

Kinekfrastisia kytcentöjä

Intermediaalisuus Bob Perelmanin runossa ”The Manchurian Candidate: A Remake”

Juha-Pekka Kilpiö

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2013

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|---|---|
| Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta | Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä – Author Juha-Pekka Kilpiö | |
| Työn nimi – Title Kinekfrastisia kytkentöjä. Intermediaalisuus Bob Perelmanin runossa ”The Manchurian Candidate: A Remake”. | |
| Oppiaine – Subject Kirjallisuus | Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma |
| Aika – Month and year Huhtikuu 2013 | Sivumäärä – Number of pages 88 s. |
| Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielma käsittelee intermediaalisuutta eli medioiden välisyyttä Bob Perelmanin runossa ”The Manchurian Candidate: A Remake” (kokoelmasta <i>The Future of Memory</i>, 1998) ja erityisesti sen suhdetta tiettyyn elokuvaan, John Frankenheimerin poliittiseen trilleriin <i>The Manchurian Candidate</i> (1962). Werner Wolfin termein teosten suhteessa on kyse intermediaalisesta viittauksesta, jossa merkitsijöiden tasolla käytetään yhtä mediaa mutta toinen on läsnä merkittynä ja representaation kohteena.</p> <p>Ilmiötä tarkentamaan esitellään termi <i>kinekfrasis</i>, jolla tarkoitetaan elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanallista representaatiota. Sen pohjana on klassisen retoriikan termi <i>ekfrasis</i>, jolla nykyisin viitataan staattisen kuvataideteoksen verbalisointiin. Perelmanin runo eroaa kuitenkin monin tavoin perinteisestä ekfrasiksesta. Sen lisäksi, että <i>kinekfrasis</i> on tarpeellinen luonnehdittaessa ”Candidatea”, se on myös sovellettavissa muihin teksteihin.</p> <p>Tekstianalysissa tarkastellaan runon kinekfrastisia keinoja ja mediaalisia ominaisuuksia, kuten runokuvan ja elokuvan suhdetta, tekstin mahdollisuuksia toistaa ääntä, elokuvaan liittyviä diskursseja runokielen materiaalina sekä elokuvan vaikutusta tarinamaailmaan. Analyysissa käy ilmi, että runo ei pyri mallintamaan elokuvaa mahdollisimman jännöksettömästi esimerkiksi puhtaan kuvan keinoin, vaan se on tietoinen omasta mediaalisuudestaan ja kielensä materiaalisuudesta. ”Candidatea” intermediaalisuus osoittautuu myös keinoksi tematisoida ontologisia kysymyksiä ja kytkeytyy näin Brian McHalen teoretisoimaan postmodernismiin.</p> | |
| Asiasanat – Keywords Ekfrasis, kinekfrasis, intermediaalisuus, Perelman, Bob | |
| Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto | |
| Muita tietoja – Additional information | |

Sisällys

| | |
|---|----|
| 1 Alkutekstit | 4 |
| 2 Media ja materiaalisuus..... | 12 |
| 2.1 Intermediaalisuus ja median modaliteetit | 12 |
| 2.2 (Kin)ekfrasis..... | 20 |
| 2.3 Language-runous ja materiaallinen kieli | 26 |
| 3 ”The Manchurian Candidate: A Remake” kinekfrasiksena..... | 34 |
| 3.1 Käsikirjoitus | 34 |
| 3.2 Kuvanauha | 38 |
| 3.3 Ääniraita..... | 48 |
| 3.4 Välitekstit..... | 57 |
| 3.5 Näyttelijä..... | 68 |
| 3.6 Katsoja | 73 |
| 4 Loppuhäivytys | 80 |
| Lähteet..... | 83 |

1 Alkutekstit

Tämä tutkielma käsittelee intermediaalisuutta eli medioiden välisyyttä Bob Perelmanin runossa ”The Manchurian Candidate: A Remake”. Kyseiset mediat ovat painettu teksti ja elokuva, ja tutkielmassa tarkastellaan, millainen intermediaalinen kytkentä muodostuu, kun edellisessä representoidaan jälkimmäistä. Ensisijainen kohde on painettu teksti, Perelmanin runo kokoelmasta *The Future of Memory* (1998). Sen aihe ja representaation kohde puolestaan on elokuva, John Frankenheimerin ohjaama *The Manchurian Candidate* (1962).

Kuten lukija huomaa, *Kirjallisuuden sanakirja* tai *Princeton Encyclopedia* eivät tarjoa kaikkia vastauksia neologistis-metaforiseen pääotsikkoon. Uudissana *kinekfrasis* on muodostettu tämän tutkielman tarpeisiin ja sillä tarkoitetaan liikkuvan kuvan sanallista representaatiota, esimerkiksi sellaista kuin ”The Manchurian Candidate: A Remake”. Kinekfrasista ei ole tehty tyhjästä, vaan se sisältää upotuksena termin *ekfrasis*, jolla yleisesti viitataan (staattisen) kuvan verbaaliseen representaatioon. Ekfrasista ja kinekfrasista käsitellään intermediaalisuuden alalajeina.

Kytkeä palautuu ranskan sanaan *montage*.¹ Montaasissa tiivistyy paljon tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteista, sillä siinä on kyse muustakin kuin elokuvan leikkauksesta. Sen lisäksi, että merkitysijä nimeää elokuvallisen ilmiön eli kuvaa sitä sanoin, myös itse tekninen keino on olennainen. Sergei Eisensteinin teoriassa montaasi, yhteen liittäminen ja yhteentörmäys, läpäisee kaikki elokuvan elementit ja jopa kaikki taiteet. Tässä tapauksessa se kytkee yhteen medioita. Kytkeämerkityskenttä on sikäläkin olennainen, että toisin kuin ”sisartaiteiden” kaltaiset antropomorfiset ja sukupuolittavat metaforat se suuntaa huomion tarkasteltavien kohteiden, ei pelkästään elokuvan vaan myös painetun tekstin, teknologiseen perustaan.

Uuden merkitysijän valmistaminen ei tietenkään vielä tarkoita, että itse kirjallisesta ilmiöstä tiedettäisiin paljoakaan. Niinpä tutkielmassa tarkastellaan tekstianalyttisesti, miten elokuvaa representoidaan runossa: millä tavoin ”Candidate” on intermediaalinen yleisesti ja

¹ Sanan merkityksiä ovat paitsi ’kytkentä’ ja ’elokuvaleikkaus’, myös ’asennus’, ’kasaaminen’ ja ’kokoontulo’ (*MOT Ranska*, s.v. ”montage”).

kinekfrastinen erityisesti, millainen on *Candidaten* ja ”Candidaten” suhde ja mitä kielen ja kirjallisuuden keinoja elokuvaa representoitaessa käytetään.

Näiden kysymysten taustalla on halu tarkentaa ennen kaikkea runon muotoon ja lukea ”Manchurian Candidatea” muodostaan ja mediastaan tietoisena runona. Kun runo itse käyttää sanastossaan tutkimuksen metakieltä kuten elokuvaterminologiaa, ei varsinaisen elokuvatutkimuksen välineistä ole juuri hyötyä (elokuvia representoiva elokuvatutkimus olisi tästä näkökulmasta pikemminkin tutkimuskohde) vaan olennaisempaa on tutkia, miten toimivat ne runokeinot, joita ”Candidate” käyttää kinekfrastisesti. Analysoitavia keinoja ovat esimerkiksi runon sarjallinen rakenne ja sen ”otoksiksi” otsikoidut jaksot; runokuva, kuvien väliset suhteet ja siirtymä niin sanotusta puhtaasta kuvasta muunlaisiin kuviin sekä se, millainen on runokuvan ja elokuva(kuva)n mahdollinen suhde; foneettiset ominaisuudet eli ääni(raita) kirjoitetussa tekstissä; runon tekstilajin suhde elokuvan tekstilajeihin ja siinä käytetty kielimateriaali, erilaiset rekisterit ja diskurssit; sekä puhujan asema ja tarinamaailman rakenne. Analyysin mittaan tarkastellaan myös perinteiseen ekfrasikseen liitetyjä oletuksia ja testataan, pätevätkö ne kinekfrasikseen.

Vaikka kiinnostus intermediaalisuuteen edustaa verrattain tuoretta käännettä, on taiteidenvälisyyden eli eri lajien olemusten, keskinäisten suhteiden ja vuorovaikutuksen tutkimuksella pitkä historia, jossa erityisesti kuvataiteen ja kirjallisuuden ja laajemmin kuvan ja sanan suhde on ollut keskeinen kiinnostuksen kohde. Varhaisimpia ja tunnetuimpia muotoiluja kuvan ja sanan suhteesta on Horatiuksen *ut pictura poesis*. Horatius kirjoittaa: ”Runo on kuin maalaus: toinen viehättää enemmän, jos seisot lähempänä, toinen, jos seisot kauempana” (Horatius Flaccus 1978, 47). Tätä on usein tulkittu normatiivisesti siten, että runon tulee olla maalauksen kaltainen.

Radikaali katkos *ut pictura poesis* -traditioon ilmaantui 1700-luvulla, jolloin siirryttiin kuvan ja sanan samuudesta yhteismitattomuuteen. G. E. Lessingin vuonna 1766 ilmestynyt tutkielma *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* on ollut siinä määrin vaikutusvaltainen, että nykyisenkin kuva ja sana -tutkimuksen on yhä uudelleen määriteltävä suhteensa siihen. Lessingin mukaan sekä runoudella että kuvataiteella on tietyt ominaispiirteet ja näistä piirteistä ovat johdettavissa ne aiheet, joita kunkin taiteenlajin on mielekästä käsitellä. Kuvataide sopii kuvaamaan asioita tilassa, runous puolestaan tapahtumia ajassa. Vaikka jaottelua on sittemmin arvioitu uudelleen, *ut pictura poesis* -ajattelun se on

osoittanut perustavalla tavalla ongelmalliseksi. (Lessing 1984; Mikkonen 2005, 96–97, 106, 112–113.)

Kuvan ja sanan eroja ja kaltaisuuksia tarkasteleva teoriaperinne vaikuttaa vahvasti ekfrasiksen tutkimuksessa, jonka kohteena on useimmiten figuratiivista (öljy)maalausta kuvaava runo. Ekfrasiksen aihe on perinteisesti ollut kuva, joka ei liiku, mistä on usein johdettu jopa lajin olemuksellisia piirteitä. Se ei siis sellaisenaan sovi elokuvan representaation tarkasteluun. Elokuva lasketaan 1800-luvulla syntyneiden niin sanottujen teknologisten medioiden joukkoon, joita määrittää medioiden eriytyminen omiin laitteisiinsa: ”Taiteen laji, esitystapa ja teknologinen laitteisto kytkeytyivät yhteen” (Joensuu 2012, 58).² Tämän tutkielman tapauksessa onkin aiheellista painottaa taiteidenvälisyyden sijaan medioiden välisyyttä eli intermediaalisuutta. Termin kehittäjä 1980-luvun alkupuolella saksalainen Aage A. Hansen, ja se on sittemmin korvannut aikaisemman taiteidenvälisyyden (Wolf 2005, 252). Alustavasti voi todeta, että intermediaalisuus viittaa hyvin laajasti medioiden välisiin suhteisiin ja rajanylityksiin ja ylipäätään kaikkiin sellaisiin ilmiöihin, joihin tavalla tai toisella liittyy useampi kuin yksi media (Wolf 1999, 36; Rajewsky 2010, 51–52).

Kirjallisuuden ja elokuvan suhde juuri muodossa, jossa edellinen representoi jälkimmäistä, on jäänyt tutkimuksessa yllättävän vähälle huomiolle. Kuva ja sana -tutkimus näyttää perinteisesti suosineen staattista kuvaa. Kai Mikkonen rajaa alan perusteoksessaan esimerkkinsä yksittäisiin kuviin ja kuvasarjoihin ja toteaa, että ”kirjallisuuden ja elokuvan tai television välinen suhde ansaitsee omat tutkimuksensa” (Mikkonen 2005, 9). Toisaalta intermediaalisuustutkimuksen kannalta prosessi, jossa vanhan median sisältö on uudempi, kirjallisuuden elokuva, saattaa vaikuttaa anakronistiselta. Adaptaatiotutkimuksen perusaihe taas näyttää aina vain olevan romaanifilmatisointi.

Oleellinen poikkeus ovat Brian McHalen analyysit elokuvan ja television roolista postmodernistisessä fiktiossa. McHale on muutenkin kiinnittänyt huomiota kirjallisuuden mediaalisuuteen ja materiaalisuuteen esimerkiksi konkreettisesti proosassa (ks. McHale 1987, luku 12). Hän kytkee television ja elokuvan osaksi laajempaa postmodernismiteoriaansa: muodostamalla upotusrakenteen ja toisen maailman

² Kuten Joensuu (2012, 9–10, viite 19), käytän virheellistä mutta vakiintunutta muotoa *media* yksikössä ja *mediat* monikossa.

tarinamaailman sisälle televisio huojuttaa näiden rajoja ja tuottaa ontologisen moneuden (McHale 1987, 128–130; 1992, 125–133). McHale analysoi Thomas Pynchonin romaania *Vineland*, jossa televisio läpäisee kerronnan eri tasot: se on tarinamaailman elementti ja representaation kohde, se vaikuttaa kieleen ja tuottaa uusioidiomeja henkilöiden ja kertojan diskurssiin, se on muodollisten rinnastusten lähde, kun esimerkiksi romaanin henkilöt samastuvat erilaisiin ohjelmiston lajityyppisiin, ja lopulta se heijastaa koko fiktion ontologista rakennetta maailmojensa paljoudella (McHale 1992, 115–141).

Suomessa elokuvan representaatioita kirjallisuudessa ovat hiljattain analysoineet Maritta Hietasaari (2008) ja Hannasofia Hardwick (2012). Luennassaan Manuel Puigin romaanista *Hämähäkkinaisen suudelma* Hardwick käyttää ekfrasiksen käsitettä mutta muokkaa sitä genetiiviattribuutilla ja käyttää muotoa ”elokuvan ekfrasis”. Hän osoittaa myös perinteiseen ekfrasisteoriaan liittyviä ongelmia. Hietasaari analysoi Lars Sundin Siklax-trilogian intermediaalisuutta ja käyttää elokuvan representaatiosta muun muassa termiä ”ekfrasisti[nen] kuvau[s]” (Hietasaari 2008, 25). Hän käsittelee myös elokuvan vaikutusta tekstin typografiaan ja intermediaalisuuden tuottamia metalepsiksiä. Touko Kauppinen (2011) analysoi Pentti Saarikosken ja Kari Aronpuron 1960-luvun runoutta ja erityisesti runokuvia, ei elokuvan representaatioina vaan elokuvallisina, elokuvan kaltaisina kuvina, jotka poikkeavat aiemman modernismin staattisista kuvista.

Näyttää kuitenkin siltä, että siinä missä elokuvan representaatio kirjallisuudessa on jäänyt tutkimuksessa varsin vähälle huomiolle, elokuvan representaatio runoudessa on sivuutettu sitäkin perusteellisemmin. Proosallisesta painotuksesta kertoo, että ainoa käsite, joka jollain tavoin viittaa samaan asiaan kuin kinekfrasis, on Anders Ohlssonin ”den filmiserade romanen”. Ohlsson käsittelee elokuvaa sekä romaanin sisältönä, kun henkilöt esimerkiksi ovat elokuvantekijöitä tai käyvät elokuvissa, että sen vaikutusta kerrontatekniikkaan ja romaanin muotoon, mutta hänen kohdetekstinsä ovat, kuten termi osoittaa, yksinomaan proosaa (ks. Ohlsson 2002). Tässä tutkielmassa analysoidaan paitsi kahden median välistä kytkeä myös sitä, miten tekstilaji vaikuttaa tähän eli miten kertovaa elokuvaa representoidaan nimenomaan runossa, vieläpä sellaisessa, jonka kirjallisuushistorialliseen kontekstiin on tapana liittää ”avantgarden” ja ”kokeellisuuden” kaltaisia määreitä.

Bob Perelman (s. 1947) yhdistetään yleisesti niin sanottuun language-runouteen, amerikkalaiseen suuntaukseen, joka syntyi 1970-luvun puolivälin tienoilla yhtä aikaa sekä

Yhdysvaltain itä- että länsirannikolla, New Yorkissa ja San Franciscossa. Muita suuntauksen runoilijoita ovat esimerkiksi Charles Bernstein, Bruce Andrews, Ron Silliman ja Lyn Hejinian. Perelman kuului San Franciscon piiriin, ja Ron Sillimanin toimittamassa language-antologiassa *In the American Tree*, jossa tekijät on jaoteltu maantieteellisesti, hänet on sijoitettu otsakkeen ”West” alle. Perelman julkaisi ensimmäisen runoteoksensa, pienen kuvitetun chapbookin *11 Romantic Positions*, vuonna 1975. Sen jälkeen hän on julkaissut 12 runokokoelmaa sekä kaksi teosta kirjallisuudentutkimusta: väitöskirjan *The Trouble with Genius* (1994) ja artikkelikokoelman *The Marginalization of Poetry. Language Writing and Literary History* (1996). Valitut runot *Ten to One* julkaistiin vuonna 1999.

Languagesta ja erityisesti sen vaiheista 1980-luvulla, jolloin yhteisö oli tiiveimmillään, on kirjoitettu paljon,³ puolesta ja vastaan, mutta tässä käsiteltävä kokoelma *The Future of Memory* ilmestyi vuonna 1998, jolloin kiivain polemiikki oli jo ohi. Languagea käsitellään usein yhtenäisenä liikkeenä – tässä mielessä nimitys ”Language School” on oireellinen, samoin sen hieman pejoratiivinen suomennos ”kielikoulu” (ks. esim. Koskelainen 1994, 77) – mikä saa helposti unohtamaan erot yhteisön sisällä, tekijän tuotannon sisällä, kokoelman sisällä, runon sisällä ja niin edelleen. Yleistysten vastapainoksi tässä tutkielmassa zoomataan yhteen runoon.

Perelman on jäänyt tutkimuksessa hieman vähemmälle huomiolle kuin muu languageen ydinjoukko, esimerkiksi Bernstein, Silliman ja Hejinian.⁴ *The Future of Memory* on aiemmin kirjoitettu suhteessa Freudin unityöhön (Klobucar 2010) sekä avantgardeen ja ajan tematiikkaan (Lutzkanova-Vassileva 2004). Kumpikaan artikkeli ei käsittele kokoelman intermediaalisuutta, ja analyysit ovat ylipäättään melko ylimalkaisia. Jälkimmäisessä viitataan yleisenä viitepisteenä Deleuzen ja Guattarin rihmastoon – siihenhän näkyy viitattavan usein silloinkin, kun kohdeteksti ei sitä oikeuttaisi – mutta ei huomata, että ”Manchurian Candidatessa” mainitaan eksplisiittisesti filosofiparin käsite *molekulaarisuus*.

³ Varhaisia, 80-luvulla ilmestyneitä yleisesityksiä ovat esimerkiksi McGann 1988 ja Perloff 1996.

⁴ Perelman on Suomessakin jossain määrin tuntemattomampi kuin muut mainitut. Yhtään kokonaista kokoelmaa ei ole suomennettu mutta yksittäisten runojen käännöksiä on julkaistu *Kirjo-* ja *Tuli & Savu* -lehdissä, kaksi runoa Markku Innon antologiassa *Lännen kieli* (1993) ja essee ”Runouden marginalisointi” niin ikään *T&S:ssa*. Runo ”China” (”Kiina”) on suomennettu kahdesti osana Fredric Jamesonin tekstiä, ensin artikkelissa ”Postmodernismi ja kulutusyhteiskunta” (suom. Leevi Lehto, *Kulttuurivihkot* 3–4/1986) ja toistamiseen artikkelissa ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa” (suom. Erkki Vainikkala et al. teoksessa *Moderni/postmoderni*) (ensin mainitusta ks. leevilehto.net/?page_id=84).

Kuten jo ”Manchurian Candidaten” otsikossa ilmaistaan, sen aiheena on *The Manchurian Candidate*, John Frankenheimerin ohjaama mustavalkoinen äänielokuva vuodelta 1962. Käsikirjoitus on George Axelrodin, ja pääosissa ovat Frank Sinatra, Laurence Harvey ja Angela Lansbury. Prologissa amerikkalainen sotilasjoukkue, joukossaan Bennet Marco (Sinatra) ja Raymond Shaw (Harvey), joutuu venäläisten ja kiinalaisten väijytykseen Korean sodassa. Sen jälkeen kerronta siirtyy ajassa eteenpäin ja saadaan kuulla, että Shaw on vapauttanut joukkueensa ja hänet on palkittu siitä hyvästä kongressin kunniamitalilla. Marco näkee kuitenkin toistuvaa unta, jonka tapahtumat viittaavat siihen, että joukkue on viety Mantšuriaan aivopestäviksi ja Raymondista on tämän tietämättä ohjelmoitu salamurhaaja. Hän ryhtyy tarkkailemaan Raymondia saadakseen selville, kuka on kohde, ja estääkseen suunnitelman. Sivujuonia ovat Raymondin ja amerikkalaisen senaattorin tyttären Jocelyn Jordanin (Leslie Parrish) suhde, Raymondin oidipaalinen suhde äitiinsä (Lansbury) sekä Raymondin isäpuolen (James Gregory), niin ikään senaattorin, harjoittama mccarthyistinen kommunistivaino.

Candidatea saattaisi helposti ajatella jonkinlaisena Zapruder-filmin eli John F. Kennedyn salamurhaa kuvaavan kaitafilmin fiktiovastineena, mutta sellaisena se olisi varsin levottomuutta herättävällä tavalla profeetallinen, koska se, kuten sanottu, ilmestyi jo vuonna 1962. Kennedy ehti nähdä elokuvan ja kuuleman mukaan laski sen jopa suosikkiensa joukkoon (Bagh 1997, 286). Folklorelle niin rakkaan salamurhamotiivin lisäksi *Candidatessa* voi nähdä aluillaan sen paranoian ja salaliittojen maailmankuvan, jolle sittemmin rakentui amerikkalainen postmodernismi.

Perelmanin runo ”The Manchurian Candidate: A Remake” on painetuksi tekstiksi materialisoituneena 17 sivun mittainen. Se on jaettu 21 osaan väliotsikoin, jotka voi tulkita viittauksena kuvakäsikirjoituksen tekstilajiin (”1st shot”, ”2nd shot” ja niin edelleen), ja se vaihtelee asemoinniltaan säe- ja proosamuodon välillä. Puhuja, joka mainitsee nimekseen Bob Perelman,⁵ katsoo Frankenheimerin elokuvaa, kommentoi juonta, kuvailee detalleja ja reflektoi katsomiskokemustaan. Runossa on toisaalta myös paljon materiaalia, joka ei varsinaisesti liity elokuvaan, esimerkiksi erilaisia diskursiivisen kuvaston muotoja sekä

⁵ Viitataan tähän henkilöhahmoon ”puhujana” siitäkin huolimatta, että termi on metaforisuudessaan hankala kaiken painetun runouden tapauksessa, myös ”puheenomaisen” runouden, niin kuin ovat kaikki muutkin ääneen perustuvat metaforat. Ratkaisua voi perustella sillä, että runo eksplisiittisesti tematisoi kysymystä puheesta ja puhujasta. Tätä käsitellään luvussa 3.3.

antropomorfisten eläinten, koalan ja pandan, välinen metapoeettinen dialogi. Nämä elementit problematisoivat selkeän ja yhtenäisen puhetilanteen.

Vaikka analyysin kohteena on nimenomaan ”Manchurian Candidate”, ei *The Future of Memory* kokoelmana, runon välittömänä kontekstina, ole syytä jättää täysin huomiotta. Se muodostuu yksittäisistä otsikoiduista runoista ilman osastojakoa, eikä siinä ole esimerkiksi runoja yhdistävää narratiivia tai muuta koko teoksen kattavaa rakennetta – poikkeuksena kuuden runon sarja ”Fake Dreams”, joka on julkaistu myös erillisenä chapbookina –, mutta erilaiset kuvaan ja sanaan ja runon mediaalisuuteen liittyvät piirteet figuroivat siellä täällä. Mukana on kaksi kuvarunoa, ”The Womb of Avant-Garde Reason” ja ”Product Reproduction”. Edellisen ensimmäisellä sivulla teksti on asemoitu amforan muotoon, jälkimmäisessä se muodostaa ihmishahmon, karkeatekoisen ukkelin. Kokoelmassa myös viitataan toistuvasti kreikkalaiseen uurnaani eli Keatsin runoon ”Ode on a Grecian Urn” (1819), joka on tietysti yksi tunnetuimmista ja kanonisoiduimmista ekfrasiksista. *The Future of Memory*ssä sävy on hieman oodin äänilajia arkisempi: ”Tomorrow we empty out / the Grecian Urn: / cardboard, cigarette ends, other testimony / of summer nights, sonnets, confessions, / great honking depictions of the quotidian apocalypse” (FoM, 97).⁶ ”Candidaten” lisäksi siis kokoelmakin viittaa haluun irtautua tavallisen ekfrasiksen traditiosta ja tehdä jotain muuta.

Perelmanin muita elokuva-aiheisia runoja ovat esimerkiksi ”Mature Ejaculation” (kokoelmassa *Primer*, 1981), ”Psycho” (*Face Value*, 1988) ja ”Movie” (*Captive Audience*, 1988). Ensin mainittua Perelman analysoi puheenvuorossaan ”Sense” (teoksessa *Writing/Talks*) ja viittaa siihen yksinkertaisesti termillä ”movie poem”. Hänen oma analyysinsä painottaa tapaa, jolla elokuvan kuvailu ja metakielellinen aines leikkaavat: ”Monsters and metaphors arose / From human necessity” (Perelman 1985, 63).

