekstit ovat peräisin monista eri mediuumeista. Näin voimmekin päästä seuraavaan alateesiini:

4.4. Digitalisoituminen kasvattaa intermediaalisuutta.

V

Kuinka intermediaalisuutta olisi sitten lähdettävä tutkimaan?

Aloitin itseäni suuresti hämmästyttäneestä havainnosta. Kulttuuristen tekstien tutkimuksessa on samaan aikaan ollut nimittäin ollut käynnissä kaksi kehityskulkua. Toinen niistä liittyy "tekstin" käsitteen alan laajenemiseen strukturalismin, jälkistrukturalismin ja kulttuurintutkimuksen vanavedessä. Kuten tiedämme, "tekstillä" ei ole vähään aikaan tarkoitettu enää pelkästään painettuja tekstejä. "Teksti" on päinvastoin voinut olla mikä tahansa symbolisen diskurssin yksikkö, jolla on suhteellinen vakaa hahmo. Toinen kehityskulku on taas liittynyt "intertekstuaalisuuden" ottamiseen vakavasti kulttuuristen tekstien tutkimuksessa. Hämmästyttävää tässä on kuitenkin ollut se, että mainittu laajempi "tekstin" käsite ei ole käytännössä juurikaan näkynyt "intertekstuaalisuuden" tutkimuksessa. Tämä siitä huolimatta, että laajempi "tekstin" käsite samoin kuin ajatus "intertekstuaalisuudesta" nousivat esiin käytännössä samanaikaisesti (1960-luvun lopulla) ja vieläpä samojen teoreetikkojen teksteissä (erityisesti Roland Barthesin 'Tekstin teoriassa' [Barthes 1988/1992] ja Julia Kristevan 'The Bounded Text' -tekstissä (Kristeva 1980). Jostain syystä on kuitenkin jäänyt vähälle huomiolle se, että intertekstuaalisuus ei koskaan käytännössä rajoitu vain yhden genren tai median sisäisiin suhteisiin. Itseäni lainatakseni:

Esimerkiksi television salapoliisisarjassa näytetty murha saa merkityksiä yhteydessä sanomalehtien rikosuutisiin ja muihin murhia koskeviin representaatioihin romaaneissa, elokuvissa, teatterissa ja muissa tekstityypeissä. Tässä mielessä ymmärretty intertekstuaalisuus ei ole niinkään merkitysten uuttamista yhdestä

tekstistä sitä kautta, että etsitään sen viittauksia toisiin teksteihin. Pikemminkin intertekstuaalisuus viittaa tällöin niihin merkityspotentiaaleihin, jotka ovat tekstien välisissä tiloissa, siihen kulttuuristen merkitysten varantoon, josta niin tekstit kuin lukijat voivat ammentaa merkityksiä tuottaessaan. (Lehtonen 1996:182)

Tätä kaikesta huolimatta intertekstuaalisuuden tutkimus on kirjallisuudentutkimuksessa, mediatutkimuksessa samoin kuin kulttuurintutkimuksessa ylipäätään rajattu kerrallaan yhden ja vain yhden mediumin sisäisiin tekstienvälisiin suhteisiin. Perinteisessä kirjallisuudentutkimuksessa tämän voisi vielä ymmärtää sikäli, että tällaista tutkimusta on luonnehtinut pyrkimys irrottaa tutkittavat kohteet maailmallisista yhteyksistään ja keskittyä pelkästään ”korkeakulttuuristen” tekstien ja niiden keskinäisten suhteiden tutkimiseen. Kulttuurisesti suuntautuneessa kirjallisuudentutkimuksessa samoin kuin media- ja kulttuurintutkimuksessa intermediaalisuuden jääminen tarkastelun ulkopuolelle on kuitenkin tarpeettomasti kaventanut kriittisen katseen alaa ja vaikeuttanut kaikkien niiden komponenttien tarkastelua, jotka ovat osallisina merkitysten muodostumisessa.

Varsinkin kulttuurintutkimuksessa intermediaalisuus olisi mielestäni syytä ottaa vakavasti. Kulttuurintutkimushan syntyi olemassaolevien oppialarajojen kritiikkinä. Tekstintutkimuksen alueella oppialarajat ovat pitkälle noudattaneet mediumien välisiä rajoja. Niinpä meillä on omat oppialansa lehdistön, kirjojen, teatterin, television, elokuvien jne. tutkimista varten. Jopa uusi digitaalisen kulttuurin tutkimus on eräin paikoin järjestetty uusien mediaalisten rajojen mukaisesti, vaikka uudella alueella tutkittu digitaalinen media rapauttaakin kaikkia mediaeroteluita.

Akateeminen oppialajako tai disiplinäärisyys on siis tärkeä syy siihen, miksi intermediaalisuus ei ole aiemmin kohonnut akateemisille esityslistoille. Toinen tärkeä syy liittyy luonnollisesti siihen, että intermediaalisuus on nimenomaan populaarikulttuurille ominainen ilmiö – olkoonkin, että se on saamassa kasvavaa jalansijaa myös korkeakulttuurin piirissä. Niinpä populaarikulttuuriin kohdistuvan tutkimuksen aliarvostettu asema on osaltaan ollut estämässä myös intermediaalisuuden tutkimuksen kehkeytymistä.

Jos kulttuurintutkimus kuitenkin kokee olla osa tutkimuskentän laajentamista korkeasta populaariin, teksteistä konteksteihin, akateemisesta maailmasta myöhäismoderniin arkeen, intermediaalisuuden tulisi kuulua tiiviisti sen esityslistalle. Tähän liittyy myös kulttuurintutkimukseen liittyvä pyrkimys oppialajakojen ylittämiseen. Intermediaalisuutta on näet tutkittava nimenomaan oppialojen välisesti – ehkä jopa nykyisten oppialajakojen vastaisesti. Niinpä intermediaalisuuden tutkiminen on monessa suhteessa ”paradigmaattista” kulttuurintutkimusta (jos selaista on).