Tutkielma koostuu teoreettisesta taustasta, joka käsittelee intermediaalisuutta, ja tekstianalyysistä, jonka kohde on ”The Manchurian Candidate: A Remake”. Se etenee seuraavasti: Luku 2.1 panoroi intermediaalisuuden kenttää, ja siinä hyödynnetään Lars Elleströmin jaottelua medioiden modaliteeteista ja Werner Wolfin jaottelua

⁶ Viitteet ovat painettuun kirjaan, mutta *The Future of Memory* on luettavissa myös osoitteessa epc.buffalo.edu/presses/roof/Perelman_Future.html. Analyysiluvuissa sitaatteja kontekstoidaan yleensä kertomalla, mistä ”otoksesta” ne ovat peräisin, joten ne voi paikallistaa myös verkkoversiosta.

intermediaalisuuden lajeista. Luvussa 2.2 esitellään perusteellisemmin jo mainittu kinekfrasiksen käsite, tarkastellaan sen suhdetta perinteiseen ekfrasikseen ja käydään läpi joitakin esimerkkejä erityyppisistä kinekfrasiksista. Tarkoitus ei ole rakentaa kaanonია vaan konkretisoida uutta käsitettä ja osoittaa, että se viittaa todelliseen kaunokirjalliseen ilmiöön. Luvussa 2.3 taustoitetaan vielä kohdetekstin kirjallisuushistoriallista kontekstia eli language-runoutta ja siihen läheisesti liittyvää ajatusta kielen materiaalisuudesta.

Kolmannessa pääluvussa analysoidaan Perelmanin ”Manchurian Candidatea” kinekfrasiksena. Luvussa 3.1 käsitellään runon yhteyksiä elokuvaan liittyviin tekstilajeihin kuten käsikirjoitukseen, luvussa 3.2 runokuvan ja elokuvan yhteyksiä ja luvussa 3.3 äänen ja kirjoituksen suhdetta sekä keinoja, joilla runossa representoidaan (elokuvallista) ääntä. Näiden muotoon keskittyvien lukujen jälkeen siirrytään laajempiin kontekstuaalisiin kysymyksiin ja analysoidaan runossa käytettyä kielimateriaalia, erilaisia diskursseja ja kaunokirjallisia lainoja, joita tässä yhteydessä kutsutaan ”väliteksteiksi” (luku 3.4); runossa esiintyviä historiallisia henkilöitä eli elokuvan näyttelijöitä (luku 3.5); ja runon puhujaa elokuvan katsojana sekä tarinamaailman ontologiaa (luku 3.6). Neljännessä ja viimeisessä pääluvussa mietitään lyhyesti, mihin suuntaan kinekfrasiksen analyysia voisi ja pitäisi laajentaa.

Alun loppuksi on syytä mainita vielä mahdollisesta ongelmasta, joka liittyy valittuun metamediaaliseen metodiin. Koska *Candidate* on todellinen elokuva ja koska runossa kuvaillaan sitä, on analyysissa ajoittain vertailtava joitakin elokuvan kohtauksia ja runon katkelmia. Vaikka tarkoitus ei ole selvittää, kuinka uskollinen representaatio on tai muuta vastaavaa, olisi epäilemättä tulkinnan kannalta huomionarvoista, jos lukijalle annettaisiin esimerkiksi virheellistä informaatiota. Tällöin on periaatteessa tehty samaa kuin runo tekee eli kuvailtu elokuvaa sanoin (vaikkakin hieman erilaisessa institutionaalisessa kontekstissa), mistä seuraa, että lukijan näkökulmasta runon tulkintaa elokuvasta suhteutetaan toiseen tulkintaan. Ratkaisuna voin vain kehottaa lukijaa katsomaan elokuvan (ja sanallistamaan sitä itse).

2 Media ja materiaalisuus

2.1 Intermediaalisuus ja median modaliteetit

Koska *median* määritelmä ei ole mediatutkimuksessa mitenkään vakiintunut, se on sitä vielä vähemmän kirjallisuudentutkimuksessa, joka on melko kauan ollut välittämättä kirjallisuuden materiaalisista ja mediaalisista ominaisuuksista. Alustavasti on kuitenkin mahdollista turvautua Werner Wolfin määritelmään, ei vähiten siksi, että se on muotoiltu juuri kirjallisuuden intermediaalisuutta varten. Wolfin mukaan media on kommunikaation tapa, jota konventionaalisesti pidetään muista erillisenä, ja sitä määrittävät sekä kommunikaatiokanava että viestintään käytetty semioottinen järjestelmä tai järjestelmät (Wolf 1999, 35–36). Ne kommunikaatiokanavat, jotka tässä tapauksessa ovat konvention nojalla erilliset, ovat siis elokuva ja painettu teksti.

On toisaalta syytä muistaa, että käytännössä mediat muodostavat toisiinsa liudentuvan jatkumon (Joensuu 2012, 11–12), ja juuri tätä intermediaalisuus tietenkin dramatisoi. Lisäksi yksiselitteistä median käsitettä mutkistaa se, että käyttäjä ei koskaan ole tekemisissä median kanssa sinänsä. Emme katso elokuvaa mediana vaan yksittäisiä elokuvia (Rajewsky 2010, 53). Mediaa ei siis voi tyhjentää tai puhdistaa siitä, mitä medioidaan. Tämä suuntaa huomion medioiden toiminnallisiin piirteisiin ja vastaanottoon.

Mediateorian klassikko Marshall McLuhanin käsitys kaikista ihmisen jatkeista ja laajennuksista medioina on tämän tutkimuksen tarpeisiin turhan laaja, koska se kattaa kaikkea mahdollista autoista aseisiin. Voi kuitenkin ajatella, että tunnetusta maksimista, jonka mukaan median sisältö on aina toinen media, on jo luettavissa ajatus intermediaalisuudesta, jopa siinä mitassa, että intermediaalisuus on osa kaikkia medioita. (ks. McLuhan 1984, 28.)

Intermediaalisuutta on usein määritelty suhteessa intertekstuaalisuuteen, ja sitä on jopa pidetty jälkimmäisen alalajina (ks. esim. Wagner 1996, 17). Vaikka *inter-* on produktiivinen etuliite ja vaikka semanttinen kaltaisuus on ilmeinen, intermediaalisuus ei ole osa intertekstuaalisuutta. Intertekstuaalisuus viittaa ilmiöön, joka tapahtuu yhden median sisällä. Se ei ole intermediaalisuuden ylä- eikä alakäsite.

Candidaten ja ”*Candidaten*” mediaalisuuden analyysissa käytetään Lars Elleströmin modaliteettien ja Werner Wolfin intermediaalisuuksien typologiaa. Elleströmillä ei ole kyse laitteista vaan siitä, millaisia ominaisuuksia medioilla on ja mikä niitä yhdistää tai erottaa (vrt. Elleström 2010, 12). Typologiassa painottuu ennen kaikkea se, millä tavoin mediaalisia ominaisuuksia vastaanotetaan ja merkityksellistetään. Werner Wolfin typologia puolestaan havainnollistaa nimenomaan kirjallista intermediaalisuutta. Wolf on alun perin esitellyt sen ”musikalisoitua fiktiota” (Wolf 1999) käsittelevässä tutkimuksessaan, mutta hän kehittää siinä määrin perustavan yleisen intermediaalisuuden teorian, että se on havainnollinen myös kinefrasiksen ja ”*Candidaten*” tapauksessa. Kaksi mallia täydentävät toisiaan, koska niiden avulla voi ensin hahmottaa elokuvan ja tekstin erityisiä ominaisuuksia ja sen jälkeen sitä, millainen näiden ominaisuuksien suhde on kinefrasiksessa.

Elleströmin mediatypologia on neliosainen ja sisältää seuraavat modaliteetit: materiaallinen, aistinen, tilallis-ajallinen ja semioottinen (*material modality, sensorial modality, spatio-temporal modality, semiotic modality*). Materiaallinen modaliteetti on näistä järjestyksessä ensimmäinen, mutta sitä edeltää vielä varsinainen laitteisto, tekninen media. Tekninen media on se, mikä realisoi ja tuottaa modaliteetit, ja modaliteetteja voi ajatella sen sisältönä. (Elleström 2010, 16–17.)

Materiaallinen modaliteetti muodostaa median fyysisen rajapinnan. Elokuvan materiaallinen modaliteetti koostuu ääniaalloista ja kaksiulotteisella pinnalla liikkuvista kuvista. Näin on myös *Manchurian Candidaten* tapauksessa. Painetun tekstin materiaallinen modaliteetti koostuu niin ikään kaksiulotteisesta mutta staattisesta pinnasta. (vrt. Elleström 2010, 17.) (Lienee tosin huomionarvoista, että kirjoitettu teksti esimerkiksi *Candidaten* suomalaisissa televisioesityksissä – tekstitys – ei ole staattista vaan ajallista.)

Aistinen modaliteetti kuvaa sitä, millä tavoin subjekti havaitsee ja ottaa vastaan median välittämän aistidatan (Elleström 2010, 17–18). *Candidate* tuottaa kuulo- ja näköaistimuksia ja ”*Candidate*” näköaistimuksia. Toisaalta foneettinen kirjoitus toimii rajapintana, johon kielen äänteellinen aines enemmän tai vähemmän likiarvoisesti kirjautuu, joten siinä on näkyvän tekstin ohessa myös niin sanottu fonoteksti, kuten Garrett Stewart (1990, 28) sitä nimittää.

Ajallis-tilallinen modaliteetti määräytyy varsin vahvasti materiaalisesta käsin mutta havainnollistaa erityisesti sitä, millaisen hahmon subjekti antaa aistimuksilleen, havainnoilleen ja kokemukselleen ja jäsentää niitä suhteessa aikaan ja tilaan. Modaliteetin kategoriat ovat neljä ulottuvuutta: leveys, korkeus, syvyys ja aika. Ajallisella ulottuvuudella on alalajeja sen mukaan, onko aika määrättyä vai ei. Improvisoidun musiikin kesto ja järjestys eivät ole määrättyjä (*non-fixed sequentiality*) mutta elokuvan ovat (*fixed sequentiality*). *Candidaten* tilallisia ulottuvuuksia on kuten sanottu kaksi, koska kuvapinta on kaksiulotteinen, ja sen kesto on kuusi tuntia ja kaksi minuuttia. ”*Candidaten*” tilallisuus on kaksiulotteista ja ajallisuus puuttuu. (vrt. Elleström 2010, 18–19.)

Elleström kuitenkin tarkentaa, että mainituissa ajan ja tilan kategorioissa on kyse ennen kaikkea median rajapinnan ja materiaalsen modaliteetin ominaisuuksista. Kokemuksen ja tulkinnan tasolla niitä hyvin usein laajentavat *virtuaalinen* tila ja aika. Elokuvan rajapinta on tilana kaksiulotteinen mutta kykenee luomaan illuusion syvyydestä. Kertovassa tekstissä tarinamaailmaa voi pitää lukijan luomana virtuaalisena tilana. Samalla tavoin voidaan tuottaa virtuaalinen ajallisuus; teksti itse ei ole ajallinen mutta kerronta sen sisältönä voi representoida aikaa. (Elleström 2010, 20–21.) Tätä ominaisuutta tietenkin teoretisoi hieman perusteellisemmin esimerkiksi klassinen narratologia (ja kirjallisuuden käyttämää todellista aikaa puolestaan kybertekstiteoria).

Se mitä edeltävät modaliteetit varsinaisesti merkitsevät ja miten niitä merkityksellistetään, kuuluu semioottisen modaliteetin alueelle. Tämän merkityksenannon Elleström jakaa peircelaisen semiotiikan mukaan kolmiksi: ikoniseen, indeksiseen ja symboliseen merkkiin. Hänen mukaansa *live action* -elokuvan, sellaisen kuin *Candidate*, kuvat ovat indeksisiä merkkejä ja eroavat näin animaation kuvista, jotka ovat ikonisia. (vrt. Elleström 2010, 22–23.) Havainto kahden lajityypin erilaisista merkeistä pitää varmasti paikkansa, vaikka onkin hyödyllistä muistaa, että Peirce (1998, 5–6, 9) itse toteaa valokuvan olevan sekä ikoninen (se muistuttaa kohdettaan ulkoisesti) että indeksinen merkki (se on tuotettaessa ollut kohteeseen fyysisessä yhteydessä). Sanat, joista teksti kuten ”*Candidate*” koostuu, perustuvat konventioon ja ovat symboleita (vrt. Elleström 2010, 22–23). Vaikka merkit sekoittuvat medioissa, tavallisesti jokin niistä dominoi; on esimerkiksi selvää, että kirjoitetun tekstin ja liikkuvan kuvan semioottiset modaliteetit ovat erilaiset (mt., 23).

Lisäksi Elleström tarkentaa jaotteluun käsitteillä perusmediat ja laadulliset mediat (*basic media, qualified media*). Perusmediat ovat määriteltävissä edeltävien neljän modaliteetin perusteella. Niitä ovat esimerkiksi liikkuva kuva, auditiivinen teksti ja ei-verbaalinen ääni. Laadullisia medioita puolestaan määrittävät erilaiset historialliset ja yhteiskunnalliset kontekstit, taideinstituutio ja muut vastaavat puitteet. Kun esimerkiksi edellä mainitut liikkuva kuva, auditiivinen teksti ja ei-verbaalinen ääni yhdistyvät elokuvaksi nimeltä *The Manchurian Candidate*, siirrytään perusmedioista laadulliseen mediaan. (vrt. Elleström 2010, 24–27.)

Marie-Laure Ryan on yrittänyt muotoilla samantyyppistä typologiaa. Hänen on tarkoitettu ensi sijassa narratologian käyttöön, mistä seuraa joitakin kummallisia päätelmiä. Ryan jaottelee mediat ajallisiin, tilallisiin ja ajallis-tilallisiin (ja edelleen aistien mukaan, mutta tämä ei ole oleellista, koska typologiassa on ongelmia jo ensimmäisellä tasolla). Huomiota herättävintä on, että painettu teksti, ”printing writing in various supports”, on sijoitettu ajallisuussarakkeeseen. (Ryan 2004, 19–21.) Näyttää siltä, että Ryanilta menevät sekaisin painetun tekstin mediaaliset ominaisuudet ja sen sisältö. Kuten Elleströmin typologia muistuttaa, painettu teksti voi kyllä representoida aikaa ja narratiivia (virtuaalinen aika) mutta sen ajallis-tilallinen modaliteetti koostuu kaksiulotteisesta pinnasta ilman todellista aikaa. Elleströmin kategoriat ovat siis huomattavasti erottelukykyisempiä ja sopivat paremmin tämän tutkielman tarpeisiin.

Edellä esitetty on tietysti vielä melko abstraktia ja vaikuttaa kenties triviaalilta, koska siinä on kyse elokuvan ja painetun tekstin ominaisuuksista yleensä, mistä tahansa tavanomaisesta elokuvasta ja tekstistä, eikä se vielä kerro paljoakaan *Candidaten* ja ”Candidaten” suhteesta. On kuitenkin hyödyllistä hahmottaa se perusta, joka edeltää yksittäisiä teoksia, asettaa niiden materiaaliset rajat ja lopulta määrittää sitä, millaisia sisältöjä niiden on mahdollista välittää. Intermediaalisen teoksen tulkinnassa vaikuttavat olennaisesti ne ominaisuudet, jotka vastaanottaja konvention nojalla liittää yksittäisiin ja erillisiin medioihin, ja juuri näitä odotuksia vasten teosta voi tulkita intermediaalisena (Rajewsky 2010, 62–65). Koska teosten sijoittaminen edellä esitettyyn typologiaan osoittaa vasta kahden median modaliteetit mutta ei vielä niiden välistä suhdetta ja kytkentää, seuraavaksi tarkastellaan, miten ”Candidate” sijoittuu intermediaalisuuden kenttään.

Werner Wolfin typologiassa transmediaalisuus, jonka termin hän lainaa Irina Rajewskylta, viittaa ilmiöihin, jotka ylittävät medioiden rajat. Ne eivät ole riippuvaisia mistään yksittäisestä mediasta. Kerronnallisuus on transmediaalinen ilmiö *par excellence*. (Wolf 2005, 253.) Hyvin samankaltainen ilmiö kuin transmediaalisuus on intermediaalinen siirtymä (*intermedial transposition*). Sitä edustaa esimerkiksi kertojanääni elokuvassa, koska se on alun perin ollut suullisen ja kirjallisen kerronnan keino. (Wolf 2005, 254.)

Tämän tutkielman kannalta olennaisempaa kuin useita medioita tai teoksia läpäisevät ilmiöt on kuitenkin intermediaalisuus yhden teoksen sisällä. Wolfin typologiassa hyödyllisintä on jako multimediaalisuuteen (hän käyttää rinnakkain synonyymisiä termejä *multimediality* ja *plurimediality*) ja intermediaaliseen viittaukseen (*intermedial reference*). Multimediaalinen teos käyttää kahta tai useampaa mediaa yhtä aikaa, kuten tekevät sarjakuva (kuva ja sana) ja ooppera (musiikki, laulettu teksti, visuaalinen lavastus). (Wolf 2005, 254.) Tietysti myös elokuva on multimediaalista.

Intermediaalisesta viittauksesta (tai epäsuorasta intermediaalisuudesta) on kyse silloin, kun merkitsijöiden tasolla käytetään vain yhtä mediaa mutta toinen on läsnä merkittynä, sisältönä tai representaation kohteena. Näin on esimerkiksi silloin, kun jotakin toisen median teosta käsitellään verbaalisessa tekstissä. Tässä tapauksessa intermediaalinen viittaus on eksplisiittinen (*explicit reference*). (Wolf 1999, 41; 2005, 254.)

Kineekfrasiksessa ja ”Manchurian Candidatessa” on kyse juuri eksplisiittisestä intermediaalisesta viittauksesta. Sen media on kirjoitettu teksti, ja elokuva on tuon tekstin aihe. (Tämä aihe puolestaan edustaa multimediaalisuutta.)

Komplementaarisesti intermediaalinen viittaus voi olla myös implisiittinen, mutta tässä kohden Wolfin typologia käy jossain määrin impressionistiseksi. Implisiittisiin viittauksiin kuuluu muun muassa *evocation*, ’esiin kutsuminen’, joka tuottaa jonkin toisen median kaltaisia vaikutuksia vastaanottajan mielessä (Wolf 2005, 255). Implisiittisistä viittauksista on kuitenkin syytä mainita muodollinen mukaelma (*formal imitation*). Sen kohdalla typologian logiikka ei aivan kestä, mutta ilmiö on yhtä kaikki kiintoisa. Imitaatiossa on merkitsijöiden tasolla edelleen läsnä vain yksi media, mutta kohdemediaa representoidaan jollakin tavoin ikonisesti. Tällaisia tapauksia ovat esimerkiksi musiikin kirjallistaminen

ohjelmamusiikissa ja Wolfin itsensä tutkima ilmiö fiktion musikalisointi (*musicalization of fiction*). (Wolf 1999, 44–45; 2005, 255.)

Kinekfrasiksen paikkaa intermediaalisuuden kentällä on syytä tarkentaa niiltä osin kuin se eroaa kolmesta läheisestä käsitteestä, intermediaasta, remediaatiosta ja adaptaatiosta. Käsite *intermedia* on peräisin Dick Higginsiltä, joka lanseerasi sen 1960-luvun puolivälissä ja palasi aiheeseen vielä 80-luvulla. Higgins kirjoittaa monialaisen taiteilijan näkökulmasta ja pyrkii ennen kaikkea ajattelemaan jotain, mitä ei ole vielä tehty, luomaan mahdollisuuksia tuleville teoksille. Hän tekee kuitenkin hyödyllisen käsitteellisen erottelun intermedian ja sekamedian (*mixed media*) välillä. Jälkimmäistä edustaa esimerkiksi ooppera, joka käyttää musiikkia, tekstiä ja lavastusta yhdessä mutta sillä tavoin, että yleisö kykenee vaivattomasti erottamaan ne toisistaan. (Kuten edellä mainittiin, Wolf luokitteli oopperan multimedialiseksi.) Samoin on esimerkiksi maalauksissa, joissa kuva-alaan sisältyy runo.

Intermedia puolestaan lankeaa medioiden väliin; siinä mediat eivät ole eroteltavissa vaan sulautuvat toisiinsa. Tällaisia ovat esimerkiksi abstrakti kalligrafia, konkreettinen ja visuaalinen runous sekä erityisesti 1960-luvulla *happening*, joka Higginsille on ”kartoittamaton maa kollaasin, musiikin ja teatterin välillä”. Higgins mainitsee myös, että intermedia – hieman samoin kuin avant-garde, vaikka näitä ei suoraan samastetakaan – on aina suhteellinen käsite. Se luonnehtii teosta siinä vaiheessa, kun sen hybridimuoto on vailta edeltäjiä ja paikkaa typologioissa. Kun laji jossain vaiheessa institutionalisoituu, se menettää intermediaan kuuluvan vierauden. Higgins toteaa, että intermedia on hyvä termi luonnehtimaan ensivaikutelmaa, kun ei vielä tiedetä, miten teos sijoittuu mediaaliseen kenttään. (Higgins 1984.) Riippumatta mistään avantgarde-positiosta tai uutuudesta on selvää, että kinekfrasis ei edusta Higginsin intermediaa, koska siinä on läsnä vain yksi media.⁷

Bolterin ja Grusinin (1999, 45) määritelmän mukaan *remediaatio* tarkoittaa median representointia toisessa mediassa. Käytännössä se tarkoittaa vähän mitä milloinkin eikä ylipäätään ole kovin hyödyllinen käsite kirjallisen intermediaalisuuden hahmottamiseen.

⁷ Higgins vaikuttaa kuitenkin ”Candidaten” analyysissa välillisesti, sillä häneltä on peräisin jako *kognitiivisiin* ja *jälkikognitiivisiin* kysymyksiin, joihin perustuu Brian McHalen jako modernismin epistemologiseen ja postmodernismin ontologiseen dominanttiin. Kognitiiviset kysymykset, kuten kuinka tulkita tätä maailmaa, vallitsivat taiteissa noin vuoteen 1958(!), minkä jälkeen siirryttiin jälkikognitiivisiin, kuten mikä maailma tämä on. (ks. McHale 1987, 1–11.)

Bolterin ja Grusinin mukaan esimerkiksi ekfrasis on yksi remediaation muoto – vaikka he eivät tunnekaan tarvetta käsitellä sitä kuin yhden virkkeen verran – mutta niin on myös ilmiö, jota he kutsuvat uudelleenmuotoiluksi (*refashioning*): materiaalin representaatio yhden median sisällä eli intramediaalisesti, esimerkiksi siis mikä tahansa lainaus tai muu intertekstuaalinen viittaus kirjallisuudessa. Uudelleenmuotoilu on ”remediaation erityistapaus”. (Bolter & Grusin 1999, 49.)

Näin määriteltynä uudelleenmuotoilu on kuitenkin ilmiselvässä ristiriidassa varsinaisen remediaation määritelmän kanssa, koska uudelleenmuotoilussa nimenomaan ei representoida toista mediaa vaan korkeintaan toista tekstilajia tai genreä. Tällöin käsitteen merkitysala laajenee niin, että se lakkaa merkityksestään. Ylipäätään Bolterin ja Grusinin *Remediation* toistaa – ”remedioi” – aikansa uusmediointia ja hypertekstihypeä niin innokkaasti, että kaikkien mediaalisten rajanylitysten historia alkaa näyttää pelkältä ennakkotapaukselta, jonka vasta digitaalisuus täydellistää. Vaikka kineekfrasis olisi määritelmällisesti sijoitettavissa remediaation alaan (sikäli kuin viitataan yhden median representaation toisessa), tämä ei oikeastaan avaa siihen mitään sellaista uutta näkökulmaa, joka ei jo olisi mukana intermediaalisuuden käsitteessä.

Linda Hutcheon toteaa heti teoriansa aluksi, että *adaptaatio* on paljon muutakin kuin romaanifilmatisointeja (Hutcheon 2006, xi). Hän painottaa sitä, millä tavoin yleisö kokee adaptaatioteoksen ja kuinka siihen kytkeydytään ja ollaan yhteydessä, ei ainoastaan tulkinnallisesti vaan joskus myös fyysisesti. Kytkeytymisen tapoja (*modes of engagement*) on kolme: kertovaa moodia edustaa esimerkiksi proosakirjallisuus, näyttämistä näytelmä ja elokuva ja interaktiivista pelit, virtuaaliympäristöt ja teemapuistot (Hutcheon 2006, 12–13, 22–27). Näiden moodien välillä adaptaatioita voidaan toteuttaa moneen suuntaan, kertomisesta näyttämiseen romaanin filmatisoinnissa, toisinpäin eli näyttämisestä kertomiseen elokuvan romaanisaatiossa (*novelization*), kertovasta interaktiiviseen esimerkiksi Jane Austenin *Ylpeyden ja ennakkoluulon* lautapeliversiossa (voittaja on se, joka ehtii ensimmäisenä kirkkoon) ja niin edelleen (Hutcheon 2006, 38–52). Hutcheonin (2006, 10) mukaan adaptaatiossa olennaista on muutos, joka tapahtuu moodissa, mutta se, mitä kaikissa erilaisissa tapauksissa adaptoidaan, näyttäisi silti olevan tarina. Silloinkin, kun adaptaation varsinainen kohde on esimerkiksi tarinamaailma, tarina seuraa mukana (mt., 14).

Hutcheonille keskeistä on adaptaation tarkastelu juuri adaptaationa, ”adaptation as adaptation”, eli se, että adaptaatio koetaan suhteessa toiseen teokseen (Hutcheon 2006, 6–9, 139). Näin ei kuitenkaan tapahdu aina. On mahdollista, että kokija ei tunne aikaisempaa teosta tai ei ylipäättään tiedä sen olemassaolosta. Jos yleisö on tietämätöntä (*unknowing audience*), adaptaation palimpsestinen luonne jää huomaamatta eikä sitä koeta suhteessa toiseen teokseen. (mt., 127.) Tämä on sikäli olennainen seikka, että se erottaa hyvin selvästi adaptaation intermediaalisuudesta. Siinä missä ”adaptaatio adaptaationa” on ulkoistettu ja jätetty kokijan tiedon ja kiinnostuksen varaan – hänhän voi adaptaation sellaiseksi tietäessäänkin olla välittämättä siitä –, intermediaalisuus on itse teoksen ominaisuus, ainakin meitä kiinnostavassa tapauksessa eli intermediaalisessa viittauksessa. Teoksella ei tarvitse olla suhdetta mihinkään tiettyyn aikaisempaan teokseen, jotta se olisi intermediaalinen. Näin on esimerkiksi Don DeLillon romaanin *Underworld* (1997) tapauksessa, jossa kuvailtu Sergei Eisensteinin elokuva *Unterwelt* on kuvitteellinen. Siinä on kyse intermediaalisuudesta mutta ei adaptaatiosta.

Intermediaalisuuteen voi ajatella aina kuuluvan tietyn itsetietoisien ja metamediaalisien ominaisuuden, jolloin se ei salli kokijan jättää teoksen mediaalisuutta huomiotta siten kuin adaptaatio. Adaptaatioteoksessa sen luonnetta adaptaationa – adaptaatioutta? – ei tavallisesti mainita muuten kuin paratekstuaalisesti (kuten ”perustuu Richard Condonin romaaniin” *Candidaten* alkuteksteissä) eikä sen tarvitse vaikuttaa teoksessa muodon tasolla. Romaanifilmatisointi, adaptaatio, ei välttämättä eroa mediaalisilta modaliteeteiltään millään tavoin esimerkiksi elokuvasta, joka on toteutettu ilman käsikirjoitusta, eli ei-adaptaatiosta. Näin ollen esimerkiksi Spike Jonzen ja Charlie Kaufmanin elokuva *Adaptation* (2002) olisi pikemminkin intermediaalinen teos kuin adaptaatio, koska se käsittelee eksplisiittisesti kahden median välistä suhdetta. Elokuvan sisältönä ei ole pelkästään Susan Orleanin kirjan *The Orchid Thief* sisältö vaan myös tuo kirja mediana. Frankenheimerin *The Manchurian Candidate* on adaptaatio Richard Condonin romaanista mutta ei intermediaalinen suhteessa siihen. Elokuva ei representoi kirjaa eikä kirjoitusta mediana vaan siirtää ainoastaan tarinan kertovasta moodista näyttämiseen.

2.2 (Kin)ekfrasis

Koska ”The Manchurian Candidate: A Remaken” aihe ja viittauskohde on elokuva, toinen teos, se tuntuisi luontevasti liittyvän traditionaaliseen runouden lajiin, jossa kuvaillaan taideteoksia, eli ekfrasikseen. Ensimmäisenä ekfrasiksena mainitaan useimmiten kuvaus Akhilleuksen kilvestä Homeroksen *Iliassa*. Jos tämä käsitys hyväksytään, ekfrasis on lajina saman ikäinen kuin länsimainen kirjallisuus. On selvää, että myös sen teoretisoinnilla ja käsitteen määrittelyllä on pitkä historia. ”Candidaten” tapauksessa tarvitaankin tiettyjä soveltavia toimenpiteitä, jotta nähdään, millainen sen suhde ekfrasikseen on.

Etymologisesti *ekfrasis* palautuu kreikan sanoihin *ek* (’ulos’) ja *phrazein* (’kertoa’), ja se on alun perin viitannut siihen, että jotain kerrotaan kokonaan tai tyhjentävästi (Heffernan 1993, 191, viite 2). Antiikin retoriikan termistössä ekfrasista ei määritelty aiheen perusteella, vaan se tarkoitti mitä tahansa aistivoimaista kuvausta. Keskeistä oli kuulijassa syntyvä vaikutus. Moderni määritelmä, kuvaus taideteoksesta, on tarkentunut vasta 1900-luvun puolivälin jälkeen. (Webb 2009, 5–7.)

Nykytutkimuksessa suosituin ja vaikutusvaltaisin on James Heffernanin määritelmä, jonka mukaan ekfrasis on visuaalisen representaation verbaalinen representaatio⁸ (Heffernan 1993, 3). Heffernan korostaa ekfrasiksen luonnetta toisen asteen representaationa. Vaikka voidaan ajatella, että Hart Cranen runo ”The Bridge” kuvaa arkkitehtonista taideteosta, se ei ole ekfrasis, koska kuvauksen kohde, Brooklynin silta, ei itse kuvaa mitään muuta (mt., 4). Tämä näyttäisi sulkevan pois kaikki nonfiguratiiiviset teokset. Heffernan kirjoittaa: ”To represent a painting or sculpted figure in words is to evoke its power” (mt., 7). Vaikka pääasia on ekfrasiksen emotionaalinen voima, lause tulee ohimennen rajanneeksi sen aiheen vain maalauksiin tai veistoksiin.

Heffernanin määritelmässä on silmiinpistävää, että se on muotoilun tasolla hyvin laava. ”Visuaalinen representaatio” voisi periaatteessa sisältää laajan kirjon kohteita valokuvista varjoleikkeihin. Se voisi sisältää myös elokuvan. Kuitenkin runot, jotka Heffernan on valikoinut *The Museum of Words* -teokseensa, kuvaavat vain maalauksia, veistoksia tai kuvakudoksia. Niin kattava kuin Homeroksesta John Ashberyyn ulottuva historiallinen otanta

⁸ ”[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation” (Heffernan 1993, 3).

onkin, se rajaa visuaalisen representaation alan varsin kapeaksi. Ashbery, valituista runoilijoista ainoa elossa oleva, on sikäli paljastava tapaus, että hänen tuotantoonsa kuuluu perinteisten ekfrasisten lisäksi elokuva-aiheisia runoja, esimerkiksi ”Daffy Duck in Hollywood” ja ”The Lonedale Operator”. Niitä vain ei mainita *Museum of Wordsissa*. Näyttääkin siltä, että Heffernanin teoreettinen määritelmä ja aineisto ovat jossain määrin ristiriitaiset.

Toinen alan auktoriteetti, W. J. T. Mitchell, käyttää esseessään ”Ekphrasis and the Other” samaa määritelmää kuin Heffernan. Hänellekin ekphrasis merkitsee visuaalisen representaation verbaalista representaatiota (Mitchell 1995, 151–152). Mitchell näyttäisi määrittelevän visuaalisen representaation Heffernania väljemmin, sillä hän lukee mukaan Wallace Stevensin runon ”Anecdote of a Jar”, jossa kuvattu purkki on ”gray and bare”. Siinä ei siis ole kuvaa, eikä se representoi mitään. (mt., 166.) Muut käsitellyt ekfrasikset ovat perinteisiä maalausten kuvauksia, esimerkiksi kilpi *Iliassa*. Mitchell tekee kuitenkin negaation kautta tiettäväksi, kuinka laaja hänen määritelmänsä ala todellisuudessa on. Hän toteaa, että *ei* ole käsitellyt sellaisia tekstejä, jotka kuvaavat esimerkiksi valokuvia, karttoja, kaavioita, elokuvia tai teatteriesityksiä (mt., 181) – ja päättää esseensä siihen.

Ekfrasiksen määrittelyä ei ylipäätään helpota, että sillä on tarkoitettu myös kuvataidetta elokuvassa, musiikin kuvausta kirjallisuudessa ja mitä milloinkin. Koska ekfrasiksen ala on epämääräinen ja moni artikkelikokoelma täyttyy pelkästä terminologisesta riitelystä, itse merkitsijä saattaisi tarvita muokkausta, jos analyysia aiotaan laajentaa pelkkien maalausten ja veistosten tuolle puolen. Haluaisin ehdottaa uutta käsitettä *kinekfrasis*, jolla tarkoitan elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanallista representaatiota.

Kinekfrasiksen määritelmän kannalta ei ole olennaista, representoiko representoitu elokuva tai vastaava itse mitään (se voi olla abstrakti tai figuratiivinen), ei liioin se, millaista teknologiaa käytetään: ”muun liikkuvan kuvan” on tarkoitus lukea mukaan esimerkiksi sellaiset esielokuvalliset keksinnöt kuin zoetrooppi ja kinetoskooppi. Etuliite *kin-* korostaa ennen kaikkea sitä, että representoitu kohde on liikkuvaa kuvaa. (Kinekfrasis ei siis viittaa liikkuvaan tekstiin, vaikka myös digitaalinen tai kineettinen runous voi olla kinekfrastista.) Olen päätenyt k:liseen varianttiin – ennemmin kuin johonkin sanan *cinema* johdokseen – korostaakseni uudismuodosteen keinotekoisuutta; sehän ei ota huomioon johtosääntöjä siten kuin alkuperäinen *ekfrasis* eikä ole etymologisesti looginen (liike + ulos + kertoa tjsp.)

Keinotekoisuus on sikäli olennaista, että myös perinteisen ekfrasiksen mieli on paradoksaalinen – miten on mahdollista kertoa *kaikki*?

Ekfrasis on kuitenkin upotettu tähän uuteen sanaan, koska monia perinteiseen ekfrasikseen liitettyjä määreitä ja lajitteluja voi hyödyntää myös kineekfrasiksen analyysissa. John Hollander (1988, 209) on käyttänyt termiä *notional ekphrasis* sellaisesta ekfrasiksesta, jonka kohteena on kuvitteellinen taideteos. Don DeLillon romaanissa *Underworld* kuvaillaan monia elokuvia, joista jo mainittu Zapruder-filmi on todellinen, kun taas Sergei Eisensteinin ohjaamaksi mainittu ja yksityiskohtaisesti kuvailtu kokoillan elokuva *Unterwelt* on fiktiivinen.

Valerie Robillard jaottelee ekfrasiksia sen mukaan, kuinka suuressa määrin ne viittaavat kohteeseensa ja kuinka tarkasti kohde identifioidaan. Hänen kategoriansa ovat kuvaileva, attributiivinen ja assosiatiivinen (*depictive, attributive, associative*). Tärkein on attributiivinen, koska se viittaa siihen, millä tavoin teksti ilmaisee kuvauksensa kohteen, ja koska jokaisella ekfrasiksella on jonkinlainen suhde attribuutioon. Teksti voi ensinnäkin mainita suoraan taideteoksen nimen. Toiseksi se voi viitata väljemmin esimerkiksi taiteilijaan tai tyylikauteen. Kolmanneksi se voi ilmaista kohteen epäsuorasti (*indeterminate marking*). Tässä kolmannessa tapauksessa lukijan on kuuluttava tiettyyn tulkintayhteisöön tunnistaakseen kohteen. (Robillard 1998, 60–61.)

Edellä mainittu Zapruder-filmi *Underworldissa* on nimetty eksplisiittisesti.⁹ Robert Cooverin novelli ”Cartoon” (kokoelmassa *A Night at the Movies or, You Must Remember This*, 1987) puolestaan viittaa nimellään tiettyyn lajityyppiin. Se ei representoi mitään yksittäistä piirrettyä vaan sijoittuu maailmaan, joka on tyypillinen piirretyille yleensä: esineet elävät, eläimet puhuvat ja fysiikan lait pätevät vain satunnaisesti. Kiinnostava esimerkki Robillardin kolmannelta tyylistä eli epämääräisestä merkinnästä on Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanissa*.¹⁰ Yhdessä romaanin mahdollisista tarinalinjoista päähenkilö liukastuu

⁹ *Underworldissa* itse asiassa käsitellään elokuvan representaatiota jopa metakielellisesti. Zapruder-kohtauksessa kuvaillaan sekä elokuvaa että katsojien reaktioita: ”’It’s outside language,’ Miles said, which was his way of saying far-out, or too much, or the other things they used to say” (DeLillo 2003, 496). Vaikka esteettistä elämystä kuvaileva klisee väittää muuta, mikään tästä ei tietenkään ole millään tavoin ”kielen ulkopuolella”. Filmiä on ensin kuvailtu perusteellisesti romaanin diskurssissa, ja sen jälkeen Miles lausuu julki oman mielipiteensä, vieläpä sosiaalisesti ja historiallisesti tarkoin paikantuneella kielellä, kuten ”far-out” hippisiolektin sitaattina osoittaa.

¹⁰ *Neuromaanissa*, jossa erilaiset mielenhallinnan aiheet figuroivat kautta kerronnan, viitataan sattumoisin myös Frankenheimerin *Manchurian Candidateen*. Kaksi linkeistä, jotka ergodisessa romaanissa johtavat

banaaninkuoreen, lyö päänsä ja kuolee. Hänen viimeisiä hetkiään kuvittaa todennäköisimmin hallusinoitu kohta, jossa ”komeljanttariksi” nimitetty hahmo kohtaa Kuoleman inkarnaation:

Komeljanttari näkee pesäpuun juurella kumarassa seisovan mustaviittaisen Kuoleman, joka nyrhii puun tyveä pokasahalla. – – Kuolema suoristaa selkensä ja työntää puuta, joka kaatuu ryskyen. Metsään laskeutuu hiljaisuus. Hetken kuluttua oravanpoikanen hyppää kaadetun puun kannolle nuuhkimaan sahanpurua. (Yli-Juonikas 2012, 404–405.)

Kohta on tietysti peräisin Ingmar Bergmanin *Seitsemännestä sinetistä* (*Det sjunde inseglet*, 1957). Koska tekstissä ei mainita elokuvan, ohjaajan eikä näyttelijöiden nimiä tai muuta sellaista eikä ylipäätään paljasteta, että kyse on elokuvan representaatiosta – siinä ei viitata esimerkiksi leikkaukseen tai kuvakulmiin –, kohtauksen lukeminen kinekfrasiksena vaatii ennen kaikkea katsoneisuutta lukijalta. Toisin kuin esimerkiksi *Underworldissa*, jakso ei ole kinekfrastinen tarinamaailmassa vaan suhteessa tekstin ulkopuoleen.

Kinekfrasiksen tekstilaji voi olla mikä tahansa, romaani, runo, essee tai DVD-kotelon takakansiteksti. Sen ei tarvitse olla kaunokirjallinen. Siinä missä taidehistoria on valtaisa ekfrasisten kokoelma, elokuvatutkimus on kinekfrasisten. Samoin representoidun elokuvan laji voi olla mikä tahansa, lyhyt- tai kokoillan elokuva, animaatio tai *live action*, fiktio tai dokumentti.

Kaikista ekfrasiksen ja kinekfrasiksen yhteyksistä huolimatta on syytä huomata tietty paradigmaattinen siirtymä. Ekfrasis samastuu hyvin vahvasti perinteiseen taiteidenväliseen tutkimukseen. Kinekfrasis taas vaatii nimenomaan intermediaalisuuden analyysia.

Representoivan kinekfrasiksen lisäksi on paljon tapauksia, jotka eivät varsinaisesti kuulu kinekfrasiksen alaan sellaisena kuin se edellä määriteltiin mutta viittaavat elokuvaan tai liikkuvaan kuvaan tavoilla, jotka hämärtävät rajaa representaation ja muunlaisen maininnan välillä. Usein niitä on samoissa teksteissä varsinaisten kinekfrasisten kanssa. Teksti voi lainata elokuvasta henkilöahmon ja käyttää sitä interfiguraalisesti kuten John Ashberyn runossa ”Daffy Duck in Hollywood”, jonka puhujana on Repe Sorsa. Tekninen media voi

vaihtoehtoisiin lukujärjestyksiin, on otsikoitu Frank Sinatran repliikin: ”Mitä Raymond teki käsillään?” ja ”Miten vanhat naiset muuttuivat venäläisiksi?” (Yli-Juonikas 2012, 122.)

olla osa tarinamaailmaa ilman, että representoidaan sen sisältöä, kuten Thomas Pynchonin romaanissa *The Crying of Lot 49* (1966): ”Oedipa stood in the living-room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible” (Pynchon 1976, 1). Televisio on kiinni eikä kyseessä siis ole kinekfrasis, mutta kyborgisessa metaforassa ”the greenish dead eye of the TV tube” televisiolla on silti silmä, joka tuijottaa.

Oma lajinsa on niin sanottu *cinéroman*, elokuvaan perustuva kirja, joka koostuu still-kuvista ja dialogista tekstinä. Cinéroman ei ole sama asia kuin valokuvaromaani, elokuvan romaanisaatio eikä elokuvan pohjana oleva romaani, ei edes silloin, kun romaani julkaistaan uudelleen filmikuvituksen kera. Siihen ei tavallisesti sisälly tietoa teknisestä toteutuksesta, mikä erottaa sen myös käsikirjoituksesta. (Baetens 2005.) Toisaalta Alain Robbe-Grillet’n *Glissements progressifs du plaisir* (1974), alaotsikoltaan *ciné-roman*, sisältää listan elokuvan otoksista, virkkeen mittaisen kuvauksen jokaisesta ja keston sekunteina. Esipuheessa Robbe-Grillet toteaa, ettei kyseessä ole kirjallinen vaan elokuvallinen teos (*une œuvre cinématographique*) (Robbe-Grillet 1974, 9).

Kiinnostava rajatapaus on Jonathan Safran Foerin romaani *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), joka kokee ainakin jossain määrin laajentaa painetun kirjallisuuden mahdollisuuksia käyttäen aikaa ja liikettä. Siinä on lyhyt jakso, jossa tapahtumat tapahtuvat käänteisessä järjestyksessä suhteessa reaalia maailmaan. Yksi henkilöistä näkee unta Dresdenin pommituksesta toisessa maailmansodassa: ”The fire went back into the bombs, which rose up and into the bellies of planes whose propellers turned backward, like the second hands of the clocks across Dresden, only faster” (Foer 2006, 306–307). Ilmiselvä esikuva on kinekfrastinen jakso Kurt Vonnegutin romaanissa *Teurastamo 5 eli Lasten ristiretki*, jossa Billy Pilgrim näkee samaa historiallista tapahtumaa eli Dresdenin pommitusta kuvaavan elokuvan takaperin kelattuna.

Osa Foerin kirjasta on konkreettista proosaa, ja mukana on valokuvia, esimerkiksi Laurence Olivier Hamletina *Hamletissa* (1948) eli elokuvan still-kuva. Kirjan lopussa on viidentoista still-kuvan sarja, jota voi katsoa liikkuvana kuvana käyttämällä sitä *flip bookin* tavoin. Siinäkin järjestys on käänteinen: World Trade Centerista pudonnut mies, josta romaanissa on kerrottu, kohoo ilman halki takaisin pilvenpiirtäjään (lukija voi tietysti selata tai kelata kuvasarjaa haluamaansa suuntaan). Keinot, käännetty aika ja pläräyskirjan mekanismi, ovat toki tuttuja (edellisestä laajemmin ks. Chatman 2009), mutta ne yhdistävät kiintoisasti

liikkuvan kuvan tematisoinnin ja dramatisoinnin. Ensin käännettyä aikaa representoidaan romaanin kerronnassa ja lopussa se konkretisoidaan median rakenteellisena ominaisuutena.

Hans Lund on erotellut toisistaan varsinaisen taideteoksen kuvauksen ja todellisuuden kuvauksen taideteoksen *kaltaisena*. Jälkimmäisessä tapauksessa, jota Lund kutsuu ikoniseksi projektioksi (*ikonisk projicering*), tarkastelija rajaa esteettisen etäisyyden päästä maiseman katsottavaksi staattisena kuvana ja kuvailee sitä kuin se olisi taulu (Lund 1982, 7–8). Liikkuvaan kuvaan sovelletusta ikonisesta projektiosta – kineettisestä projektiosta? – käy esimerkiksi konventionaalinen rajakokemuksen kuvaus, jossa elämä kulkee silmissä filminauhana. Hieman hienovaraisemmin projektion merkityskenttää hyödyntävät esimerkiksi päähenkilö Oedipa Maasin ajatukset Pynchonin *49:ssä*: ”There had hung the sense of buffeting, insulation, she had noticed the absence of an intensity, as if watching a movie, just perceptibly out of focus, that the projectionist refused to fix” (Pynchon 1976, 10).

Projektio on epäilemättä varsin viettelevä keino, koska usein se projisoituu myös objektikielestä metakieleen sellaisissa ilmauksissa kuin hemingwaylainen sanakamera ja (kotimaisen 1990-luvun) runouden nopeat leikkaukset ynnä muut vastaavat. Epäilemättä kirjallisuus voi tai voi yrittää mallintaa elokuvan keinoja omine keinoineen, ja esimerkiksi ajatus tietyistä modernismin elokuvallisista tekniikoista on suhteellisen vakiintunut, mutta aina ei ole mitenkään selvää, milloin kyse on todella elokuvallisesta kirjallisuudesta ja milloin tutkimusdiskurssin klaffivirheistä (niinpä). Kuten Espen Aarseth nimenomaan tekstonomisen eli tekstimedian analyysin yhteydessä huomauttaa, ei ehkä ole kovin mielekästä sanoa, että kertomus on (merkitykseltään) kuin peli tai labyrintti, kun on olemassa ergodisia teoksia, jotka todella toimivat peleinä tai labyrintteina (Aarseth 1997, 3–8).

W. J. T. Mitchell (1995, 159) ilmoittaa siekailematta, että ekfrasiset runot puhuvat kuvataiteesta aivan samalla tavoin kuin tekstit yleensä puhuvat mistä tahansa aiheesta. Ekfrasista määrittää siis sisältö. Samoin Heffernan (1993, 3–4) erottaa ekfrasiksen sekä piktorialismista, joka tarkoittaa käytännössä samaa kuin Lundin ikoninen projektio, että ikonisuudesta, kuten kuvarunoudesta.

Epäilemättä kinekfrasiksella voi olla jonkinlainen ikoninen suhde kuvauksen kohteeseen siten, että se vaikuttaa myös kinekfrasiksen muotoon. Määritelmä ei tätä vaadi muttei sulje poiskaan. Ennen kaikkea tämän tutkiminen vaatii metateoreettista tarkkuutta. Ei liene kovin

vakuuttavaa, jos runokeinoista puhutaan elokuvan keinoina vain siksi, ettei tunneta runokeinoja. Se että kahdessa säkeessä puhutaan eri asioista, ei tee säejaosta leikkausta.

Tässä tutkielmassa elokuvaterminologiaa käytetään siellä täällä, silloinkin kun ei viitata juuri *Candidateen*, ennen muuta siksi, että se on yksi kinekfrasiksen laji. Ensimmäisen pääluvun otsikon ”Alkutekstit” – analysoidakseni metakielellisesti omaa, objektikielestä lainattua metakieltäni ja ylimäärätökseni hieman sen semanttista potentiaalia – voi lukea muistuttavan, että elokuva ei ole tekstiä, mutta elokuvassa on tekstiä, mutta hyvin harvoin sellaista metatekstiä kuin ”alkutekstit”. Kinekfrasiksen ja ”Candidaten” mahdollista ikonista suhdetta elokuvaan käsitellään erityisesti luvussa 3.2, jossa pyritään selvittämään, millainen oikeastaan on runokuvan ja elokuva(kuva)n suhde ja missä mielessä kirjallisuudessa voi puhua leikkauksesta ja montaaasista.

2.3 Language-runous ja materiaallinen kieli

Yksi Perelmanin ”Manchurian Candidaten” henkilöahmoista, ”Panda”, lausuu julki kirjallisen makunsa: ”Poetry that's all language makes me cry when I'm asleep and can't hear the tears hitting the pillow, I mean the page” (FoM, 31). Panda tiivistää yleisen language-runouden arvostelijoiden näkemyksen, että siinä on kyse pelkästä kielestä ja se kieltää referenssin ja todellisuuden ja niin edelleen. Koska tällaiset maininnat kirjallisuuskäsityksistä ja runokentän keskusteluista ovat toistuva metapoeettinen motiivi ”Candidatessa”, tässä luvussa taustoitetaan vielä runon kirjallisuushistoriallista kontekstia eli language-runoutta ja suuntauksen nimen ohjaamana erityisesti sen kielikäsitystä.

Vaikka languagea¹¹ ei ole mielekästä ajatella niinkään koulukuntana kuin löyhärajaisena yhteisönä, jota eivät määritä ohjelma, manifesti eikä jäsenluettelo vaan omaehtoinen toiminta virallisten instituutioiden kuten yliopistojen ja suurten kustantamojen ulkopuolella, on myös mahdollista hahmottaa joitakin tekijöiden jaettuina lähtökohtia tai ainakin yhteistä lukemistoa. Taustalla vaikuttavat esimerkiksi kiinnostus sellaisia korkeamodernistisen kaanonin

¹¹ Usein käytetään myös muotoa L=A=N=G=U=A=G=E, mutta tämä typografinen asu olisi syytä varata aikakauslehdelle, jota Charles Bernstein ja Bruce Andrews toimittivat vuosina 1978–1981 (ks. eclipsearchive.org/projects/LANGUAGE/language.html). Nimen merkityksistä ja siihen sisältyvän yhtälön analyysistä ks. Perelman 1996, 19–20.

ulkopuolisia tekijöitä kuten Gertrude Steinia, Louis Zukofskya ja William Carlos Williamsia kohtaan, mannermaisen filosofian, poststrukturalismin ja Frankfurtin koulun tulo amerikkalaiseen keskusteluun, Vietnamin sotaa vastustavan liikkeen nousu 1960-luvun lopulla sekä näistä juontuva ajatus kielenkäytön ja politiikan yhteyksistä (Bernstein 1999, 65–66; Kim 1994; Lehto 2008, 42).