Tästä päädyimmekin seuraavaan – ja viimeiseen – teeseistäni:

5. Intermediaalisuuden tutkiminen asettaa kyseenalaiseksi akateemiset oppialarajat.

Kuten olen edellä pyrkinyt osoittamaan, intermediaalinen merkitysten muodostuminen ei kunnioita nykyisiä oppialarajoja. Niinpä sen nouseminen akateemiselle esityslistalle pakottaa pohtimaan, missä määrin nykyisen, modernien sfäärien ja mediumien eriytymiseen pohjautuvan oppialajaon pohjalta kyetään saamaan otetta myöhäismodernista kulttuurista, jolle on ominaista keskeisten modernien

erotteluiden osittainen purkautuminen, aiemmin erillisten alueiden konvergoituminen ja tämän seurauksena uusien erotteluiden synty. Intermediaalisuuden tutkimus kuuluu niihin oppialueiden välisiin katvealueisiin, *ei-kenenkään-maihin*, joilta nousee uusia kysymyksiä, jotka ajan myötä toivon mukaan pakottavat tarkastelemaan paitsi kulttuuria myös tutkijoiden omaa toimintaa uusin silmin.

Viitteet

- 1 Tällä en tahdo sanoa, että intermediaalisuus olisi jäänyt täysin huomaamatta länsimaisen ajattelun historiasa. Kuten tämän lehden anonyymi referee ystävällisesti huomautti lausunnossaan, intermediaalisuuden problematiikka on ollut ajankohtainen jo Aristoteleen Runousopista lähtien ja esiintynyt sittemmin esimerkiksi Lessingin teeseissä taiteista ja niiden keskinäissuhteista, romantiikan synesthesiää koskevassa keskustelussa ja 1900-luvun alun debatissa elokuvan suhteesta muihin mediuimeihin. Vuosisadan loppupuoliskon intermediaalisuutta koskevan teoretisoinnin historian olisi katettava esimerkiksi Gérard Genetten *Palimpsestes*-teos samoin kuin Ernest Hess-Lüttichin teoria multimediaalisesta tekstistä. Haluan kuitenkin korostaa, että intermediaalisuudesta ei ole näistä aiheista huolimatta muodostunut samanlaista systemaattisen tutkimuksen metodia (ja kohdetta) kuin vaikkapa intertekstuaalisuudesta.
- 2 Vanhana latinistina käytän sanaa 'medium' yksiköllisenä, 'media' taas monikollisena. Suomen kieleen pesiytynyt 'mediat' on tarkkaan ottaen monikon monikko.

Kirjallisuus

- Roland Barthes (1992)
Tekijän kuolema, tekstin syntyä. Tampere: Vastapaino.
- Walter Benjamin (1989)
Messiaanisen sirpaleita. S.I.: KSL, Tutkijaliitto.
- Peter Dahlgren (1991)
'Introduction.' Teoksessa Peter Dahlgren ja Colin Sparks (toim.): *Communication and Citizenship. Journalism and the Public Sphere*. London: Routledge.
- Johan Fornäs (1998)
Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Tampere: Vastapaino.
- Edward S. Herman ja Robert W. McChesney (1997)
The Global Media. The New Missionaries of Corporate Capitalism. London: Cassell.
- Eric Hobsbawm (1995)
Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991. London: Abacus.
- Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (1996)
Reading Images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Julia Kristeva (1980)
Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press.
- Martin Lister (1995)
'Introductory Essay.' Teoksessa Martin Lister (ed.): *The Photographic Image In Digital Culture*. London: Routledge.
- Mikko Lehtonen (1996)
Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- David Morley ja Kevin Robbins (1995)
Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London: Routledge.
- Graham Murdock ja Peter Golding (1973)
'For A Political Economy of Mass Communications.' *The Socialist Register 1973*. Julkaistu uudelleen teoksessa Peter Golding ja Graham Murdock (toim.): *The Political Economy of the Media*, vol. I. Edward Algar, Cheltenham 1997.
- Graham Murdock (1990)
'Redrawing the Map of the Communications Industries: Concentration and Ownership in the Era of Privatization.' Teoksessa Marjorie Ferguson (toim.) *Public Communication - The New Imperatives: Future Directions for Media Research*. London: Sage.
- Erilyn Rees (1997)
The Book of Dead Authors. London: Review Books.
- Antti Sankari (1998)
Herkuleen intermediaaliset urotytöt. Lähikuva 3/98.
- Anthony Smith (1991)
The Age of Behemots: The Globalization of Mass Media. New York: Priority Press.
- Anthony Smith (1993)
Books to Bytes. Knowledge and Information in the Postmodern Era. London: BFI.
- Anthony Smith (1996)
Software for the Self. Culture and Technology. London: Faber and Faber.
- John B. Thompson (1995)
The Media and Modernity. A Social Theory of the Media. Cambridge: Polity Press.
- Josep Turow (1992)
'The Organizational Underpinnings of Contemporary Media Conglomerates.' *Communication Research*, Vol. 19 No 6, December 1992, 682-704.
- John A. Walker (1987)
Cross-overs. Art Into Pop. Pop into Art. London: Methuen.
- John A. Walker (1994)
Art in the Age of Mass Media. Revised Edition. London: Pluto Press.
- Raymond Williams (1981)
'Introduction.' Teoksessa Raymond Williams (toim.): *Contact: Human Communication and Its History*. S.I.: Thames and Hudson.
- Peter Wollen (1993)
Raiding the Icebox. Reflections of Twentieth-Century Culture. London: Verso.