On ongelmallista puhua mistään yleisestä language-poetiikasta, koska se hävittää erot yhteisön sisällä, tekijän tuotannon sisällä, teoksen sisällä, runon sisällä ja niin edelleen, mutta languagea voi ajatella määrittävän, jossain määrin, se mitä vastaan runoilijat reagoivat aiemmassa runoudessa ja vallitsevassa kirjallisuuskäsityksessä. Amerikkalaisen runouden ”virallista säekulttuuria”, kuten Charles Bernstein (1999, 65) on sitä nimittänyt, hallitsi yliopistojen luovan kirjoittamisen ohjelmien tunnustuksellinen poetiikka. Se tuotti runoja, joissa tekijä kertoo tiiviin narratiivin muodossa jonkin omaelämäkerrallisen anekdootin ja ilmaisee näin vilpittömästi oman autenttisen kokemuksensa. Bernstein kommentoi Helen Vendlerin antologiaa *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*:

Vendler sanoo
toivovansa, että jotkut hänen antologiansa runot
saisivat lukijat huudahtamaan – ”’Taivas, tunnistan
tuon paikan, se on minulle tuttu!’ Tällaista vaikutusta jokainen runoilija
toivoo.” Minä puolestani toivoisin
että *jotkut* runot saisivat lukijat sanomaan:
”’Helvetti, en tunnista tuota paikkaa tai aikaa tai tämän
lauseen ’minää’. Se on minulle vieras.”
(Bernstein 2006, 100.)

Suhteessa edeltävään runouteen language reagoi beatista ja Black Mountain Schoolista juontuvaa puherunoutta vastaan, jossa runous mieli esiintyä puheena silloinkin, kun se on painettu kirjaan. Puhe takaa runoilijan läsnäolon ja kokemuksen aitouden, jolloin hän ilmaisee itseään vilpittömästi ja puhuu suoraan lukijalle ilman että kieli, kirjoitus, sosiaalinen konteksti tai jokin narratologinen agentti pääsee tulemaan väliin. Tästä perinteestä irtautuminen näkyy runoilija Robert Grenierin pienoisesseessä ”On Speech”, jota pidetään languageen alkusysäyksenä ja yhden poetiikan piirteen ensimmäisenä muotoiluna. Se sisältää usein siteeratun kannanoton otsikon määrittelemästä aiheesta eli puheesta: ”I HATE SPEECH” (Grenier 2007, 477).

Erityisesti alkuvaiheessaan language pyrki kyseenalaistamaan tunnustuksellisen runouden lyyrisen minän ja siihen liittyvän oletuksen, että minän kokemus on sellaisenaan ilmaistavissa ja että runous on näin ollen jäännöksettömän referentiaalista. Tavoitteena ei kuitenkaan ollut kieltää puhetta eikä kielen viittaavuutta yleensä, kuten Ron Silliman (2007, xviii) muistuttaa, vaan kyseenalaistaa niiden luonnollisuus. Language korostaa viittaavuuden ehtoja ja muotoutumista kielenkäyttötilanteissa, eri diskursseissa, kielipeleissä ja sosiaalisissa konteksteissa. Se ei ole ongelmattomaa todenvastaavuutta eikä kokemuksen luonnollisuutta: ”Runoudessa tosiseikat ovat ensisijassa / tehtyjä” (Bernstein 2006, 64).

Valtavirran runoutta luonnehtivat niin ikään anti-intellektualismi ja teorian kaihtaminen (Perelman 1996, 12). Tästä syystä kielikäsitteitä ja poetiikkoja työstettiin erityisesti teoreettisissa kirjoituksissa. Jos oletettaisiin jonkinlainen yleinen language-korpus, runoutta ja esseistiikkaa olisi luultavasti yhtä paljon – vaikkakin haluttiin kysyä myös, voiko näitä erottaa toisistaan muodollisesti tai institutionaalisesti ja voiko toisaalta muotoa ja instituutiota erottaa toisistaan.

Vaikka välittömän ja spontaanin puherunon kritiikistä varsin luontevasti – eli tässä tapauksessa keinotekoisesti – seuraa languageen kiinnostus erilaisia metodeja ja menetelmällisiä muotoja kohtaan ja narratiivin kyseenalaistamisesta puolestaan erilaisten sosiolektien epäjatkua yhdistely, mitään prototyypistä language-runoa tai kirjoituskäytäntöä on yhtä ongelmallista nimetä kuin yleistä ohjelmaakin. Perelman tiivistää:

Neutraali kuvaus language-runoudesta saattaisi pyrkiä määrittelemään alueen, jolla kirjoitus oli (joskus) ei-referentiaalista, (silloin tällöin) syntaktisesti monihahmotteista, (toisinaan) rakenteeltaan ohjelmoitua, (usein) poliittisesti sitoutunutta, (paikoittain) teoreettisesti suuntautunutta ja perustui kirjallisen minän kritiikkiin (joissain tapauksissa) (Perelman 1996, 21).

Vaikeus määritellä yleisiä kirjoituskäytäntöjä on sinänsä hyvin kuvaavaa. Charles Bernstein (1984, 44) toteaa, että runoudella ei ole mitään luonnollisia ominaisuuksia, ei mitään tiettyä muotoa eikä ääntä, ja Ron Silliman (2007, xviii) tiivistää, että jos mitään ei voinut pitää annettuna, kaikki oli mahdollista. Languageessa ei siis oletettu, että on esimerkiksi jokin tietty lyyrinen rekisteri, joka tekee runon, tai tietty muoto kuten säejako tai tietty retorinen keino kuten metafora – toisaalta mitään näistä ei voinut olemuksellisesti sulkea pois. Tarpeeksi pitkälle vietynä tämä periaate tarkoittaisi, että language-runo voisi olla myös koherenttiin

minään perustuvaa omaelämäkerrallista tunnustusta (tähän hedelmälliseen paradoksiin palataan luvussa 3.6).

Monia varhaisvaiheen runoja luonnehtivat joka tapauksessa minän häivyttäminen ja disjunktio eli epäjatkuvuus. Jälkimmäinen on sikäli huomionarvoinen termi, että siinä leikkaavat yleinen languageen vastaanotto ja Perelmanin kirjailijakuva sekä suhde postmodernismiin. Tunnetuin yksittäinen language-runo – languageen yhdistetyn kirjoittajan runo – on epäilemättä Perelmanin ”China”, joka ilmestyi alun perin kokoelmassa *Primer* vuonna 1981. Se on myös hyvä esimerkki languageen painottamasta kirjallisuuskäsitysten institutionaalisesta määräytymisestä, melkeinpä ilmiöstä, jota voisi kutsua instituutioharhaksi. ”Chinan” tuntevat kaikki, koska Fredric Jameson siteeraa sen kokonaisuudessaan vuoden 1984 esseessään ”Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism” ja sittemmin samannimisessä kirjassaan, jonka ensimmäisen luvun essee muodostaa.

”China” on esimerkki niin sanotusta *new sentence* -tekniikasta, jota languageen piirissä on teoretisoinut erityisesti Ron Silliman. *New sentence* ottaa runon yksiköksi säkeen sijasta virkkeen. Virkkeet liittyvät toisiinsa parataktisesti siten, että seuraava ei välttämättä jatka edellisen aiheesta vaan yhteyksiä on etsittävä muualta. Teksti voi olla asemoinniltaan proosaa, mutta virkkeistä ei muodostu ilmiselvää narratiivia. Tällöin aktivoituvat niiden keskinäiset suhteet ja vaihtuvat kontekstit. (ks. Silliman 2003, 63–93; Perelman 1996, 59–78.) ”China” alkaa:

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do.

The people who taught us to count were being very kind.

It's always time to leave.

If it rains, you either have your umbrella or you don't.

The wind blows your hat off.

The sun rises also.

I'd rather the stars didn't describe us to each other; I'd rather we do it for ourselves.

Run in front of your shadow.

(Perelman 1999, 32.)

Jameson pitää Perelmanin runoa esimerkkinä ”skitsofreenisestä disjunktiosta”, perustavasta piirteestä, joka luonnehtii postmodernismia eli myöhäiskapitalistista kulttuuria (Jameson 1991, 29). Lacanilaisessa mielessä (eli siinä mielessä kuin Jameson Lacania tulkitsee) skitsofrenia merkitsee katkosta merkitsijöiden syntagmaattisessa sarjassa. Kun merkitsijöiden yhteys katkeaa, jäljelle jää vain ”erillisten ja yhteen sopimattomien merkitsijöiden kivimurskaa”. Ketjun katkettua ajallinen jäsenitys käy mahdottomaksi eikä subjekti kykene hahmottamaan henkilöhistoriallista kertomustaan eikä psyykkistä kokemustaan menneen, nykyisen tai tulevan termin. (Jameson 1991, 26–27.) Juuri tästä hajaannuksesta ”China” on oire. Jameson ei esitä varsinaista arvostelmaa mutta käyttää ”skitsofreniaa” varsin pejoratiivisesti ja yhdistää oudolla argumenttiloikalla runon, kaikista mahdollisista ilmiöistä, fotorealismiin. Lopputulema on kovin tuttua 1980-lukulaista analyysia, jonka mukaan todellisuus on muuttunut kuvaksi ja simulaatio vallitsee (Jameson 1991, 30).

Vaikka Jamesonin varsinainen luenta runosta ei ole kovin kiinnostava (se kertoo kuulemma Kiinasta, ja Jamesonille ”the third world from the sun” on geopolitiittinen ”kolmas maailma”, eikä hän käsittele mahdollisuutta, että se voisi olla maapallo) ja vaikka sitä on kritisoitu,¹² se on yhtä kaikki kiinnostava esimerkki joistakin languagen vastaanotolle tyypillisistä piirteistä. Se on hyödyllinen tausta myös ”Manchurian Candidaten” analyysille, koska runossa kommentoidaan juuri tällaisia tarkoituksellisia väärinluentoja (tästä lisää luvussa 3.3). Myös ”China” itse on hyödyllinen tausta, koska se toimii yhtenä esimerkkinä Perelmanin varhaistuotannosta ja koska ”Candidatesta” voi sitä vasten huomata joitakin olennaisia muutoksia.

Kokoelma *The Future of Memory*, johon ”The Manchurian Candidate: A Remake” sisältyy, ilmestyi vuonna 1998 eli aikana, jolloin kiivaimmat väittelyt languagen vastustajien ja puolustajien välillä oli jo käyty, eikä sitä tarvitse lukea suhteessa runokentän sisäisiin valtapeleihin. Runossa kyllä sivutaan skenen leirejä, mutta ne personifoidaan parodisiksi eläinhahmoiksi. Vaikka runosta ei ole mielekästä etsiä mitään yleisiä language-piirteitä, muodostaa kirjallisuushistoriallinen konteksti siinä mielessä hyödyllisen taustan luennalle, että sen avulla voi tarkemmin hahmottaa runon mediaalisuutta.

¹² Jamesonin vaikeuksista ymmärtää proseduraalisuutta ks. McHale 2000, 25–26.

Languagesta kirjoitettaessa mainitaan lähes poikkeuksetta ajatus kielen *materiaalisuudesta*,¹³ ja materiaalisuuden ja mediaalisuuden käsitteet ovat olennaisesti toisiinsa kytkeytyneitä (ks. esim. Joensuu 2012, 8–12). Erilaisia kirjallisuuden materiaalisuuksia jaotellut Juri Joensuu liittää languageen materiaalisuuden lajiin, jossa keskeistä on ”kirjoitetun kielen äänteellisen, syntaktisen tai kirjaimellisen tason korostaminen: huomion kiinnittyminen kielen äänteellismateriaaliseen ’pintaan’ tai ’massaan’” (Joensuu 2012, 32). Language-runoilijat itse eivät käytä käsitettä mitenkään systemaattisesti, mutta muutamista avainteksteistä on abstrahoitavissa tiettyjä lähtökohtia materiaalisuutta painottavaan luentaan.

Vaikka käyttäekin eri termejä, Ron Silliman käsittelee juuri kielen materiaalista ulottuvuutta keskeisessä esseessään ”Disappearance of the Word, Appearance of the World”. Marxilaisessa analyysissään hän argumentoi, että yhteiskunnan siirtyessä historiallisessa kehityksessään kapitalismiin kielikäsitteessä tapahtuu perustava muutos. Näytteenä runoudesta, jota ei ole vielä täysin alistettu uusille tuotantosuhteille, on John Skeltonin runo ”The Tunnyng of Elynour Rummyng”¹⁴ noin vuodelta 1517. Sen huomiota herättävä muoto, loppusointujen kohosteisuus, on Sillimanille esimerkki kielestä, jota luonnehtivat ”fyysiset” ja ”ei-lingvistiset” ominaisuudet (Silliman 2003, 10).

Kapitalismi hävittää tällaiset ominaisuudet, ja kielenkäyttö pelkistyy referentiaaliseen funktioon. Kieli ajautuu tavarafetisismiin, muuttuu läpinäkyväksi ja katoaa referentin tieltä. Silliman tiivistää, että tavarafetisismiin on kirjautunut unelma taiteesta vailla mediaa ja merkitystä vailla merkitsijää. (Silliman 2003, 10–14.) Sillimanilla kielen materiaalisuus, ”tangibility”, on olennaisesti kytkeytynyt historialliseen materialismiin. Tällöin runouden sisältö ei ole erotettavissa tekstin tuotannon, jakelun ja vastaanoton prosesseista, yhteisöistä ja yleisöistä, jotka käsittelevät materiaalisia tekstejä.

Charles Bernstein käsittelee säemuotoisessa esseessään ”Absorptio ja keinotekoisuus” sellaisia runouden tekniikoita, jotka vastustavat tekstin palauttamista yksiselitteiseksi sisällöksi. Tällaisen reduktion mahdottomuus kuuluu perustavasti kirjoitukseen:

¹³ Esimerkiksi Alan Golding kirjoittaa: ”One well-known feature of the writing produced by poets associated with the Language school is the redirection of readerly attention to the materiality of the word” (Golding 2006, 251).

¹⁴ ”Tell you I chyll, / If that ye whyll / A whyle be styll, / Of a comely gyll / That dwelt on a hyll; / Byt she is not gryll, / – –”.

ajateltakoon vain
anagrammisten muunnosten muodostamaa pohjavirtaa,
asemoinnin semanttista vaikutusta tai eri äänne-
yhdistelmille ominaisia assosiaatioita
(Bernstein 2006, 66–67).

Kirjainten permutaatio on siis aina mahdollista järjestää toisin, runon muoto korostaa ikonisesti asemoinnin vaikutusta, ja tässä tapauksessa vielä käänös, jonka foneettinen aines on eri kuin alkutekstin, tuottaa lisää omia kontrolloimattomia assosiaatioitaan. Kirjoitusta voi ylipäätään havainnoida vain jossakin materiaalisessa olomuodossa, josta se ei ole irrotettavissa. Kielen korostunut aineellisuus, ”paksuus”, kuten Bernstein muotoilee – sillä aineellista kieltä nimenomaan muotoillaan – ei päinvastoin kuin voisi luulla pyri vieraannuttamaan lukijaa vaan toimii rajapintana, joka mahdollistaa lukijan fyysisen kiinnittymisen tekstiin (mt., 148–149). Kielen materiaalisuus ei poista referentiaalisuutta vaan osoittaa kielen olevan osa materiaalista todellisuutta.

Kirjoituksen historiaa käsittelevässä tekstissään ”Ikimuistettavuuden taide” Bernstein muistuttaa, että mikään väline, tässä tapauksessa kirjoitus, ei tallenna kieltä sellaisenaan, vaan se pikemminkin tuotetaan vasta medioivassa prosessissa (mt., 238). Kieli ei ole irrotettavissa teknologisesta perustastaan mihinkään edeltävään tilaan, eikä materiaalisuus ole mitään merkityksestä erillistä:

Kielen *aineellisuus* ja *verbaalisuus* ovat läsnä niin kirjoituksessa kuin puheessakin, mutta ne korostuvat erityisesti silloin, kun kieltä kuunnellaan – tai luetaan – ilman sen informaatiofunktion suodattimia. (Materiaalinen kerrostuma, jossa puhe ja kirjoitus kietoutuvat yhteen, toimii toki välineenä myös kielen informaatiofunktiolle, mutta tarjoaa samalla aivan omaa informaatiotaan.) (mt., 248.)

Vaikka kielen materiaalisuus sellaisena kuin sitä on *languagen* parissa teoretisoitu liittyy kirjoituksen ja kirjallisuuden teknologisiin ehtoihin, käsitteellä tuntuu olevan myös tietty metaforinen ulottuvuus. Materiaalisuus on se, mikä ei palaudu sisältöön ja temaattiseen tulkintaan, se on jotain, mikä jää yli. On hivenen paradoksaalista, että se, millaisena merkityksen muodostuminen nähdään ja miten sanan funktio mielletään – vaikkapa materiaalisena kuten *languagessa* –, on kuitenkin ideaalista ja ideologista, toisin sanoen

immateriaalista. Tietyissä mielessä languagen materiaallinen kielikäsitys liittyy yhteen käsitteellisen ja käsin kosketeltavan.

Perelmanin ”Candidateen” erilaiset materiaalisuudet liittyvät ainakin siinä mielessä, että se paitsi tematisoi metapoeettisesti kysymystä referentiaalisuudesta, myös suuntaa huomion tiettyihin painetun tekstin fyysisiin ominaisuuksiin, joita saattaisi niiden tavallisuuden vuoksi helposti pitää triviaaleina. Seuraavaksi siirrytään ”Candidaten” analyysiin ja tarkastellaan muiden ohella myös näitä seikkoja.

3 ”The Manchurian Candidate: A Remake” kinekfrasiksena

3.1 Käsikirjoitus

”The Manchurian Candidate: A Remake” on 17 sivun mittainen, ja se on jaettu numeroiduin väliotsikoin 23 osaan. Väliotsikot ovat muotoa ”1st shot”, ”2nd shot” ja niin edelleen, ja muutamissa on sellaisia tarkennuksia kuin ”(for the trailer)” ja ”(voiceover)” (sic). Järjestysnumeroinnissa on kaksi poikkeusta: 18. otosta seuraa jakso, joka on otsikoitu ”after the primal shot”, ja vasta sen jälkeen seuraa 19. otos. Viimeinen otos¹⁵ on numeroimaton ja otsikoltaan ”closing shot”. Otosten pituus vaihtelee yhdestä säkeestä (kahdeksas) useaan sivuun (seitsemästoista). Myös säerakenne vaihtelee. Runo on suurelta osin asemoitu parisäkeiksi, mutta joissakin otoksissa on yksi parisäe, joissakin useita, joissakin on pidempiä kuin kahden säkeen säkeistöjä ja joissakin asemointi vaihtelee säkeen ja proosan välillä.

Ensimmäinen elementti, joka runossa viittaa elokuvaan ja ehdottaa sitä luettavaksi kinekfrasiksena, on pääotsikko ”The Manchurian Candidate: A Remake”. Otsikko on sikäli yllättävä, että termi *remake* tarkoittaa nimenomaan uudelleenfilmatisointia, uutta versiota samassa mediassa, eikä intermediaalista teosta. Tässä mielessä runon voisi tulkita olevan esimerkiksi synopsis tai käsikirjoitus(luonnos) mahdollista tulevaa elokuvaa varten. Runon asetelma on kuitenkin monimutkaisempi. Sen puhujana on mies nimeltä Bob Perelman, joka katsoo John Frankenheimerin *The Manchurian Candidatea* kotonaan videonauhalla: ”I was sitting in the den / watching a tape of *The Manchurian Candidate*” (FoM, 22). Otosten sisältö vaihtelee siis elokuvaa kuvailevan aineksen ja katsomistilanteen välillä.

Tavallisesti uusintafilmatisointi kertoo aikaisemman elokuvan tarinan uusin näyttelijöin. Vaikka uuden elokuvan nimi voi olla sama, ei aikaisempaan elokuvaan tai uuden luonteeseen uusintafilmatisointina yleensä viitata; aikaisemman tunteminen ei ole välttämätöntä uuden ymmärtämiselle. Uusintafilmatisoinnin nimi ei siis voi olla jotakin sellaista kuin ”The Manchurian Candidate: A Remake”. Jonathan Demme on ohjannut vuoden 1962 *The Manchurian Candidatesta* uusintaversioon vuonna 2004. Sen nimi on *The Manchurian Candidate*. Perelmanin runo sen sijaan tunnustaa otsikostaan lähtien, että se ei ole

¹⁵ Viittaan näihin runon jaksoihin otoksina. Kontekstista käy ilmi, milloin tarkoitetaan runoa ja milloin varsinaista elokuvan ilmaisuksikköä.

alkuperäinen eikä itsenäinen teos vaan riippuvainen aiemmasta teoksesta. Se on lisäys, kommentaari tai täydennys.

Runon nimen lisäksi kinekfrastiseen luentaan ohjaavat eksplisiittisesti väliotsikot. Jos uusintafilmitisointi yleensä tyytyy toistamaan aiempaa narratiivista, runo viittaa väliotsikoillaan siihen, että siinä on elokuvallista ennen kaikkea muoto. Runo on jaettu osiin, joiden otsikkona on elokuvan rakenteellinen perusyksikkö otos, joten teosten välille voisi olettaa vastaavuuden, jossa yksi runon jakso, ”otos”, kuvailee sanallisesti yhtä elokuvan otosta. Juuri näin näyttäisi toimivan runon alku:

1st shot (for the trailer)

Bang we see the crosshairs targeting
the spineless forehead

(FoM, 21.)

Koska elokuvan katsojaksi identifioitua ensimmäisen persoonan puhuja, ”runon minä”, tulee mukaan vasta kolmannessa otoksessa, runon alussa huomionarvoinen on persoonapronomini *we*. Pikemmin kuin viittauksena suoraan elokuvaan, se on mielekkäämpää tulkita viittauksena elokuvakäsikirjoituksen tekstilajiin, jossa kerronta yleisesti käyttää monikon ensimmäistä persoonaa, niin myös *Manchurian Candidate* käsikirjoituksessa: ”*We see Arthur from Raymond’s POV [point of view] – through the cross-hairs of the gun’s site*” (Axelrod 2002, 92).

Jo runon ensimmäinen otos kyseenalaistaa ajatuksen, että se yksinkertaisesti siirtäisi elokuvan kuvallisen ilmaisun sanalliseen muotoon, koska se viittaa tiettyyn tekstilajiin, käsikirjoitukseen, toisin sanoen siihen tekstuaaliseen taustaan, joka edeltää elokuvan visuaalista tasoa. Runo kytkee elokuvan osaksi eri medioiden ja saman median eri tekstilajien muodostamaa ketjua, joka ei ala elokuvasta vaan kulkee siitä toiseenkin suuntaan. Se muistuttaa, että aivan samoin kuin runo myöskään elokuva ei ole autonominen eikä mediaalisesti itsერიittonen. Muista tekstuaalisista ja mediaalisista kytkennöistä mainittakoon, että Richard Condonin romaanin *The Manchurian Candidate* (1959, suom. *Mantšurian sankari*, 1960), johon George Axelrodin käsikirjoitus perustuu, on sanottu osittain plagioidan Robert Gravesin romaania *I, Claudius* (1934). Perelman on puolestaan esittänyt ”Manchurian

Candidatea” luentatilaisuuksissa, ja siitä on olemassa äänite.¹⁶ Siis romaani, romaani, käsikirjoitus, elokuva, runo tekstinä, runo äänenä.

”Candidaten” otoksiin on merkitty nimenomaan elokuvakäsikirjoitukseen kuuluvaa informaatiota, koska käsikirjoitus sisältää yleisesti henkilöiden ja kertojan vuorosanat, ja esimerkiksi runon 17. otos on attribuoitu juuri kertojalle: ”17th shot (voiceover)” (FoM, 28). Runoa ei voi kuitenkaan yksiselitteisesti palauttaa käsikirjoitukseen, koska käsikirjoituksen tekstilaji sisältää lokaatiot, tapahtumat ja dialogin mutta ei otoksia, kuvakokoja ynnä muita sellaisia. Nämä tekniset ominaisuudet määrittellään kuvakäsikirjoituksessa, mutta runoa ei voi lukea sellaisenakaan, ei edes sellaisen verbalisointina, sillä runon ”otos” ei toimi elokuvaotoksen tavoin. ”Otos” ei selvästikään pyri mallintamaan otosta.

Jos runo on suunnitelma joksikin uudeksi elokuvaksi, niin kenties sellaiseksi, jossa päähenkilö katsoo *Manchurian Candidatea* ja puuhailee samalla jotain muuta. Koska *Manchurian Candidate* muodostaa upotuksen tämän uusintafilmatsoinnin sisälle – ehkäpä jonkin sellaisen kuin *mise-en-scène de la mise en abyme* –, se tuottaa runoon rakenteen, joka kerrostaa mediaalisia, diegeettisiä ja lopulta ontologisiakin tasoja. Runo tematisoi eritoten näiden tasojen välistä huojuntaa ja huokoisuutta.

”Candidatea” kinekfrasiksena määrittää kuitenkin yhtä lailla se osa diskurssia, joka ei kuvaile elokuvaa. Olennaista on, että vähintään yhtä paljon kuin itse elokuvaa, runo käsittelee katsomistilannetta, olosuhteita ja konteksteja. Paitsi että kaikki runon osat eivät ole palautettavissa elokuvan representaatioon, se ei myöskään pyri representoimaan elokuvaa kokonaan. On selvää, että täydellinen representaatio on mahdotonta – jos elokuvan voisi sanallistaa täydellisesti, koko intermediaalisuudessa ei olisi mitään mieltä, ei liioin merkin ja tarkoitteen suhteessa –, mutta aste-eroja on joka tapauksessa olemassa. Runon lukijalle ei anneta yleiskuvausta juonesta, lähtötilannetta ei mainita, ja kohtauksia kuvaillaan väärässä järjestyksessä. Elokuvasta poimitaan esiin erilaisia marginaalisia yksityiskohtia, kuten se, että venäläiset henkilöhahmot ovat kipeästi hammashoidon tarpeessa (FoM, 29). Runo on täynnä digressioita ja assosiatiivisia siirtymiä. Koska otsikko ilmoittaa, että aiheena on tietty olemassa oleva elokuva, sitä sopii tietysti odottaa käsiteltävän, mutta mihinkään selkeään tulkintaan runossa ei päädytä.

¹⁶ Se on kultavissa Perelmanin PennSound -sivulla: writing.upenn.edu/pennsound/x/Perelman.php.

Kenties osuvimmin runon kokonaisuutta luonnehtii Brian McHalen termi heikko kerronnallisuus (*weak narrativity*): tarinoita kerrotaan harhailten ja epämääräisesti, vähän sinne päin, ja ne ovat täynnä epäoleennaisia seikkoja (McHale 2004, 259–260). Heikko kerronnallisuus on ominaista eritoten postmodernistiselle pitkälle runolle, lajille, johon ”Candidatenkin” voi lukea mukaan.¹⁷ Turhissa sivuseikoissa viipyily ja tarinan kertominen hajamielisesti tuntuisi olevan erityisen merkityksellinen strategia juuri suhteessa *Candidateen*. Trillerin mallikappaleena elokuva hylkii kaikkea hidastavaa ja hyödytöntä, ja kerronnan ekonomia on viritetty optimiin. Koska elokuva tarjoaa ”Candidatelle” materiaalia, runo toimii sen energialla muttei mukaudu taloudellisen kerronnan periaatteeseen vaan tuhlailee sitä yli- ja epämääräisiin digressioihin ja välttelee näin kuvaamasta elokuvaa kokonaisuutena. Kinekfrasis on siis riippuvainen toisesta teoksesta ja toisesta mediasta mutta ei palaudu niihin.

Taloudellisuus luonnehtii myös käsikirjoituksen tekstilajia, joka sisältää hyvin askeettisessa muodossa vain välttämättömimmän informaation. Suurin osa diskurssista on dialogia ja loput parenteseja. ”Candidatessa” käsikirjoitukseen viittaa selvimmin Koalan ja Pandan keskustelu, koska se on kirjattu pelkkinä repliikkeinä. Samalla se myös selvimmin eksyy aiheesta, koska se ei representoi *Candidatea* (elokuva kun ei ole piirretty eikä siinä ole puhuvia eläimiä).

James Heffernan (1993, 4–5) toteaa, että kuva on staattinen mutta ekfrasis kerronnallistaa sen, sillä kieli on luonnostaan kertovaa. Vaikkei puuttuisi tämän kielikäsitteksen umpikujiin, on joka tapauksessa helppo huomata, ettei Heffernanin väite päde kinekfrasisiin eikä ”Candidateen”. ”Candidate” pikemminkin kääntää sen ympäri, sillä sen kohde ei ole staattinen kuva vaan kertova elokuva, mutta kinekfrasis itse on heikosti kertova. (McHalen termi on hyvä siksikin, että se muistuttaa jatkumosta, jolla teksti voi olla myös muuta kuin kertova tai ei-kertova.)

Riippuvuuden ja palautumattomuuden jännite liittyy olennaisesti elokuvan ja painetun tekstin erilaisiin modaliteetteihin. Tätä vaihtoa ja jännitettä tarkastellaan seuraavassa kolmessa

¹⁷ McHale (2004, 205) tosin mainitsee, että John Berrymanin 15-sivuinen ”Homage to Mistress Bradstreet” on puolipitkä runo, ”medium-long poem”. ”Candidatesta” voisi käyttää tätä termiä muutenkin kuin pituuden mielessä.

alaluvussa kuvan, äänen ja kielen takaisinkytkentöinä. Luvussa 3.4 siirrytään katsojaposition kautta laajempiin kontekstuaalisiin kysymyksiin.

3.2 Kuvanauha

Voisi ajatella, että ilmeisin piirre, joka yhdistää runoutta ja elokuvaa, on kuva, mutta yhteys on tietysti pelkästään käsitteellinen, koska kuva ei tarkoita niiden kohdalla samaa asiaa. Elokuvan ilmaisun tasolla kuva on se jakso otoksen sisällä, jossa rajaus ja kompositio pysyvät muuttumattomina. Kuva vaihtuu, kun kohde tai kamera liikkuu (Pirilä 1983, 86). Elokuvan kuvat ovat ikonisia merkkejä; ne perustuvat kaltaisuuteen eli muistuttavat kohdettaan ulkoisesti.

Runokuvan käsite on sikäli kuvaannollinen, että se viittaa kielelliseen kuvaukseen eikä varsinaiseen visuaaliseen kuvaan, kuvitukseen, sanoista asemoituun kuvioon tai muuhun vastaavaan. Aivan kuten sanat missä tahansa muussakin troopissa, sanat runokuvassa ovat sopimuksenvaraisia eli symbolisia merkkejä. Vaikka esimerkiksi Ezra Pound, modernistisen runokuvan keskeinen teoreetikko, pyrki vapauttamaan kuvan perinteisestä kirjallisesta symboliikasta – hänestä runon vaikutus ei saanut perustua siihen, sattuuko lukija pitämään haukkaa haukkana vai symbolina (Pound 2000, 264) –, semioottisessa mielessä runokuva käyttää silti symboleita.

Toinen terminologinen oksymoron on se, että runokuva ei ole kielikuva. Siinä missä trooppi kuten metafora merkitsee jotain kirjaimellisesta merkityksestä poikkeavaa, kuva ei ohjaa tällaiseen luentaan, vaan siinä ensisijaista on juuri kirjaimellisuus (Kantola 2008, 272). Erityisesti imagismin kuvakeskeisessä poetiikassa, joka välttää metaforia ja symboleita, korostuu pyrkimys referentiaalisuuteen (Emig 1995, 106–107).

Tästä käsitteellisestä erosta huolimatta on huomionarvoista, että elokuvailmaisun peruselementtien, ennen kaikkea lähikuvan ja leikkauksen, historiallinen kehitys osuu yhteen modernistisen runokuvan kanssa. Sergei Eisenstein jäljittää montaasin ja runokuvan yhteyksiä esseessään ”Kuvarajauksen tuolla puolen”, joka on laadittu vuonna 1929 jälkisanaksi N. Kaufmanin japanilaista elokuvaa käsittelevään kirjaan. Eisensteinin suhde

montaasiin on tietenkin sekä teoreetikon että elokuvantekijän, ja hänen tekstinsä on vähintään yhtä paljon manifesti kuin tutkielma. Esseessä rakentuva genealogia on varsin vapaamuotoinen ja kielitieteellisiltä osiltaan hivenen kyseenalainen, mutta se tarjoaa olennaisia huomioita siitä, miten montaasi ja runokuva toimivat ja millainen on niiden vaikutus.

Eisensteinin mukaan montaasin edeltäjiä ovat ne japanilaiset ideogrammit (hän tosin nimittää niitä ”hieroglyfeiksi”), jotka yhdistävät kaksi yksinkertaisempaa merkkiä uudeksi, toisen asteen merkiksi. Merkit, jotka yksittäin viittaavat johonkin konkreettiseen tarkoitteeseen, muodostavat yhteen liitettynä käsitteen. (Eisenstein 1978, 89.) Montaasi toimii samoin. Se yhdistää kaksi erillistä elementtiä, kaksi otosta, siten, että syntyy jokin kolmas merkitys, joka ei sellaisenaan palaudu yksittäisiin osiinsa vaan muodostuu niiden välisestä hankauksesta ja dynamiikasta:

Esimerkiksi: veden ja silmän kuva merkitsee ”itkeä”,
korvan kuva ovea esittävän piirroksen vieressä – ”kuunnella” – –.
Mutta tämähän on – montaasia!
Aivan niin. Juuri näin toimimme elokuvassa: yhdistelemme esittäviä otoksia,
jotka ovat mahdollisuuksien mukaan yksiselitteisiä ja merkitykseltään
neutraaleja, ilmaiseviin yhteyksiin ja mielekkäiksi sarjoiksi. (Eisenstein 1978,
90.)

Eisenstein jäljittää montaasin periaatetta edelleen ja kytkee sen japanilaiseen runouteen, erityisesti haikun ja tankan poetiikkaan. Molemmissa runokuvien tarkoitteet ovat konkreettisia, yleensä arkisia esineitä tai luonnonympäristön yksityiskohtia, ja muoto perustuu kahden kuvan yhdistämiseen uudeksi kokonaisuudeksi: ”Kahden tai kolmen aineellisen tason yksityiskohdan yksinkertainen yhdistäminen tuottaa lopullisen mielteen toisella tasolla – psykologisella” (Eisenstein 1978, 91).

Viimeistään tässä vaiheessa käy selväksi, että montaasi ei ole leikkauksen synonyymi. Eisenstein haluaa painottaa, että toisin kuin Vsevolod Pudovkinille, jolle montaasi merkitsee *kytkentää*, hänelle se merkitsee *yhteentörmäystä*. Montaasin ytimessä on konflikti, ja sellaisena se läpäisee kaikki elokuvailmaisun tasot. (Eisenstein ilmoittaa tyytyväisenä, että sittemmin Pudovkin on taipunut hänen kannalleen.) (Eisenstein 1978, 97–98.)

Kun ottaa huomioon montaasin yhdistävän luonteen, se pystyy epäilemättä kattamaan molemmat merkitykset. Etymologisesti se palautuu ranskan sanaan *montage*, joka merkitsee muun muassa 'kytkemistä' (ks. luku 1), ja kytkentöjä Eisensteinkin rakentaa esseessään, kun hän liittää yhteen ensin ideogrammin ja runokuvan ja sitten runokuvan ja elokuvailmaisun. Tässä mielessä myös kinekfrasista voi ajatella montaasina, joka kytkee yhteen kaksi mediaa.

Japanilainen runous oli tunnetusti ilmeinen esikuva angloamerikkalaisen ja erityisesti poundilaisen imagismin kuvakeskeiselle poetiikalle. Imagismin huoneentaulussa Pound lähes vanhatestamentillisin sävyin kehottaa runoilijoita ”vaelta[maan] abstraktioiden pelossa” (Pound 2000, 261). Hänen esimerkkinsä ilmauksesta, jollaisia tulee karttaa, on ”*rauhan sumumaa*”, koska siinä yhdistetään konkreettinen ja käsitteellinen taso. Kuva ei tällöin ole enää puhdas eikä itsenäinen. (mt., 261.) Tätä poetiikan manifestia toteuttaa käytännössä runo ”*In a Station of the Metro*”, jonka tutkimus on, kuten tunnettua, kiillottanut kirkaaksi tunnuskuvaksi koko modernismille. Runon aseman korostaminen on jo siinä määrin automaattista ja hieman ikävystyttävää, että sitä eritellään tässä vain siltä osin, että voidaan osoittaa, millainen parodinen käsittely siihen kohdistuu Perelmanin ”*Manchurian Candidatessa*”.

Kuten usein toistettu anekdootti kertoo, yrittäessään ilmaista ilmestyksenomaista kokemustaan La Concorde metroasemalla Pariisissa vuonna 1911 Pound kirjoitti ensin 30-säkeisen runon, sitten hieman lyhyemmän, ja vuotta myöhemmin lopullisen, kahdeksi säkeeksi tiivistetyn version runosta ”*In a Station of the Metro*”. Viimeisen version esikuva oli japanilainen runomuoto *hokku*. (Kenner 1971, 184.) ”*In a Stationissa*” tulevat yhteen ideogrammin ja runokuvan toimintaperiaatteet.

Eisensteinin tunnistaman ideogrammin elokuvallisen luonteen – tai ainakin jonkinlaisen metaforisen kaltaisuuden, jonka avulla voi käsitteellistää merkkien toimintaa – oli jo aiemmin havainnut Ernest Fenollosa. Siinä missä Eisenstein kuvaa elokuvan toimintaa vertaamalla sitä ideogrammiin, Fenollosa kuvaa ideogrammin toimintaa vertaamalla sitä elokuvaan. Kiinalaista runoutta käsittelevissä luentoluonnoksissaan, joita Fenollosa kirjoitti vuodesta 1901 eteenpäin, hän ajattelee toisiaan seuraavia ideogrammeja prosessina, jota luonnehtii ikään kuin liikkuvan kuvan jatkuvuus: ”*The group holds something of the quality of a continuous moving picture*” (Fenollosa 1983, 8). Fenollosalla yksi merkki vertautuisi siis yhteen filmiruutuun; esimerkiksi lauseessa ”*mies näkee hevosen*” toistuu ’jalan’ merkki

kolme kertaa erilaisin variaatioin – miehen jalat, jalat silmän alla, hevosen jalat –, jolloin se käydessään läpi sarjan muodonmuutoksia toimii liikkuvan kuvan tavoin (Fenollosa 1983, 8–9; Kenner 1971, 289–290). Fenollosan kuoleman jälkeen Pound toimitti vuosina 1914–1915 muistiinpanoista tekstin *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, jolla oli olennainen vaikutus hänen omaan poetiikkaansa.

Vaikkei käytäkään sidottua mittaakaan, Poundin runo on muodoltaan varsin ilmiselvä haiku. Jos otsikko lasketaan mukaan, siinä on kolme säettä:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

(Pound 2001, 111.)

Tarkoitteet, asema, kasvot ja oksa, ovat konkreettisia, ja kaikki käsitteellinen aines puuttuu. Säkeiden välinen siirtymä on kohosteinen. Pariisin metroasemat ovat läpikotaisin rakennettuja ympäristöjä, eikä niihin pääse sadetta (”wet, black bough”), joten jälkimmäisessä säkeessä siirrytään selvästi johonkin toiseen paikkaan ja toiseen kontekstiin. Keskeistä on kahden eriparisen runokuvan välinen jännite, eisensteinilaisittain luettuna kahden otoksen yhteentörmäys.

Perelmanin ”The Manchurian Candidate: A Remakessa” on yksi selvästi erottuva, tarkoin rajattu, konkreettinen ja puhdas modernismiin viittaava runokuva:

8th shot

The clicker and a right hand above grey couch material. (FoM, 23.)

Säe muodostaa yksin koko kahdeksannen otoksen. Edeltävässä otoksessa runon puhuja on nähnyt unta ja sitten herännyt television äärestä. Frankenheimerin *Manchurian Candidate*ssa ei ole otosta, jossa nähtäisiin lähikuva kämmenestä ja kaukosäätimestä, vaan runon kahdeksas otos viittaa itse katsomistilanteeseen ja katsovaan subjektiin.

Pound (2000, 266) on edellä mainittujen kieltojensa yhteydessä todennut, että ”[h]yvää runoutta ei koskaan kirjoiteta kahdenkymmenen vuoden takaiseen tyyliin”. Perelmanin säe on

kirjoitettu 86 vuoden takaiseen tyyliin, siinä määrin perusteellisesti se toistaa Poundin ”Petals on a wet, black bough” -säkeen rakennetta. Molemmissa kohde on konkreettinen, molemmista puuttuu verbi, molemmissa mainitaan väri, molemmissa on tietty prepositiorakenne (jotakin on jonkin päällä).

Sisällöltään Perelmanin säe on kuitenkin lähinnä Poundin parodiaa. Henkistyneen luontokuvan sijaan kuvataan kättä, joka pitelee kaukosäädintä. Banaali detalji on melko kaukana siitä Poundin ihanteesta, että runo on merkityksellä äärimmilleen ladattua kieltä. On myös huomionarvoista, että kaukosäädin ei ole ”remote control” vaan puhekielinen ”clicker”. Tämä rekisterin notkahdus erottaa säkeen Poundin käyttämästä neutraalin lyyrisestä ilmaisusta. Perelmanilla on uusimmassa kokoelmassaan *Iflife* (2006) Poundia kommentoiva runo ”A Guide to *Homage to Sextus Propertius*”, joka alkaa säkeellä ”Now if ever it is time to translate modernism into a contemporary idiom” (Perelman 2006, 82). Oksan vaihtaminen kaukosäätimeksi ”Candidatessa” on tietysti juuri modernismin kääntämistä nykykielille.

”The clicker and a right hand...” on yksittäinen säe, joten se ei kytke kahta runokuvaa yhteen montaasin tavoin. Maininta kaukosäätimestä viittaa siihen, että säe on tulkittavissa runon puhujan eli elokuvan katsojan tuottamaksi pysäytyskuvaksi, elokuvaahan katsotaan runossa videonauhalla. Koska *Candidatessa* ei ole vastaavaa kuvaa kaukosäätimestä, runon säettä ei oikeastaan voisi pitää kinefrasiksena, ja kuitenkin se, aivan kuten kaikki muutkin runon jaksot, on sijoitettu ”shot”-väliotsakkeen alle ikään kuin se olisi osa elokuvaa. Elokuvan sijaan runon puhuja katsojana vaihtuu itse kuvauksen kohteeksi.

Jos 8. otos on yksittäinen kuva, pelkkä *freeze frame*, miten edellä esitetty montaasin periaate sitten liittyy ”Candidateen”? Montaasi on runossa kyllä otostenkin välinen – se on jaettu väliotsakkein nimenomaan otoksiin eikä esimerkiksi kohtauksiin –, mutta aivan kuten Eisensteinin teoriassa, jonka mukaan montaasi on koko teosta yhdistävä rakenneperiaate, se laajenee runossakin kytkemään yhteen eri kerronnallisia tasoja ja lopulta maailmoja. Vaikka 8. otoksessa on vain yksi runokuva, heti sen kytkentä seuraavaan otokseen, ”9th shot”, käynnistää montaasijakson, jossa keskeistä on juuri otosten välinen jännite ja yhteentörmäys eisensteinilaisessa mielessä:

9th shot

The grey voice never transgressing word boundaries,
the plate compartmentalized, the carrot section

filled precisely, never a spatter of pureed orange
slopping into the section for desire,

which was filled with a clear layer
of deeply loved picture:

the blonde biking by tearing off her blouse to bandage his leg
where the snake had conveniently just sunk his admittedly
abstract, offscreen fangs

–Why not? narrative homeruns
over the abyss of incoherence

are America's
ice cream–

I saw leaden geo-toy Raymond Shaw
murder mother and father
in the snap of the plot;

10th shot

while I was waiting for the kids to go to sleep
so you could nicely slip your underwear off.

Oops you went to sleep.
I never meant any of this.

I have not done these things. Any of these things.
I write for you and strangers.

11th shot

in her bra, outside. Summer.
Some are others.

Not her.
Friendly. Filmy.

12th shot

I place myself in the position of the viewer, then I view.
On the night in question I was home all evening, viewing.
(FoM, 24–25.)

Frankenheimerin *Candidaten* alkupuolella on kohta, jossa päähenkilö Bennet Marco (Frank Sinatra) näkee unta. Uni on toistuva, mutta kerronnassa se nähdään vain kerran, tosin jaettuna kahteen diskurssin kohtaan ja kahdelle fokalisoijalle: samaa unta kuin Marco näkee myös korpraali Melvin (James Edwards). Marco ja Raymond Shaw joukkueineen nähdään kuuntelemassa hortensia-aiheista luentoa yläluokan rouvain kasvitieteellisen klubin tapaamisessa. Tilaisuus on kuitenkin pelkkä illuusio, joka on istutettu Marcon ja muun joukkueen mieliin salaamaan se, että heidät on otettu vangeiksi Koreassa ja aivopesty osallisiksi kommunistien salajuoneen. Kohtauksen edetessä illuusio alkaa rakoilla. Muodon tasolla tämä on toteutettu siten, että kohtauksessa leikataan edestakaisin hortensialuennon ja kommunistien tukikohdan välillä. Marco ja muu joukkue pysyvät paikoillaan, mutta luennoitsijana on milloin kastelumekaniikasta esitelmöivä rouva Whittaker, milloin aivopesun tuloksia tovereilleen esittelevä kiinalainen miesupseeri Yen Lo.¹⁸ Perelmanin runossa kuvataan tätäkin kohtausta, mutta vielä olennaisempaa on, että kohtausta tarjoaa muodollisen mallin runon otosten välisille leikkauksille ja kytkennöille.

Vaikka runon otoksissa 8–12 ei ole kyse yllä mainitusta kohtauksesta – ne viittaavat Raymond Shaw'n hypodiegeettisesti kertomaan analepsikseen, jossa hän on joutunut käärmeeen puremaksi ja kohtaa ensimmäistä kertaa tulevan vaimonsa (Leslie Parrish): "the blonde biking by tearing off her blouse to bandage his leg" –, perustuu niiden muoto nimenomaan hortensia-aivopesukohtauksen ristiinleikkaukseen. Otos 8 kuvaa runon puhujaa (eli elokuvan katsojaa) television äärellä ("The clicker and a right hand"), otos 9 elokuvaa ("the blonde biking by tearing off her blouse"), otos 10 jälleen puhujaa ("while I was waiting for the kids to go to sleep / so you could nicely slip your underwear off"), otos 11 jälleen elokuvaa ("in her bra, outside") ja otos 12 vielä kerran puhujaa ("I place myself in the position of the viewer, then I view").

Elokvassa ristiinleikkaus on kahden mentaalisen kehyksen välinen: aivopesun tuottaman mielteen ja sen takaa kuultavan autenttisen muiston. Runo mallintaa otoksissaan tätä samaa keinoa mutta siirtää sen metatasolle leikkaamalla elokuvasta katsojaan ja takaisin. "Manchurian Candidatessa" montaasi ei ole enää runokuvien välinen kuten haikussa ja

¹⁸ Käsikirjoituksen parenteseissa kohtausta kuvataan näin: "We begin to get the idea that we are not really in New Jersey at a meeting of the garden club. In fact, the entire scene is an illusion designed to disguise the true location... -- Throughout the rest of Marco's dream, we cut back and forth between the reality of Yen Lo in Manchuria and the illusion of Mrs. Whittaker in New Jersey. (And, occasionally, the two overlap so that Yen Lo stands in the hotel lobby or Mrs. Whittaker stands in the auditorium, etc.)" (Axelrod 2002, 16–17.)

Poundin ”In a Stationissa”, vaan se törmäyttää yhteen kinekfrastisen *mise en abymen* ja muun runon, hypodiegeettisen ja diegeettisen kerronnan tasot, elokuvan ja sitä kielentävän puhujan mediaaliset tasot ja lopulta fiktion ja sen yleisön ontologiset tasot.

Vaikka ”Manchurian Candidatessa” on yksi puhdas kuva ja vaikka tiettyjä jaksoja voi hahmottaa analogisina esimerkiksi ristiinleikkaukselle, sen jäännöksetön palauttaminen *Candidateen* tai elokuvateknologiaan yleensä on ongelmallista. Suhde kahden teoksen välillä ei ole millään tavoin ilmeinen.

Runossa on paitsi otoksia, joilla ei ole sisällöllistä vastinetta juuri *Manchurian Candidatessa*, myös sellaisia otoksia, jotka eivät toimi siten kuin elokuvan rakenneyksikkö ylipäättään toimii. Tästä käy esimerkiksi otos 17. Se alkaa tiivistyksellä *Candidaten* lähtötilanteesta, kuvailee yhtä elokuvan avainkohtausta eli hortensialuentoja ja siirtyy sitten puhujan metapoeettisen kommentin kautta dialogijaksoon, jonka puhujiksi on nimetty ”Koala” ja ”Panda”:

It is to laugh, for the
Chinese mastermind at least. The Russians

are surly and badly in need
of dental work. You can't believe

what you see. But you have
to look. Finally, the poem is

beginning to focus. We know you
know what we're saying to you.

KOALA—I hit my head; I had a dream. Isn't that how it always starts?

PANDA—Maybe that's the way it starts in the West. It's not a collective form; there's no rhetorical place for people to come together. That's the way you've started, but that's not the way it's supposed to start. Hitting your head is personal. (FoM, 29.)

Tämä kaikki tapahtuu yhden runon jakson eli otoksen sisällä. Elokuvan otokseen voi tietysti ilmaantua uusia henkilöitä, ja kamera voi liikkua pitkiäkin matkoja, mutta näin perusteellinen tilanteen ja kontekstin muutos ei ole mahdollinen muuten kuin leikkaamalla.

”Candidatessa” ei lopulta näytä olevan kyse siitä, kuinka elokuvaa voitaisiin mallintaa mahdollisimman jäännöksettömästi. Jos tähän pyrittäisiin, sen pitäisi jollain tavoin kiertää tai kieltää semioottinen modaliteettinsa eli merkkiensä symbolinen luonne. ”Candidate” ei kuitenkaan pyri jäljittelemään elokuvan ikonisia merkkejä. Runon ”otos”, joka on tietystä suhteesta elokuvan rakenneosaan mutta ei vastaa eikä voikaan vastata sitä yksi yhteen, on ennen kaikkea tekstuaalinen yksikkö.

Puhtaassa runokuvassa tarkoitteet ovat konkreettisia objekteja, mutta ”Candidate” toimii päinvastoin: se korostaa ennen kaikkea kielen käsitteellisiä mahdollisuuksia. Se että runon otoksista yksi on poundilainen puhdas kuva, tuntuu nimenomaan suuntaavan huomion siihen, että muut otokset eivät ole. Puhdas kuva nähdään usein ikkunana maailmaan tai jopa pelkinä karmeina ilman lasia eli mitään ainetta havaitsijan ja maailman välissä (tuo kivi on kuvattu niin elävästi, että voin aivan kuin tuntea sen kädessäni). Charles Bernstein viittaa juuri tähän ikkunametaforaan, kun hän analysoi niitä Perelmanin runouden – tässä tapauksessa varhaisemman tuotannon – piirteitä, jotka häiritsevät kuvien muodostumista:

Tai kuten Perelman kirjoittaa ”Binaryssa”: ”Finally the I writing / and the you reading (breath still misting the glass) examples of the body partitioned by the word” [*The First World*, s. 47].

Absorboitumista vastaan toimii juuri tuo ikkunan sumuuntuminen, tai sen rikkoutuminen, tai sen pinnan maalaaminen – mikä tahansa typografinen poikkeama, nyrjähdys odotuksenmukaisessa syntaksissa, asiasta eksyminen...
(Bernstein 2006, 90–91.)

”Candidatessa” näihin keinoihin liittyy käsitteellisyys. Kenties paradoksaalisesti kielen oma materiaalisuus korostuu, kun tarkoitteet eivät ole konkreettisia. Käsitteellinen aines on se, mikä ”Candidatessa” mahdollistaa pelkän kuvailemisen sijasta elokuvan analyysin ja tulkinnan ja ylipäättään sen merkityksellistämisen sellaisin keinoin, joita elokuva itse ei käytä.

Tämä runon ominaisuus on kytkettävissä – vähintään käsitteellisesti – Eisensteinin ajatuksiin ideogrammista: ”Jos kukin hieroglyfi [ideogrammi] erikseen vastaa kohdetta, tosiasiaa, niin niiden yhdistäminen osoittautuu *käsitteen* vastineen luomiseksi. Kahden ’esittävän’ seikan

yhdistämällä saavutetaan jonkin graafisesti esittämättömissä olevan kuva.” (Eisenstein 1978, 89, kursivi alkuperäinen.) Kuten edellä todettiin, montaasi yleistetyssä eisensteinilaisessa mielessä niin otosten, kirjoitusmerkkien kuin runokuvienkin yhdistämisenä toimii siis siten, että kahden konkreettisen elementin liitoksesta muodostuu käsite. ”Candidate” liittyy tähän luontevasti, koska se hyödyntää juuri kielen käsitteellistä ainesta. Sen voi jopa tulkita käyttävän itse käsitteitä montaasiperiaatteen mukaisesti:

The present is full of survivors' sentences.
With disoriented conviction and memory
too deep for instrumental speech
swimming sinkingly toward pre-owned futures
hosed down the hyperspace of capital
where freedom spells the rampant logos
turning attractively bemused typefaces and icons
toward the traffic.

--

During the war there's nothing to eat
but information and denial, the new
mixing with the old
down through all the details. Taste.
(FoM, 32–33.)

Katkelmaa voi lukea siten, että siinä ei enää kuvailla, mitä näkyy, vaan tulkitaan ja merkityksellistetään elokuvaa korkeammalla abstraktiotasolla, nimetään teemoja. Oleellista ei kuitenkaan ole se, mihin tulkintaan päädytään, vaan millaisia koosteita käsitteistä sommitellaan. Lauserakenne säilyy kieliopillisena, mutta merkityskenttien väliset siirtymät ovat yhteismitattomia ja tuottavat sekoittuneita metaforia (puhe ui keskellä liikennettä). Konflikti ja yhteentörmäys ei ole enää puhtaiden kuvien vaan käsitteiden ja semanttisten kenttien välinen. Ylimääräytynyt sanasto kytkeytyy virtaan ja tempautuu kahlitsemattomaan (pääoman) liikkeeseen: ”down the hyperspace of capital”.

Tulkinta, jota runossa hahmotellaan elokuvasta, on kaukana siitä, että valittaisiin ennalta määrätystä teemavalikosta pari sopivalta kuulostavaa. ”Candidatessa” käsitteiden ylimääräytynyt kasautuminen ja yhteismitattomat yhdistelmät toimivat vastoin puhtaan kuvan tarkkuuden ja tiiviiden ihanteita ja tuottavat juuri näin eisensteinilaisen konfliktin ja yhteentörmäyksen.

3.3 Ääniraita

Yksi tyypillisistä ominaisuuksista, joka liitetään perinteiseen, kuvataideaiheiseen ekfrasikseen, on, että se antaa äänen mykkälle kuvalle. Kuva on tuomittu äänettömyyteen, joten sanan on tultava apuun. Heffernan (1993, 7) muotoilee, että ekfrasis ei pelkästään puhu taideteoksista vaan myös niille ja niiden puolesta. Tähän ominaisuuteen liittyy läheisesti käsite *prosopopöia*, joka viittaa personifikaatioon, elottoman elollistamiseen, ja toisaalta puhumiseen jonakuna kuvitteellisena henkilönä. Antiikin retoriikassa *prosopopöia* oli erityisesti roolirunon keino. (Brogan & Halsall 1993.) Tutkimuksen kieleen kuuluu lähes poikkeuksetta se, että tätä ominaisuutta kuvataan juuri äänimetaforan avulla – silloinkin kun runo on painettua tekstiä.

Tällainen hieman olemuksellinen oletus kuvauksen kohteesta ei kuitenkaan päde kinekfrasiksen tapauksessa. Sen kohde voi olla joko mykkä- tai äänielokuva. Vaikka olen määritellyt kinekfrasiksen olevan elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanallinen representaatio, tämä ei tarkoita, että elokuva olisi pelkkää liikkuvaa kuvaa, eikä sitä, että kinekfrasis representoisi pelkkää liikkuvaa kuvaa. Elokuva on tietysti kuvaa ja ääntä, ja ennen kaikkea kuvaa ja ääntä yhdessä. Hieman alentuva ajatus, että kuvauksen kohde tarvitsee jonkun muun antamaan sille äänen, muuttuu melko hyödyttömäksi, kun ääni on jo osa itse kohdetta – eikä kyse ole pelkästä metaforisesta äänestä kuten perinteisen ekfrasiksen teoretisoinnissa. Ekfrasis antaa kohteelle nimenomaan ihmisäänen (edelleen siis metaforisessa mielessä), mutta elokuva voi sisältää kaikkia niitä ääniä, joita maailmassa ylipäättään on, taustakohinasta musiikkiin. Koska elokuvassa on todellista ääntä, kinekfrasiksen tapauksessa on kyse siitä, miten tätä ääntä representoidaan. Elokuvan materiaaliseen modaaliteettiin kuuluvat ääniaallot mutta painetun tekstin vastaavaan eivät. Kinekfrasiksen tulee tällöin ottaa huomioon oma mediaalisuutensa eli se, että se on kirjoitusta.¹⁹

¹⁹ Kinekfrasis voi tietysti representoida myös mykkäelokuvaa. Vaikka niihin tavallisesti kuuluu musiikkisäestys – tosin hieman suurpiirteisemmin synkronoitu kuin äänielokuvan ääniraita –, tämäkään ei ole millään tavoin välttämätöntä. Yhtä tällaista täysin mykkää elokuvaa, Douglas Gordonin videoinstallaatiota *24 Hour Psycho*, kuvataan Don DeLillon romaanissa *Point Omega* (2010). Gordonin *24 Hour Psycho* on todellinen teos, joka koostuu Alfred Hitchcockin elokuvasta *Psyko* hidastettuna siten, että se kestää yhden vuorokauden. Tämä koskee ainoastaan kuvanauhaa; ääntä ei ole. DeLillon romaanissa elokuvaa katsoo nimetön mies, joka yrittää sanallistaa katsomiskokemustaan – juuri siksi että elokuvasta puuttuvat ääni ja kieli – tai pikemminkin miettii, pitäisikö sitä edes yrittää sanallistaa vai ei. Kiinnostavaa on, että katsoja, nimetön mies, kokeilee mielessään erilaisia metaforia ja vertauksia, joilla kuvata elokuvaa. Siitäkin huolimatta, että teos on kielelön ja äänelön, metaforat viittaavat esimerkiksi kieleen, runouteen (“a stray poem above the hellish death”, DeLillo 2010, 11),

Frankenheimerin *Candidaten* ja Perelmanin ”Candidaten” suhteessa aivan yhtä olennaista kuin se, miten kuvasta kirjoitetaan, on kysymys äänestä. *Candidate* on äänielokuva, ja runossa pohditaan metapoeettisesti ja metamediaalisesti äänen representoinnin mahdollisuuksia. Siinä käsitellään elokuvallisen äänen eri lajeja ja ääntä eri diegeettisillä tasoilla ja viitataan sellaisiin ääniin, jotka esimerkiksi katsojan mielessä saattavat liittyä elokuvaan, kuten Frank Sinatran levytykset.

Kuvan ja äänen yhteys on runossa läsnä alusta saakka. *Candidaten* juoni kehkeytyy kohti lopun salamurhaa; jännite perustuu siihen, kenet aivopesty Raymond Shaw on ohjelmoitu murhaamaan ja toteuttaako hän todella suunnitelman. New Yorkin Madison Square Gardeniin sijoittuvassa kliimaksissa nähdään näkökulmaotos, jossa Raymond katsoo presidenttiehdokasta kiväärin kiikaritähätäimen läpi. Kuva on reunoilta musta, ja pienempi ympyränmuotoinen alue kehystää esiin yksityiskohtia. Kiikaritähätäin on helppo mieltää elokuvakameran synekdokeeksi. Tämä kuvaamisen ja ampumisen motiivi läpäisee koko Perelmanin runon. Sen väliotsikoissa, jotka ovat muotoa ”X shot”, yhdistyvät polyseemisesti merkitykset ’otos’ ja ’laukaus’. Niissä lankeavat yksiin paitsi elokuva ja aseistus myös kuva ja ääni. Otos on se mikä nähdään, laukaus se mikä kuullaan.

Kuvan ja äänen yhteys on läsnä myös runon ensimmäisissä varsinaisissa säkeissä paratekstuaalisten pää- ja väliotsikoiden jälkeen:

1st shot (for the trailer)

Bang we see the crosshairs targeting
the spineless forehead

(FoM, 21.)

Parisäe yhdistää melkeinpä synesteettisesti kuulo- ja näköhavainnon. ”Bang” representoi onomatopoeettisesti laukauksen ääntä, sen jälkeen ”we see”. Järjestys on oikeastaan nurinkurinen. Vaikka äänennopeus on hitaampi kuin valon, ensin kuullaan laukaus ja vasta sitten nähdään joku tähtäämässä. Järjestys on sikälikin käänteinen, että elokuvan

ja ääneen, Schönbergin kaksitoistasäveljärjestelmään (”bodies moving musically, barely moving, twelve-tone”, mt., 18).

loppukohtauksen otos on runon ensimmäinen otos. Parisäe on otsikoitu ”1st shot (for the trailer)”, mikä viittaa ironisesti siihen, että otos on tehty pikemminkin markkinointitarkoituksiin kuin merkitykselliseksi osaksi itse elokuvaa. Siihen vaikuttaa liitetyn myös ylimääräisiä äänitehosteita, jotain mille ei ole vastinetta kuvassa, yksinomaan retorisisista syistä. (Jos tuntisi halua ylimäärätä otsikon polyseemista potentiaalia, voisi ajatella myös sanan *shot* merkitystä ’yritys’ ja sanan *trailer* merkitystä ’asuntovaunu’. Tällöin runon jakso viittaisi pyrkimykseen, ensimmäiseen monista, kohti näyttelijöiden asuntoa kuvausten aikana.)

Seuraava ääni kuullaan otoksessa 5, joka niin ikään on tarkoitettu osaksi traileria: ”5th shot (for the trailer)”. Siinä ei kuitenkaan pyritä mallintamaan ääntä graafisessa muodossa vaan viitataan merkityksen muodostumisen prosessiin: ”A harpsichord on the soundtrack signals / something's false – this is the 50s remember” (FoM, 21). Parisäe viittaa ei-diegeettiseen taustamusiikkiin, ääniin elokuvan tarinamaailman ulkopuolella. Siinä missä ”Bang we see” on markkinointikoneiston hallitsema, viidennessä otoksessa runon puhuja kommentoi niitä keinoja, joilla katsojassa herätetään haluttuja vaikutuksia.

”Candidaten” puhuja eli elokuvan katsoja vaihtelee erilaisten katsojapositioiden välillä; ajoittain hän on elokuvan manipuloitavissa ja vertautuu *Candidaten* aivopestyihin henkilöihin, ajoittain taas havainnoi tarkasti elokuvan käyttämiä keinoja ja tulee tällä tavoin lähemmäksi sitä toimintaa, jota runo edellyttää lukijalta. Viidennessä otoksessa katsoja on varsin analyttinen. Cembalon ääni, kuten minkään muunkaan instrumentin, ei semanttisessa mielessä merkitse mitään. Se että ääni elokuvamusiikissa konnotoi jonkin olevan vialla, perustuu yksinomaan konventioon. Toiston ja katsojan ehdollistumisen avulla cembalosta tulee symbolinen merkki. Puhuja muistuttaa paitsi siitä, mikä tietyn äänen lähde on ja miten se on tuotettu (koska ei-diegeettiseen musiikkiin kuuluu jo määritelmän mukaan se, että sen lähde ei nähdä kuvassa), myös siitä, miten tuo ääni tuottaa katsojassa tietyn vaikutelman, jopa sellaisen eettisesti latautuneen arvostelman, että elokuvassa tapahtuu parhaillaan jotain väärää.

Äänitehosteiden ja musiikin lisäksi *Candidatessa* on tietysti ihmisääntä dialogin muodossa. Lisäksi siinä on ekstra- ja heterodiegeettinen voice over -kertoja. Kertoja, jolla on vain muutama repliikki, esitellään käsikirjoituksessa näin: ”A deep voiced, omniscient narrator sets the scene” (Axelrod 2002, 9). Kun kerronta esinäytöksen jälkeen – jossa sotilasjoukkue

jää vangiksi Koreassa – siirtyy ajassa eteenpäin, voice over täyttää aukon ja kertoo, että Raymond Shaw’lle on myönnetty Yhdysvaltain kongressin kunniamitali, koska hän vapautti partionsa, johti sen turvaan ja tappoi siinä sivussa komppanian verran vihollisia.

Runon 17. otoksen, pitkän jakson runon puolivaiheilla, mainitaan olevan kertojanääntä: sen otsikko on ”17th shot (voiceover)” (FoM, 28). Se ei kuitenkaan sijoitu ylemmälle diegeettiselle tasolle kuten elokuvassa, vaan puhujaa voi pitää samana hahmona kuin muissa otoksissa, ”Perelmanina”, joka katsoo *Manchurian Candidatea*. Runon alkupuoliskolla *Candidatea* on käsitelty siinä määrin elliptisesti, että elokuvaa tuntemattomalle lukijalle siitä ei muodostune kovin selkeää kuvaa, mutta 17. otoksessa sen roolituksesta ja asetelmasta esitetään lyhyt yhteenveto:

The Manchurian Candidate stars Frank Sinatra
as Benny Marco, Lawrence Harvey as

the horrible Raymond Shaw, Janet Leigh
as Benny's girlfriend, Angela Lansbury as

Shaw's mastermind mother. American soldiers are
betrayed in Korea, and captured by

the Chinese Communists. After offscreen brainwashing,
they are shown to the Russians.
(FoM, 28.)

Myös tätä selventävää toimenpidettä kommentoidaan metapoettisesti: ”Finally, the poem is // beginning to focus” (FoM, 29). Mutta juuri kun kuva on alkanut tarkentua, konteksti vaihtuu selittämättömästi ja siirrytään pitkään koalaa ja pandaa väliseen dialogijaksoon, joka jatkuu otoksen loppuun (FoM, 29–31). (Seuraavassa otoksessa palataan alkuperäiseen puhujaan, joka toteaa, ettei enää muista koko elokuvaa.)

Eläinten keskustelu esitetään nimenomaan puheen representaationa, dialogina. Otsikon ”voiceover” olisi houkuttelevaa lukea siten, että ääni ottaa vallan, sillä dialogissa elokuvan kuvaus väistyy diskurssien moneuden tieltä eikä runo enää vaikuta olevan yhden puhujan hallinnassa. Dialogissa *Candidateen* ei viitata suoraan, mutta panda ja koala voi tulkita olennoivan kahta talousjärjestelmää ja maailmankuvaa, joiden vastakkaisuuden varaan elokuva rakentuu. Edellinen on kommunistisen maan synekdokee, jälkimmäinen kapitalistisen. Lisäksi panda ja koala olivat ainakin 1990-luvulla, runon ilmestymisen

vuosikymmenellä, ihastuttavan pörröisiä mannekiineja maailman kaikille uhanalaisille eläimille. Näin ne viittaavat elokuvan ja runon ajalliseen etäisyyteen, leikkaukseen 1960-luvulta 90-luvulle, kylmän sodan ja ydintuhon uhkan vaihtumiseen ympäristökatastrofiksi ja toisaalta sen disneyfointiin julkisessa diskurssissa. Olennaista on se, että eläinten dialogi ei sijoitu voiceover-otsikon alle sattumalta, vaan se kommentoi metamediaalisesti juuri puheen representaatioon liittyvää problematiikkaa.

Elokuviissa yhden henkilön ääni on erotettavissa toisesta, siinäkin tapauksessa, että henkilö on kuva-alan ulkopuolella; sehän on tallennettua ihmisääntä ja ihmisäänät ovat jotakuinkin yksilöllisiä. Painettu kirjallisuus sen sijaan tapaa ainakin yksittäisen teoksen mitassa olla materiaalisesti homogeenista. Dialogin osanottajia ei ole tapana erotella esimerkiksi erilaisin fontein vaan käyttämällä johtolauseita kuten ”X sanoi” tai ”kreivitär puuskahti inhosta väristen”. (Tästä on tietysti se eritoten modernismissa hyödynnetty seuraus, että voidaan nimenomaan kätkeä, kuka puhuu.) Ääni ilmaisee subjektiviteettia ja persoonallisuutta, mutta kirjallisuuden äänet näyttävät kaikki samalta.

”Candidateen” tämä painetun kirjallisuuden piirre liittyy sikäli huvittavasti, että dialogijaksoissa – jotka runon osista selvimmin viittaavat elokuvakäsikirjoituksen tekstilajiin – puheen representaatio nimenomaan ei ilmaise minkäänlaista yksilöllistä subjektiviteettia. Panda ja koala eivät ole pelkästään rankasti pelkistettyjä allegorisia hahmoja vaan oikeastaan jo allegorian parodiaa. Panda itse siirtyy metatasolle todetessaan: ”When you're a nation, being cute is not enough any more” (FoM, 30). Molempien puhe on myös siinä määrin samojen kliseiden täyttämää, ettei hahmoja voi sisällön eikä tyylin perusteella erottaa toisistaan. Ensimmäinen dialogin pätkä 7. otoksessa toistaa matkailumainosjargonia

PANDA–Where would you like to live? China?

KOALA–I'd love to visit. The food, the umbrellas, the bicycles. Where would you like to live? Australia?

PANDA–Australia's too ironic for my taste. I'd love to visit, though. I've never seen a kangaroo. Their leg muscles must be remarkable.
(FoM, 23.)

ja toinen, 17. otoksessa, puolestaan runopuheen latteuksia, pääasiassa languagen varhaisvaiheesta tuttuja vastareaktioita ja väärinymmärryksiä

KOALA–Fine. Which do you hate more, symbolic poetry, or poetry that's all language?

PANDA–Easy: poetry that's symbolic.

KOALA–But what about poetry that's all language?

PANDA–Poetry that's all language makes me cry when I'm asleep and can't hear the tears hitting the pillow, I mean the page.
(FoM, 30–31.)

Jälkimmäinen dialogi käsittelee myös sitä, miten puhetta on mahdollista representoida, mikä osaltaan liittyy language-poetiikan teoreettisiin lähtökohtiin. Koala intoutuu pitkään puheenvuoroon:

I actually hit my head: that means something. It was hot, I was one body for the duration, cutting the leaves of grass and I saw myself walking on air on cloud stilts of biological perpetuity and sweat of the word. I was not a nation, I was not a species, I was a speaker, fully alive just because I like the sound of that the noisome hiss of this making a made world under me undergo twisting birth and destruction just to keep me saying what I was going to say anyway! Or anything else! Or nothing so what black hole blank! An apple an unoriginal rhetorical sin a day goes astray into the many minds of the many many others who don't think this! And neither do I! Neither we nor me! Am I allowed to say this? No! I say it! Thanks to the body beyond species, beyond genre, thanks to the dictionary, the strikers, the Haymarket lexicographers! The Tiananmen Square grammarians! I say it! Out loud! Where was I? Where are we? Don't you love the intrusion of speech where no speech can be, life where sounds are the slippery start to never finish but get there already anyway . . . (FoM, 31.)

Allegorinen taso vaihtuu tässä kansallisuuksista ja geopolitiikasta runokentän leireihin. Koala olennoi ”virallista säekultuuria”, kuten Charles Bernstein sitä nimittää, poetiikkaa joka perustuu ajatukseen, että runoilija ilmaisee oman kokemuksensa aidosti ja vilpittömästi. Runoa, painettuakin, ajatellaan puheena, koska puhe takaa runoilijan läsnäolon. Koala kieltää sosiaalisen kontekstin olemassaolon ja julistaa olevansa juuri puhuja: ”I was not a nation, I was not a species, I was a speaker, fully alive”. Repliikissä viitataan Whitmaniin (”cutting the leaves of grass”), jota voi pitää tällaisen puheenomaisen ja tunnustuksellisen poetiikan alkupisteenä amerikkalaisessa runoustraditiossa.

Repliikin loppu kuitenkin purkaa tämän asetelman ja osoittaa, että dialogi nimenomaan ei ole puhetta, koska kyse on painetusta tekstistä: ”Don't you love the intrusion of speech where no

speech can be, life where sounds are the slippery start to never finish but get there already anyway . . .”. ”Candidatessa” (ja ylipäätään kirjoituksessa) puhetta representoidaan graafisessa muodossa, minkä osoittaa sekin, että dialogi on erotettu muusta runosta typografisin eli visuaalisin keinoin. Dialogi on asemoitu proosaksi (sen molemmat marginaalit ovat tasaiset), kun taas muu osa runosta on säemuotoista, pääosin parisäkeitä (niiden oikea reuna on liehuva).

Tekstuaalisesta painotuksesta huolimatta puheen representaatio vaikuttaa kuitenkin dialogissa muodon tasolla. Virallisen säekulttuurin mukainen runo kertoo pienen anekdootin selkeästi, koherentisti ja kieliopillisin lausein. Se pyrkii luomaan illuusion puheesta mutta kieltää puheen varsinaiset ominaisuudet. Puheella voi kuitenkin olla runoudessa aivan toisenlaisia vaikutuksia, kuten Kristian Blomberg huomauttaa: ”Esimerkiksi Stéphane Mallarmén erityisen kirjallisenä pidetty syntaksi perustui lähinnä puhutun kielen epäloogisuuteen, yllättäviin assosiaatioihin sekä aiheen puheenvaraisessa kehittälyssä tapahtuviin suunnanmuutoksiin” (Blomberg 2008, 31, korostukset poistettu).²⁰ Juuri näin tapahtuu koalan repliikissä. Siinä on katkoksia, hyppäyksiä ja huudahduksia, sen lauserakenteet eivät ole kieliopin mukaisia, se harhautuu aiheesta, palaa takaisin ja kiistää itseään (ja siinäkin kerronnallisuus on varsin heikkoa).

Languagen esittämä puherunon kritiikki toistaa varsin selvästi Jacques Derridan kritiikkiä länsimaisen metafysiikan fonosentrismia kohtaan. Kuten johdannossa oli puhe – kuten oli kirjoitus –, languagen teoreettiset lähtökohdat juontuivat erityisesti varhaisvaiheessa mannermaisesta filosofiasta ja poststrukturalismista ja sen poetiikka painotti nimenomaan kirjoituksen keskeisyyttä. Robert Grenierin virke – vai sittenkin huudahdus? – ”I HATE SPEECH” sanoutui irti edeltävän runouden puhekeskeisyydestä, *New American Poetryn* jutustelevasta sanonnasta ja Charles Olsonin ”projektiivisen säkeen” hengityksen rytmistä.

Derridan²¹ mukaan läsnäolon metafysiikka perustuu binaarisiin oppositioihin, joissa toinen termi asetetaan aina hierarkiassa korkeammalle. Yksi esimerkki on fonosentrismi, joka pitää puhetta arvokkaampana kuin kirjoitusta. Olisi kuitenkin hölmöä yksinkertaisesti kääntää

²⁰ Myös languagen genealogiaa voi jäljittää historiallisen avantgarden kautta Mallarméen saakka (Lehto 2009, 48–49). (Usein tuntuu, että *kaikki* johtaa tavalla tai toisella Mallarméen.)

²¹ Perelmanin varhaisemmassa kinefrastisessa runossa ”Movie” (kokoelmassa *Captive Audience*, 1988) Derrida seikkailee henkilöihän yhdessä Katharine Hepburnin ja Cary Grantin kanssa. Derridan *Glasiä* käsitellään esseessä ”Runouden marginalisointi” (Perelman 2012). Näitä molempia kommentoi Derridalle omistettu apostrofinen runo ”Indirect Address: A Ghost Story” (kokoelmassa *Iflife*, 2006).

oppositio ympäri. Siirtymä esimerkiksi fonosentrismista grafosentrismiin olisi edelleen saman ajattelun rakenteen alainen kuin aiempi oppositio: ”Tämän vuoksi ei ole kyse grafosentrismien vastakkainasettelusta logosentrismien kanssa, tai ylipäätään minkään keskuksen vastakkainasettelusta toisen keskuksen kanssa” (Derrida 1988, 21). Sen sijaan Derrida ottaa käyttöön uudenlaisen kirjoituksen käsitteen. Kirjoitus, inskriptio, kattaa yleisessä mielessä kaikkien kielellisten merkkien alan. Yleinen kirjoitus sisältää sekä graafiset että fooniset merkit, kirjoituksen ja puheen. (Derrida 1976, 44.) Puhekaan ei palaudu läsnäoloon puhetilanteessa:

Tämä rakenteellinen mahdollisuus tulla vieroitetuksi viittauskohteesta ja merkitystä (ja siten kommunikaatiosta ja sen kontekstista) näyttää minusta tekevän jokaisesta merkistä grafeemin yleisessä mielessä, vaikka merkki olisi puhuttu; toisin sanoen differentiaalisen merkin ei-läsnäolevan *jäännöksen*, joka on irrotettu väitetyistä ”tuottamisestaan” tai alkuperästään (Derrida 2003, 286).

Tämä ilmentää paremmin myös languagen suhdetta ääneen (vaikka sen lähtökohta onkin selvemmin pragmatistisessa lingvistiikassa ja päämääränä myös runouden käytäntöjen kehittäminen). Ron Silliman toteaa *In the American Tree* -antologian esipuheessa, ettei ääni sinänsä ollut vihollinen; pikemminkin haluttiin kyseenalaistaa ajatus, että se olisi runon luonnollinen piirre ja näin tehdä tilaa poetiikkojen ja kirjoituskäytäntöjen moneudelle (Silliman 2007, xviii). Charles Bernstein (1984, 42) tiivistää, että ääni ei ole runouden olemus vaan yksi vaihtoehdoista.

”Candidate” ei hylkää puhetta vaan pyrkii pikemminkin ylittämään kaikenlaiset oppositiot. Siinä puhe kykenee ehdottamaan runokeinoja, jotka kirjoitetussa runoudessa näyttäytyvät vieraina. Koala muistuttaa, että kyse on kirjoituksesta, mutta juuri kirjoituksessa ja kirjoituksena puheelta lainatut ominaisuudet tuottavat vierautta. Puheessa on tavallisesti enemmän epäkieliopillisia rakenteita – esimerkiksi predikaatti puuttuu – kuin kirjoituksessa, samoin kaikenlaista ylimääräistä, redundanttia ja toisteista ainesta. Tällainen on myös koalan repliikki siitä huolimatta, että se on kirjoitusta. Kyse ei siis ole mistään puheen olemuksellisista ominaisuuksista eikä median rajoista vaan konventioista: puheella on tapana olla tällaista ja tällaista.

Kinekfrastisen runon osana dialogi suuntaa huomion myös siihen, millaista elokuvapuheen on tapana olla. Ainakin klassisessa Hollywood-elokuvassa, niin myös *Candidatessa*, se on

yleensä varsin johdonmukaisesti jäsennehtyä, siinä ei ole ylimääräisiä täytesanoja eikä änktyystä, kukin henkilö puhuu omalla vuorollaan eikä muiden päälle ja niin edelleen. Poikkeamat tästä normista kohostuvat ja ilmaisevat jotain merkitsevää.

Vaikka faabelilla on pitkä kirjallinen traditio, on puhuvasta eläimestä tullut yleistä kulttuurista ainesta vasta elokuvan ja ennen kaikkea animaation myötä. ”Candidaten” puhuvien eläinten topos resonoi Heffernanin ajatuksen kanssa, että ekfrasis antaa äänen mykälle kohteelle, mutta ironista on, että kirjallisten eläinten traditio esimerkiksi faabelin kaltaisissa lajityypeissä nimenomaan ei puhu eläinten asiassa, eivät liioin antropomorfiset piirroseläimet. Juuri tämän konvention tekee näkyväksi – kuuluvaksi – se, että koalan ja pandan allegorisuus ylimääräytyy parodisesti: ”When you're a nation, being cute is not enough any more” (FoM, 30) ja myöhemmin ”To survive you have to be willing to do anything. Anthologies! That's where the money really is, or might be. At least so I imagine from my fuzzy animal distance.” (FoM, 33.)

Eläimet itse viittaavat siihen, että ne merkitsevät ensin valtioita ja sen jälkeen kirjallisuuskäsityksiä. Pandan lause ”Poetry that's all language makes me cry when I'm asleep and can't hear the tears hitting the pillow, I mean the page” parodioi sellaisia äärimmäisiä tulkintoja, joiden mukaan language tekstuaalisuutta painottaessaan kieltää referenssin mahdollisuuden ja koko todellisuuden olemassaolon – hyvin samanlaisia tulkintoja kuin ne, joita on liimailtu derridalaiseen tekstiin vailla ulkopuolta. Äärimmilleen vietynä eläinten kansoittama allegoria osoittaa, ettei kyse ole pelkistä tekstuaalisista tehosteista vaan todellisista viittauskohteista. Toisaalta se osoittaa senkin, ettei ympäristödiskurssin riitä todeta, että kyse on todellisista eläimistä, jos niitä kaikesta huolimatta representoidaan stereotyyppisesti ja niiden arvo palautetaan söpöyteen ja pörröisyyteen.

Dialogi, joka kyseenalaistaa kirjoituksen ja puheen eron, voisi kenties olla osa puhehoitoa, joka mieli parantaa post-derridalaisen kirjoituksen kroonisesta fonofobiasta, mutta se kyseenalaistaa myös sellaisia vastakkainasetteluja kuin itä ja länsi, allegorinen ja konkreettinen ja kenties tärkeimpänä sen, että on vain joko suoraa referentiaalisuutta tai pelkkää kieltä.

3.4 Väliteksit

Runossa ”Flat Motion”, joka sekkin on elokuva-aiheinen mutta ”Candidatea” varhaisempi (kokoelmasta *Face Value*, 1988), Perelman kirjoittaa:

If this were a silent movie, the part where I get to make this speech
would be reduced to the clothes I happened to be wearing,
the background, the look of the room I was in,
and how I operated in the frame
(Perelman 1999, 85).

Melkein vuosisata äänielokuvan synnyn jälkeen saattaa vieläkin kuulla, että se tuhosi ”puhtaan elokuvan” ja ”universaalin kielen” – joka ei tietenkään ollut kieltä, koska se oli kuvaa. Perelmanin runo viittaa siihen, että mykkä elokuvailmaisuus, mykkäelokuvan ilmaisuus, on yhtä lailla sosiaalisesti latautunutta kuin kieli; siinä merkkejä ovat esimerkiksi henkilön vaatteet ja huoneen sisustus.

Venäläisessä formalismissa, joka tuotti aktiivisesti elokuvan teoriaa mykältä kaudelta lähtien, analysoitiin myös elokuvan tapaa käyttää kieltä:

Mitä tulee väliteksihin, niidenkään kohtelu ”välttämättömänä pahana” ei ole perusteltua. – – Väliteksit tarjoavat elokuvaa täydentävän, täysin orgaanisen tehoston, jota kuitenkin tulee käyttää siten kuin valkokankaan yleiset lait ja elokuvan perusolemus edellyttävät. – – Väliteksit jäsentävät elokuvaa käsitteellisin painoituksin ohjailleen katsojan sisäistä puhetta ja luoden välttämättömiä taukoja otosten välillä. – – Väliteksit ja -otsikot ovat elokuvamontaasin lainmukaisia elementtejä; niitä laadittaessa on kuitenkin huomioitava valkokankaan erityisehdot ja valmisteilla olevan elokuvan tyyliperiaatteet. (Eichenbaum 2001, 286.)

Kinekfrasista voi ajatella analogisena väliteksille (engl. *intertitles*), jotka jo määritelmällisesti kantavat intermediaalisuuteen liittyvää välissä olemisen mieltä. Näin miellettyinä kinekfrasis näyttäytyy riippuvaisena kuvasta. Se ei pyri olemaan itseriittoinen, vaan sillä on jonkinlainen suhde toiseen teokseen ja toiseen mediaan (pelkistä väliteksistä koostuva elokuva olisi luultavasti aika tylsä). Toisaalta se lisää kuvaan oman semioottisen modaliteettinsa eli ”käsitteellisen painoituksen”. Väliteksiksi ajateltuna kinekfrasis muistuttaa, että elokuvissakin on kieltä, mutta sen ei itse tarvitse rajoittua käyttämään kieltä ”siten kuin valkokankaan yleiset lait ja elokuvan perusolemus edellyttävät”.

Kuten äänen ja puheen läsnäolo, myös kysymys kielestä mutkistaa perinteisen ekfrasiksen ja kinekfrasiksen suhdetta. Ekfrasiksen tapauksessa vähintään käytännöllinen ja konventionaalinen kuvan ja sanan erottelu vaikuttaisi mahdolliselta, koska ainakin klassisimmat ja kanonisoiduimmat ekfrasikset kuvaavat yleensä teoksia, jotka ovat pelkkää kuvaa ja joissa ei ole tekstiä. Kohteen identifiointi teoksen nimellä on tavallista, mutta nimi on harvoin osa itse kuvapintaa. Elokuvan elementtejä ovat sekä kuva että sana, mikä asettaa kinekfrasikselle mediaalisen ja semioottisen haasteen.

Melkein kuin vastalauseena ilmaisumuodon essentialisoinnille ja ajatuksille ”puhtaasta elokuvasta” Frankenheimerin *Candidaten* läpäisee kiinnostus erilaisia kielellisiä käytäntöjä kohtaan: rekisterien, diskurssien ja retoristen keinojen moneus ja niiden ideologisten taustojen tematisointi. Se käyttää kieltä kuten mikä tahansa kertova elokuva, puhetta jo mainittuina dialogina ja voice overina, kirjoitusta alkuteksteissä ja satunnaisesti tarinamaailmassa (korealaisen bordellin seinään liidulla kirjoitettu ”God Bless America”), mutta kieli figuroi siinä myös temaattisesti ja mediaalisesti kiinnostavammalla tavalla. Se liittyy perustavasti jo juonen lähtökohtaan.

Sen jälkeen kun Raymond Shaw on aivopesty, hän ei itse muista tapausta ja toimii normaalisti ja pahaa aavistamatta, kunnes salamurhamoodi aktivoidaan. Raymondille soitetaan puhelimella ja häntä kehoitetaan pelaamaan pasianssia: ”Why don’t you pass the time by playing a little solitaire?” Kun Raymond jakaa pelikortteja ja näkee ruutukuningattaren, se ehdollistaa hänet toimimaan soittajan käskyjen mukaan.

Jos retoriikan tarkoitus on saada kuulija toimimaan halutulla tavalla, Raymondin aktivoivassa koodilauseessa retoriikka saavuttaa täydellisyys. Lauseen teho on huipussaan, koska sen ei tarvitse vakuuttaa kuulijaa mistään – Aristoteleen logoksesta eli argumenteista ja perusteluista ei ole jälkeäkään – vaan se tuottaa vaikutuksensa suoraan. Se on retoriikkaa ilman mitään retoriseksi tunnistettavia keinoja. Lause toimii melkeinpä performatiivisen puheaktin tavoin: se saa aikaan juuri sen, mitä se sanoo saavansa aikaan.

Ollessaan baarissa Raymond sattuu kuulemaan koodilauseen osana muitten läsnäolijoiden keskustelua. Hän pyytää korttipakan, ryhtyy pelaamaan pasianssia ja kääntäessään esiin ruutukuningattaren sattuu jälleen kuulemaan satunnaisen pätkän muitten keskustelusta: ”...so

I says to him, please do me a favor, will you? Why don't you go take yourself a cab and go up to Central Park and go jump in the lake?" (Axelrod 2002, 59.) Kun Raymond ottaa taksin, ajaa Keskuspuistoon ja kävelee järveen, Marco ymmärtää, miten aktivointi toimii, ja pystyy dekodeemaan ehdollistavan mekanismin.

Se miksi Raymondin koneisto menee oikosulkuun ja Marco onnistuu vahingossa purkamaan koodin, johtuu tietysti siitä, etteivät salamurhan operaattorit ota huomioon kommunikaation kontekstia, todellista puhetilannetta. He sivuuttavat täysin kielitieteen pragmatistisen paradigman. Se taas on yksi language-poetiikan keskeisiä lähtökohtia.

Brian McHale mainitsee yhtenä postmodernistisen runouden piirteinä niin sanotun diskursiivisen kuvaston (*discursive imagery*), joka viittaa erilaisiin kielen rekistereihin, sosiolekteihin ja diskursseihin, joita runous voi omaksua ja hyödyntää (McHale 2004, 172).²² Termi on alkujaan peräisin Veronica Forrest-Thomsonilta²³ (1978, 41–42), mutta se ei kenties ole aivan (syvä)tarkka, koska tiettyä diskurssia ei välttämättä määritä runokuva eikä kuvallisuus, kielen kuvaannollinen käyttö, troopit ynnä muut vastaavat. Kinekfrasiksen yhteyteen se kuitenkin sopii hyvin, koska siinä diskursiivinen kuvasto on yksi keino kuvata kuvaa. Sitä paitsi Forrest-Thomson erottaa sen empiirisestä kuvastosta (*empirical imagery*), jossa keskeistä on referentiaalisuus ja joka siten liittyy perinteiseen runokuvaan. *Candidaten* ja "Candidaten" suhteessa on kiinnostavaa, että runo käyttää ensinnäkin samoja diskursseja kuin elokuva, toiseksi sellaisia, joilla on elokuvaan viitteellinen tai metonyyminen suhde, ja kolmanneksi sellaisia, joita elokuvassa ei ole.

Candidaten avainkohtaus, jo aiemmin mainittu aivopesu-hortensialuento, on kaiken muun lisäksi myös tehokas dramatisointi poliittisen retoriikan eufemismeista ja *doublespeakista*.²⁴ Puhe käsittelee aivopesua, mutta yleisö, amerikkalainen sotilasjoukkue, kuulee vain hortonomian uusimmista käänteistä. "Candidatessa" siteerataan jälkimmäistä: "Another modern discovery // which we owe to the hydrangea / concerns the influence of air drainage //

²² Vaikka erilaisten kielenkäytön tapojen teoretisointi palautuu tavallisesti siihen bahtinilaiseen näkemykseen, että romaanilta valuu heteroglossiaa kaikista ruumiinaukoistaan, pitäisin diskursiivisen kuvallisuuden olennaisena piirteinä sitä, ettei se essentialisoi mitään lajia. Perelmanin *Captive Audience* -kokoelmassa (1988) on runo "Novel", jossa diskursiivinen kuvasto parodioi romaania.

²³ Forrest-Thomson on vaikuttanut myös language-poetiikan muotoiluun: Charles Bernstein hyödyntää ja kehittää edelleen hänen ajatustaan "keinotekoisuudesta" (*artifice*) runokielen keskeisenä ominaisuutena (Bernstein 2006, 65–70).

²⁴ Kylmän sodan jälkeisestä poliittisesta retoriikasta mainittakoon, että *The Future of Memory* ilmestyi 1998 eli samana vuonna, jona Bill Clinton tunnetusti "did not have sexual relations with that woman, Miss Lewinsky".

upon plant climate” (FoM, 28). ”Candidaten” osana neljän säkeen katkelma on sikäli huvittava, että sen sisällöllä ei ole runon kannalta merkitystä, vaan kyse on ainoastaan sen ideologisesta funktiosta peittää ja salata jotain muuta. Toisaalta runon osana sitaattiin liittyvä yksinkertainen kahtiajako harhaanjohtavan pinnan ja sen alta paljastuvan totuuden välillä kyseenalaistuu, sillä runoa luonnehtivassa diskursiivisessa moneudessa ei ole kyse joidenkin puhetaiposten osoittamisesta yksiselitteisesti vääriksi.

”Candidatessa” kirjallisuus kuvaa elokuvaa, mutta tätä edeltää se, että elokuva kuvaa kirjallisuutta, ja jälkimmäisessä tapauksessa verbi *kuvata* on otettava kirjaimellisesti eikä pelkän kuvailun mielessä: *Candidatessa* kamera kuvaa kirjoja. Prologin jälkeen, kun sota on päättynyt, sotilaat ovat palanneet kotiin ja Raymond Shaw palkittu mitalilla, elokuvassa on kohtaus, joka sijoittuu Bennet Marcon asuntoon. Kamera-ajo näyttää huoneen täynnä kirjoja: Joycen *Ulysses*, Kafkan *The Trial*, *Diseases of Horses*, *Wall Street: Men and Money*, muun muassa. Myöhemmin Marco kertoo everstilleen, että pieni san franciscolainen kirjakauppa valikoi kirjoja satunnaisotannalla ja lähettää niitä hänelle, koska hän on kiinnostunut kaikesta mahdollisesta. Eversti katsoo Marcoa epäillen ja hieman säälivästi. Sen jälkeen kirjoihin ei enää palata elokuvassa.

Runossa Joycen *Ulysses* sen sijaan mainitaan neljässä otoksessa. Tämä lisää ylimääräisen lenkin mediaaliseen ketjuun, kun teksti kuvaa elokuvaa kuvaamassa tekstiä:

Ulysses lies there on his floor
a closed block with a big name.

4th shot

Closeup of the dustjacket: words.
They have power over me.

The dustjacket is orange and black
but this is black and white so I just say it.

--

[7th shot]

It looked as if I was coming out ahead.
Not quite victory, perhaps,

but what have we been fighting for
all our lives if not

a New York
where you can go into a bar in the fifties,

order a beer and read *Ulysses*?

--

15th shot

Frank wasn't strangled but now he can't read *Ulysses*.
It means nothing to him, just another big brick of paper named
after itself.
(FoM, 21–26.)

*Ulysses*ellä tuntuu olevan elokuvassa varsin vähän temaattista merkitystä, mutta runossa sen avulla viitataan tiettyihin kinekfrasiksen mediaalisiin ominaisuuksiin. Puhuja toteaa, että suojapaperi on oranssi ja musta, mutta jatkaa: ”this is black and white so I just say it”. Tässä ”this” on luettavissa viittauksena sekä elokuvaan että runoon. On totta, että *Candidate* ei ole värillinen vaan mustavalkoinen, mutta säe kiinnittää huomion siihen, että ”Candidate” ja painettu kirjallisuus harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ovat sitä myös. Puuttumatta elokuvan tuotantoarvoihin ja kuvausten taloudellisiin ehtoihin mustavalkokuvausta voi aivan hyvin pitää merkitseväenä ratkaisuna ja tulkita sitä esimerkiksi visuaalisena dramatisaationa kylmän sodan kaksinaipaisesta ja manikealaisesta maailmanjärjestyksestä.

Painetussa kirjallisuudessa mustavalkoisuus on yleisyydessään käytännössä täysin tunnusmerkitön ominaisuus. ”Candidaten” tapauksessa se tulee kuitenkin korostaneeksi elokuvan merkitsevää mustavalkoisuutta viemällä sen äärimmilleen, sillä toisin kuin elokuvasta, painetusta runosta puuttuvat kaikki harmaan sävyt; siinä on ainoastaan mustaa ja valkoista eikä mitään muuta.

Puhujan viimeinen huomautus *Ulysses*estä – ”just another big brick of paper named / after itself” – on yllättävä; sitähan nimenomaan ei ole nimetty itsensä vaan *Odyseian* päähenkilön mukaan (tai *Iliaan* sivuhenkilön, jos halutaan kytkeä runo ekfrasiksen alkuperään). Puhujan huomio on kuitenkin sikäli relevantti, että kirja ei merkitse Frank Sinatralle tai tämän roolihenkilölle paljoakaan eikä liioin elokuvalle yleensä. Toisin kuin korkeamodernistisessä tekstissä, esimerkiksi sellaisessa kuin *Ulysses*, jonka alluusioiden kudoksessa jokainen viittaus on ladattu täyteen merkitystä, *Candidatessa* kirjat ovat pikemminkin osa lavastusta, yksityiskohtia jotka tuottavat todellisuusefektiiä.

Elokuvaa representoivan diskurssin lisäksi se tekstin aines, joka ei näytä suoraan liittyvän elokuvaan, voi olla kinekfrasiksessa aivan yhtä tärkeää. Silloin ei ole kyse pelkästä elokuvan kuvailemisesta vaan siitä, mitä kinekfrasis lisää elokuvaan, miten se kehittää elokuvaa edelleen, kontekstoi sen uudelleen ja laajentaa sen tekstuaalista verkostoa.

”Candidaten” toiseksi viimeisessä otoksessa on sitaatti runoilija Frank O’Haralta. Sillä ei näyttäisi olevan mitään yhteyttä *Candidateen*, koska elokuvassa ei nähdä hänen kirjojaan eikä kukaan henkilöistä mainitse häntä. Perelmanin runoonkin sitaatin yhdistää ensi näkemältä varsin hutera aasinsilta. ”Candidatessa” kuvaillaan elokuvan kohtausta, jossa kiinalaisten päästrategi Yen Lo, ”the mastermind”, on tullut New Yorkiin jatkamaan Raymond Shaw’n ohjelmointia ja aikoo samalla tehdä jouluostoksia:

Except for the mastermind perhaps,
jauntily tugging his gloves tight,
saying now he has to get off to Macy's
for some Xmas shopping.
Smiles the happy social smile sans dissonance:
the wife gave him a list yea long,
shrugs: what are you gonna do?

He knows how to get in bed with capital
and let it charm his pants off.
Having them "tight enough
so everyone will want to go to bed with you,"
as Frank O'Hara writes, is a youthful gesture
under the dappled shade of capital's
frond-like pleasancess.
(FoM, 34–35.)

Sitaatti on peräisin O’Haran tekstistä ”Personism: A Manifesto”, eikä se alkuperäisessä yhteydessään liity millään lailla kapitalismiin.

Vaikka yhteys vaikuttaa aluksi epämääräiseltä, O’Hara on kiinnostava runoilija juuri kinekfrasiksen kannalta. Hänet yhdistetään niin sanottuun New Yorkin koulukuntaan, 1950- ja 60-lukujen runousyhteisöön, jota voi tietyin varauksin pitää languagen edeltäjänä, ainakin ajallisessa jos ei aivan esikuvallisessa mielessä. O’Hara kirjoitti sekä ekfrasiksia (”On Seeing Larry Rivers’ *Washington Crossing the Delaware* at the Museum of Modern Art”) että kinekfrasiksia (”To the Film Industry in Crisis”) ja yleisemmin elokuva-aiheisia, esimerkiksi

faniutta ja cinefiliaa tunnustavia runoja ("Ave Maria"). *Personismissa* hän kirjoittaa juuri ennen Perelmanin lainaamaa kohtaa: "I like the movies too. And after all, only Whitman and Crane and Williams, of the American poets, are better than the movies." (O'Hara 2005, xiii.)

O'Haran runoutta – "I do this I do that" -runoutta, kuten hän itse sitä nimitti²⁵ –, joka on muodoltaan spontaanin puheenomaista, kertoo yleensä Frank O'Harasta ja hänen ystävästään ja kuvailee satunnaisia arkipäivän tapahtumia, ei helposti mieltäisi languagen hengenheimolaiseksi. Charles Bernstein muistuttaa kuitenkin, että O'Haran "personism" ei ole sama asia kuin "personalism"; hänen runoutensa ei ota henkilökohtaisuutta annettuna vaan työstää kysymystä siitä, mikä on henkilökohtaista (Bernstein 1984, 42). Tekstissään "A False Account of Talking with Frank O'Hara and Roland Barthes in Philadelphia" Perelman itse on kirjoittanut sympaattisen muotokuvan O'Harasta (ja Barthesista). Sen asetelma ja jopa muutamat virkkeet ovat hyvin lähellä "Manchurian Candidatea": kertoja on nukahtanut television ääreen, havaitsee näkevänsä selkounta, valitsee umpimähkään kanavan 137 ja päätyy katselemaan ohjelmaa taivaasta – "lots of carbon-dioxide smoke" (Perelman 1996, 156) –, missä O'Hara ja Barthes keskustelevat runoudesta ja kirjoittamisesta. Eritoten "Candidaten" poundilainen runokuva on hyvin lähellä "False Accountin" asetelmaa: "But here was the vaguely magic clicker and here I was, too, on the couch in the den" (mt., 156).

O'Haran "Personism" on eräänlainen parodinen runokoulukunnan manifesti. Hän ilmoittaa perustaneensa eponymisen ismin lounaan jälkeen 27. elokuuta vuonna 1959 ja arvelee parodisen hyperbolisesti, että se saattaa merkitä kirjallisuuden kuolemaa sellaisena kuin sen tunnemme (O'Hara 2005, xiv). Katkelma, jota Perelman siteeraa "Candidatessa", käsittelee alkuperäisessä yhteydessään runon muotoa:

As for measure and other technical apparatus, that's just common sense: if you're going to buy a pair of pants you want them to be tight enough so everyone will want to go to bed with you (O'Hara 2005, xiii).

Vertaus, jonka mukaan runouden tulisi olla kuin seksikkäät farkut (mitä se sitten tarkoittaakin), yhdistyy "Candidatessa" kiinalaiseen kenraaliin, joka New Yorkiin saapuessaan siirtyy vaivattomasti toisen ideologian ja talousjärjestelmän piiriin kuin

²⁵ Metapoeettinen lausahdus on peräisin runosta "Getting Up Ahead of Someone (Sun)": "I make / myself a bourbon and commence / to write one of my 'I do this I do that' / poems in a sketch pad" (O'Hara 2005, 163).

postmoderni subjekti konsanaan. Hänet asetetaan vastakkain venäläisen kanssa, jonka ideologia on runon perspektiivistä käsin jo mennyttä:

As the mastermind leaves, the Russian stares.
He just doesn't get it:
he believes in history
not Macy's, inexorable direction, totality,
the concrete-translucent materiality of class to classless truth,
one world one history at the end!
(FoM, 35.)

O'Hara-sitaatin suhde *Candidateen* ja "Candidateen" on monitahoinen siitä huolimatta, tai juuri siksi, että se ei esiinny elokuvassa. Historiallisena henkilönä O'Hara on *Candidaten* tarinamaailman aikalainen, joten runoilijan mainitseminen "Candidatessa" kiinnittää huomion siihen, että hänet on rajattu elokuvan maailman ulkopuolelle. Bennet Marco sanoo lukevansa kaikkea mahdollista, mutta kohtauksessa nähdään vain tietokirjoja ja korkeamodernismia, ei ajan kokeellista runoutta. Sitaatin voi tulkita kytkevän "Candidaten" kinekfrasiksen historiaan, jossa O'Hara on keskeinen nimi, mutta myös irrottavan runon yksiselitteisestä elokuvan kuvailusta. Ekonomisen elokuvakerronnan, josta kaikki ylimääräiset ja juonta hidastavat elementit on poistettu, rinnalle asetetaan tällöin satunnaisesti assosioiva O'Haran runous ja sitä siteeraava Perelmanin runous, jota O'Haran hengessä voisi ehkä nimittää "lainaan sitä lainaan tätä" -runoudeksi.

Sen lisäksi, että "Candidate" lainaa ja tulkitsee *Candidatessa* käytettyjä diskursseja ja rinnastaa niitä elokuvan ulkopuolisiin diskursseihin, se hyödyntää elokuvadiskurssia yleensä, elokuvan keinojen ja teknologian sanastoa, joka tietysti liittyy *Candidateenkin* mutta ei ole osa sen tarinamaailmaa (sehän ei ole metaelokuva). Termit kuten *voiceover* ja *offscreen* (sic) ymmärrettävästi toistuvat elokuvaa kuvailtaessa, mutta vielä olennaisempaa on, että elokuvasanasto liittyy runon metaforiikkaan, jolloin on kyse juuri runoudelle tyypillisestä keinosta.

Henry Baconin mukaan ei ole aivan selvää, onko olemassa jotain sellaista kuin aidosti audiovisuaalinen metafora vai perustuvatko kuvalliset rinnastukset aina sellaisiin rinnastuksiin, jotka on ensin muotoiltu kielellisesti (Bacon 2000, 161–162). Hän mainitsee kuitenkin diegeettisen ja ei-diegeettisen metaforan, joista edellisessä jokin tarinamaailman asia rinnastetaan johonkin toiseen tarinamaailman asiaan ja jälkimmäisessä puolestaan

johonkin tarinamaailman ulkopuoliseen asiaan. Ei-diegeettistä metaforaa käytetään esimerkiksi Chaplinin *Nykyajassa*, jossa ihmisjoukko rinnastuu leikkauksella lammaslaumaan. (mt., 162.)

Candidaten dialogissa käytetään useita kielellisiä metaforia, joista kiinnostavin on ehdollistetun Raymond Shaw'n vertaaminen koneeseen melkein päi protokyyberpunkin hengessä. Yen Lo sanoo: "It will take about a week, working between visiting hours, to check the mechanism out completely. -- And you want to be sure the linkages are still functioning correctly before he's turned over to his American operator." (Axelrod 2002, 33.) Ei-diegeettisiä elokuvallisia metaforia siinä kuitenkaan ei ole.

"Candidaten" kielellisistä metaforista kiinnostavin on viimeisessä otoksessa, jossa kuvaillaan elokuvan loppukohtausta. Frank Sinatra itkee ja Janet Leigh on sanaton. Sitten seuraa yleistys:

The days regular as sprocket holes,
while decades slide by
with unevenly layered minds of their own
(FoM, 37).

Termi *sprocket holes* viittaa reikiin, jotka kulkevat tasaisin välein filminauhan reunassa ja pitävät nopeuden vakiona sen liikkuessa kamerassa tai projektorissa (Juntunen 1997, 78).

Runon käyttämä perforointimetafora tulee lähelle Hans Lundin muotoilemaa ikonista projektiota, tai oikeammin siitä johdettua kineettistä projektiota, sillä siinä ei kuvata itse elokuvaa vaan todellisuutta elokuvan kaltaisena. Niin sanottu *tenor* eli kuvailun kohde on ajan kulku ja tapahtumien toistuminen ("The days regular...") ja elokuva puolestaan tuon kuvailun väline, *vehicle*. Oleellista on, että metafora ei viittaa elokuvan sisältöön, siihen mitä katsoja näkee, vaan se suuntaa huomion juuri siihen, mihin katsojan ei ole tarkoitus kiinnittää huomiota: elokuvan teknologiseen perustaan ja projektorin mekaniikkaan. Metaforan suhde elokuvaan on monitahoinen: "Candidate" käyttää perustavaa runokeinoa – sellaista jota elokuva ei käytä eikä samassa mielessä voikaan käyttää, jos metafora ymmärretään juuri kielelliseksi – mutta lainaa tuon keinon sisällön ("sprocket holes") elokuvadiskurssista ja suuntaa huomion aivan yhtä suurella määrällä kuin "päiviin" myös elokuvateknologiaan itseensä.

Kaikesta huolimatta on hieman kyseenalaista, onko ”regular as sprocket holes” aivan vakavasti otettava metafora, ainakaan siinä mielessä, että se tuottaisi jonkin nerokkaan ja ennennäkemättömän havainnon, saisi huomaamaan uusia yhteyksiä, ”näkemään uudessa valossa” ja muuta vastaavaa. Se ei ole kovinkaan kaukana toisesta, nyt jo ilmaisuvoimansa kadottaneesta ja loppuun kelatusta metaforasta, nimittäin siitä, jossa elämä kulkee filminauhana silmien editse kuoleman hetkellä. Samassa hengessä hivenen banaali on varsinkin toinen säe ”while decades slide by”.

Voisikin ajatella, että runossa, joka käyttää diskursiivista kuvastoa niin perusteellisesti kuin ”Candidate” tekee, metafora ei enää toimi perinteisellä tavalla. Jos keskeisiä ovat puhujan itseilmaisun ja oman äänen sijasta erilaiset sosiolektit, ei metaforakaan voi perustua yllättäville ja omintakeisille havainnoille.

Candidaten kohtauksessa, jossa testataan, miten Raymondin aivopesu on onnistunut, Yen Lo toteaa hilpeästi: ”His brain has not only been washed, as they say... It has been dry cleaned” (Axelrod 2002, 32). Laajentamalla semanttista kenttää aavistuksen verran kiinnitetään huomio siihen, että ”aivopesu” on nimenomaan metafora. ”Candidatessa tämä viedään äärimmilleen, koska siinä ei niinkään tuoteta uusia metaforia vaan rinnastetaan – (meta)metaforisesti – jo olemassa olevia. ”Candidaten” viidennessä otoksessa vakiintunutta tai jopa hieman vanhentunutta idiomia kaikista munista samassa korissa – suomalaisittain kaikki olisi ehkä yhden kortin varassa – käytetään osana toista metaforaa, räjähtävää mielihyvää: ”pleasure, all its eggs in one basket, explodes at the sound of shots” (FoM, 22). Jos metafora yhdistää yllättävällä tavalla kaksi asiaa, ”Candidate” yhdistää kaksi metaforaa, ja jos metafora tekee kuvauksen kohteen vieraaksi, ”Candidate” tekee vieraaksi metaforan.

Ennen kaikkea runossa ylimäärätään kaikki metaforat, jotka käsitteellistävät talousjärjestelmää, markkinoita ja pääomaa, sillä niihin liitetyt välineet (*vehicle*) ovat täysin epäsuhtaisia: kuihtuva floora (”Underneath markets wither” FoM, 22), uinti hyperavaruudessa (”instrumental speech / swimming sinkingly toward pre-owned futures / hosed down the hyperspace of capital” FoM, 32), palmunlehdet (”a youthful gesture / under the dappled shade of capital's / frond-like pleasancess” FoM, 35) sekä vodkaa juova muuli (”credit flowing past the respectful cashier / like vodka down a mule's throat!” FoM, 35).

Pääoman virtaukseen yhtyy myös suora viittaus Deleuzen ja Guattarin käsitteeseen *molekulaarinen*, kuten jo johdannossa mainittiin:

Beside the encrusted place names,
flags of private longing
flutter against the vistas,
and molecular revolutionaries dream of taking all desires to court
and setting them loose beneath the robes of judgment
(FoM, 36).

Molekulaarinen on jotain, mikä ei palaudu binäärisiin rakenteisiin vaan karkaa, valuu yli ja piirtää paon viivaa. Se toimii mikropolitiikan tasolla. Toukokuu 1968 oli molekulaarinen, makropolitiikan näkökulmasta täysin ennalta arvaamaton ja käsittämätön tapahtuma. Molekulaarinen liike vastustaa sellaisia molaarisia ja maailmanlaajuisia vastakkainasetteluja kuin Itä ja Länsi. Molekulaarinen mikropolitiikka ei kuitenkaan ole automaattisesti parempaa kuin molaarinen makropolitiikka. Molekulaarisella tasolla halu ja torjunta muodostavat kompleksisia suhteita, ja mikropolitiikka voi olla myös mikrofasismia. (Deleuze & Guattari 2010, 235–239.)

Alussa markkinat kuihtuvat (kuin hortensiat – Mantšuriassa?), mutta runon lopussa jää sulaa ja pääoma pääsee virtaamaan vapaasti:

Meanwhile one's provisional oneness
stands and waits with oblique conviction
against the waterfall of wage-slaves
–that rainbow spray is guilty as Sunday!
Those sunny lakes, those caves of ice,
those miracles of rare device
forced from the deep romantic chasm
of bourgeois pastoral-pornographic shopping,
which that crypto-individualist Chinese mastermind indulges
with his credit flowing past the respectful cashier
like vodka down a mule's throat!
Or whatever!
(FoM, 35.)

Flow'n voimaa lietsoo ylimääräytynyt syntaksi. ”Those sunny lakes...” on aivan korrektisti muotoiltu virke, mutta seitsemän säkeen mitassa se vaihtaa lennossa rekisteriä, toposta ja kulttuurista kontekstia ja lisäksi sulauttaa itseensä mitallisen sitaatin Coleridgelta, parisäkeen jambista tetrametriä (”Those sunny lakes...of rare device”). Katkelma on peräisin Coleridgen

”Kubla Khanista”, jota yhdistää Perelmanin runoon ainakin uneksinnan poetisointi. Edellisen koko otsikko on ”Kubla Khan: Or, A Vision in a Dream. A Fragment”, ja se perustuu tunnetun anekdootin mukaan tekijän näkyyn unessa (Coleridge 1954, 295–298). Alkuperäisessä yhteydessä pyhä joki Alph, joka virtaa jääluolien halki (”those caves of ice”), ennustaa sodan – jäisen? – tuloa, mutta Perelmanin runossa konteksti siirtyy 1990-luvulle, jolloin erilaiset nestemäiset metaforat tulivat humanistiseen diskurssiin. Transgressiivisen sijaan vesimetafora näyttäytyy tässä tapauksessa melko epäilyttävänä, kuten ”the waterfall of wage-slaves” osoittaa: kuinka mielekästä on käsitteellistää talousjärjestelmää, markkinoiden toimintaa ja työolosuhteita luonnonilmiönä, luonnollisena asiantilana, jonka toimintaa voi koettaa ennustaa mutta johon ei voi millään tavoin vaikuttaa?

Kenties tehokkaimmin metaforan metaforisuutta kohostaa runon tapa muokata sitä ilmaisua, joka on implisiittisesti läsnä koko elokuvan taustalla ja jäsentää sen maailmankuvaa. Kyse on tietysti ”kylmästä sodasta”, suurvaltasuhteista ja talousjärjestelmien kilpailusta säänä ja lämpötilana. Tähän viitataan heti runon alussa: ”On top it's a movie; / on top the frozen war. // Underneath markets wither – –.” (FoM, 22.) Hyvin pieni semanttinen siirto – kylmästä jäiseen – osoittaa, että niin reaali politiikasta kuin onkin kysymys sitä sanallistetaan joka tapauksessa figuratiivisesti. Samaan semanttiseen kenttään kuuluvat tietysti sittemmin – jään sulamisen jälkeen – vallitseviksi käyneet metaforat virtaavasta pääomasta.

3.5 Näyttelijä

Klassiseen Hollywood-elokuvaan liittyy lähes poikkeuksetta se fantastinen elementti, että tarinamaailmasta puuttuvat näyttelijöiden aiemmat elokuvat ja ylipäätään he itse julkisuuden henkilöinä. *Manchurian Candidate* maailmassa Frank Sinatraa ei ole olemassa. Käsikirjoituksessa sen sijaan viitataan tähän anomaliaan. Kohtauksessa, jossa Marco ja Raymond viettävät joulua ja kuuntelevat musiikkia, parenteesiin sisältyy pieni metatason vitsi: ”As a lame version of ‘The Twelve Days of Christmas’ emerges from the phonograph (What? No Sinatra?), Marco pulls a fresh bottle of wine from a paper bag and joins Raymond at the table” (Axelrod 2002, 50). Elokuvan katsojalle näyttelijä taas on koko ajan tietynlaisessa kaksoisroolissa, sekä roolihahmona että elokuvatähtenä, tai vieläkin useammassa sikäli kuin katsoja tuntee näyttelijän aiempia rooleja.

Runossa Frank Sinatraan ei viitata roolihenkilönä, Bennet Marcona, vaan poikkeuksetta Frank Sinatraa, joskus tuttavallisesti pelkällä etunimellä. Sinatraa kuvataan sekä elokuvassa

Beyond the blinds:
the end-rain falling on cue,
Frank Sinatra crying, Janet Leigh wordless
(FoM, 36)

että sen ulkopuolella

In 1955 the many love the few
or at least the few are free to think that they do

and "it was a very good year,"
the present recording its pleasure in being

recorded. Frank Sinatra is rewarded
with a stage full of panties and keys

while standing up and swaying,
his inward light spotlit smokily,
throat open to extort
every sung syllable,
the bedroom board meeting
smoldering, shareholders on fire,
humming along.
(FoM, 27.)

Sinatran hahmo laajentaa runon intermediaalisia kytkentöjä elokuvan ulkopuolelle, sillä edellä käsiteltyjen äänitehosteiden ja taustamusiikin lisäksi "Candidate" kantaa etäisiä kaikuja laulusta. Runon 16. otos, johon edeltävä katkelma kuuluu, tuo mukaan Frank Sinatraan julkisuuskuvan, ja sen sijoittaminen *Candidaten* kuvauksen yhteyteen viittaa siihen, että Frank Sinatra esittää Frank Sinatraa elokuvaroolista riippumatta (*Candidatessa* hän ei tosin laula). Runossa Sinatraa kuvataan pääosin sen kautta, miltä hän näyttää laulaessaan, mutta myös lyhyt nimisäkeen sitaatti kappaleesta "It Was a Very Good Year" on huomionarvoinen.

Sinatra levytti Ervin Draken kappaleen kahdesti, albumille *September of My Years* (1965) ja seuraavana vuonna livealbumille *Sinatra at the Sands*. Sanoituksessa puhuja kuvailee elämäänsä retrospektiivisesti nuoruudesta vanhuuteen, ja siinä on numeroitu sarjallinen rakenne: "When I was seventeen", "When I was twenty-one", "When I was thirty-five" ja

niin edelleen. Kuten jo otsikko vihjaa, puhuja hahmottaa elämänsä vertauskuvallisesti vuosikertaviinien mukaan, ja lopussa tämä todetaan eksplisiittisesti: ”And now I think of my life as vintage wine from fine old kegs”. (Sinatra 2009.) ”Candidaten” numeroitu rakenne seuraa siis paitsi elokuvan otoksia myös ”It Was a Very Good Yearia”.

Kappaleen asema runossa ei kuitenkaan ole ongelmaton: siitä voidaan siteerata sanoja muttei säveltä. Vaikka runo kokee representoida äänentoistoa foneettisella kuvioinnilla, aivan kirjaimellisesti toistamalla ääniteitä, kuten riimi (few/do) ja assonanssi (”the present recording its pleasure in being // recorded”) tekevät, vaikuttaa siltä, että Sinatra on lavalla suu auki ja valmiina laulamaan mutta äänenmuodostus tuottaa vaikeuksia: ”throat open to extort / every sung syllable”.

Äänentoiston toisintaminen siis jossain määrin epäonnistuu, mutta tämä ei ole vailla temaattista merkitystä. Runo toistaa lauseen, joka laulussa toistuu seitsemän kertaa, mutta toistaa sen elokuvan tapahtumahetken eli vuoden 1955 kontekstissa. Alkuperän ja toiston käsitteet käyvät epämääräisiksi, kun runossa kerrostuvat elokuvan tapahtumavuosi 1955, laulun levytysvuosi 1965 ja kaikki vuodet sen sisällössä sekä runon vuosi 1998 (sattumoisin ”It Was a Very Good Year” päättyy säkeeseen ”It was a mesh of good years”). Päällekkäisvalotuksen ironia kohdistuu erityisesti nostalgisoituun 1950-lukuun, kaipuuhun viattomalle vuosikymmenelle: ”In 1955 the many love the few / or at least the few are free to think that they do”. ”Candidatessa” muistutetaan, että elokuvan 50-luku on 60-luvun alussa konstruoitu 50-luku, ja runossa viitataan sellaisiin aikakauden ilmiöihin, jotka elokuvan maailmasta on rajattu pois, kuten beatiin ja vastakulttuuriin. Näitäkään ei silti pidetä millään tavoin alkuperäisempinä, sillä runon nykyhetkessä vastakulttuuri on olemassa vain valtakulttuuriin assimiloituina representaatioina ja Kerouacista on tullut hyvä sijoitus: ”Jack Kerouac who is free / to drive a Ford in the specific direction // of heaven where art / is a very good investment” (FoM, 27).

Koska perinteinen elokuvakerronta näyttää näyttelijänsä, ruumiilliset ihmiset, ulkoapäin, se ei juuri painota tajunnankuvausta, ei ainakaan samassa mitassa kuin kirjallisuus. Näkökulmaotos voi näyttää sen, mitä henkilö näkee, muttei yleensä sitä, mitä hän ajattelee. Frankenheimerin *Candidatessa* kyllä kuvataan Sinatran esittämän Bennet Marcon tajuntaa unijaksossa, mutta tarkkaan ottaen se ei ole hänen omansa. Unessa sulautuvat todelliset tapahtumat Mantšuriassa ja aivopesussa istutettu fiktiivinen muisto. Harha ei myöskään ole

yksilöllinen, vaan Marco jakaa sen koko muun joukkueen kanssa. Kun unijakson loppu nähdään muutamaa kohtausta myöhemmin, fokalisoija on korpraali Melvin.

Runon 13. otoksessa tapahtuu poikkeuksellinen diegeettinen rajanylitys, jossa Frank Sinatran (henkilöhahmon) ja runon puhujan (joka suhteessa elokuvaan on heterodiegeettinen kertoja) diskurssit yhdistyvät vapaassa epäsuorassa kerronnassa:

Frank Sinatra's had it. The social cardboard's
not worth the sweat he constantly carries around on his face.

Wherever he looks:
locked American lives.

No writing the great book.
Might as well read the ashtray.
(FoM, 25.)

Tätä voisi tietysti pitää vain elokuvan katsojan tulkintana, mutta rakenteiden ”No writing...” ja ”Might as well read...” elliptisyys viittaa sisäiseen monologiin. Koska lukemista eksplisiittisesti tematisoidaan, runon puhujan voi myös linjassa elokuvan mielenhallinnan teemojen kanssa ajatella lukevan henkilöhahmon tajuntaa.

Se että runossa hyvin lyhyesti kuvataan historiallisen henkilön tajuntaa, ei vielä vaikuta suunnattoman radikaalilta keinolta, koska diskurssi joka tapauksessa korostaa keinotekoisuuttaan kauttaaltaan.²⁶ Eikä kyse tietenkään ole todellisen henkilön tajunnasta vaan fiktiivisen henkilöhahmon tajunnasta, jota todellinen henkilö ilmaisee elokuvan katsojalle ulkoisin elein. Runon puhuja on siis (eräänlaisessa ristikuvassa) lukevinaan todellisen Frank Sinatran tajuntaa elokuvan henkilöhahmon kautta.

Jo elokuvan dialogissa tematisoidaan kysymyksiä nimistä, kuten onko niillä referenttiä ja mitä ne konnotoivat. Kun Marco ja Rose Chaney (Janet Leigh) – joiden suhde muodostaa pienen romanttisen sivujuonen – tapaavat ensi kerran, he esittelevät itsensä:

²⁶ Sattumoisin Sinatran tajuntaa kuvataan myös keinoiltaan realistisessa (mutta sensibiliateetiltään pikemminkin modernismin jälkeisessä) DeLillon *Underworldissa*.

ROSIE: My full name is Eugenie Rose. Of the two names, I've always favored Rosie 'cause it smells of brown soap and beer. Eugenie is somehow more fragile.

--

MARCO: (*shakes her hand*) My name is Ben. It's really Bennet. Named after Arnold Bennet.

ROSIE: The writer?

MARCO: No, a lieutenant colonel. He was my father's commanding officer at the time.

(Axelrod 2002, 39–40.)

Metalingvistinen taso ja referenssin problematisointi – jossa voisi kuulla jopa shakespearelaisia kaikuja: ”A rose by any other name would smell as sweet...” – ovat siis läsnä jo elokuvassa, ja runo kehittää näitä kysymyksiä edelleen.

Runon Frank Sinatra häilyy jatkuvasti historiallisen henkilön ja tekstuaalisen rakennelman välillä. Otoksessa 7 erisnimi sekoittuu adjektiiviin:

I saw paradise the other night.
It was as easy to read as breathing
and writing one's invitation to the world
in progress, *frank*, surprised, very amused.
(FoM, 23, kursiivi lisätty.)

Sekään ei liene omiaan selkeyttämään hahmon identiteettiä, että ”Candidatessa” esiintyy cameoroolissa toinenkin Frank – Frank O'Hara.

Candidatessa Frank Sinatran esittämä Bennet Marco on aivan koherentti henkilöahmo, normaali toimija tarinamaailmassa. Siirtyessään ”Candidateen” hän/se/he/ne muuttuu/muuttuvat pikemminkin henkilöahmoefektiksi, joka häilyy sekä kielellisen konstruktion ja varsinaisen viittauskohteen (frank/Frank) että fiktiivisen ja historiallisen henkilön (Marco/Sinatra) välillä. Runossa Sinatran cameorooli ei ole kovin suuri – hän on sivuhenkilö sanan kaikissa merkityksissä, myös henkilö sivulla –, mutta se saa aikaan ontologista huojuntaa runon ja elokuvan maailmojen välille. Vielä perusteellisemmin tätä dramatisoi runon puhujan eli elokuvan katsojan asema tarinamaailmassa.

3.6 Katsoja

Kuten jo aiemmin todettiin, ”Candidaten” fokus vaihtelee Frankenheimerin elokuvan ja sitä katsovan Bob Perelman -nimisen hahmon välillä. Siinä ei siis kuvata pelkkää teosta jostakin määrittelemättömästä pisteestä. Henkilöhahmon eli katsojan läsnäolo vaikuttaa olennaisesti siihen, millainen ”Candidate” on kineekfrasiksena.

Candidaten (1962) ja ”Candidaten” (1998) ikäero on 36 vuotta, mikä merkitsee muutoksia muun muassa historiallisessa ja geopoliittisessa tilanteessa, elokuvateknologiassa, runouskäsitteissä sekä taiteentutkimuksen paradigmoissa. Tämä kontekstin muutos merkitsee myös sitä, että tällä välin itse kontekstista on tullut keskeinen kysymys. Runon puhuja katsoo elokuvaa kulttuurintutkimuksen ja kontekstuaalisen käänteen aikakaudella, joten hän määrittelee oman katsojapositionsa:

I was sitting in the den
watching a tape of *The Manchurian Candidate*,

secular, married, legible, American,
looking at what's showing
(FoM, 22).

Suhde uskontoon, siviilisääty ja kansallisuus (”secular, married, – – American”) ovat tietysti ilmeisiä kulttuurista kontekstia koostavia piirteitä, mutta lukukelpoisuus on yllättävämpi attribuutti. *Legible* viittaa tavallisesti siihen, että käsiala, käsin kirjoitettu teksti, on ymmärrettävää siinä mielessä, että grafeemit ovat erotettavissa toisistaan; sisällön selkeyteen tai hämäryyteen se ei ota kantaa. Painotekniikan standardoima teksti, esimerkiksi ”Candidate” sellaisena kuin se kirjassa seisoo, on sen sijaan aina lukuelpoista kirjoittajasta riippumatta. Niin kuin äänen yhteydessä mainittiin, painettu teksti yhtenäistää yksilölliset äänet, ja samoin käy graafisen ilmaisuuden.

Toisaalta lukukelpoisuus voi tässä yhteydessä viitata ironisesti myös sisältöön. Verrattuna esimerkiksi Perelmanin varhaisempaan tuotantoon tai yleensä languagen alkuaikoihin, jolloin kirjoitus oli korostetun epäjatkovaa eikä useinkaan lauserakenteiltaan kieliopillista, ”Candidate” on ainakin kielen pintatasolla jäsennettävissä täydellisiksi lauseiksi, jotka seuraavat toisiaan jotakuinkin koherentisti, ja numerointi tekee siitä jatkumon ja tilkitsee

mahdollisia katkoksia. Runon puhujan ilmaisu on siis luettavaa ja konteksti selvillä. Puhujakatsijan positio kuitenkin kyseenalaistuu vielä samassa otoksessa: ”I was playing solitaire because of Korea. / The deck contained 52 diamond queens.” (FoM, 22.) Persoonapronomini viittaa nyt puhujan sijasta elokuvan tarinamaailmaan: *Candidatessa* pasianssia pelaa Raymond Shaw, ja hänellä on huijauspakka, jonka kaikki kortit ovat ruutukuningattaria. Tästä eteenpäin raja katsijan ja elokuvan diegeettisten tasojen välillä muuttuu huomattavan huokoiseksi.

Laura Mulvey esittää klassisessa artikkelissaan ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, että perinteisen realistisen Hollywood-elokuvan kerronta heijastaa aina sen tuottaneen yhteiskunnan ”ruumiillisia pakkomielteitä” (Mulvey 1990, 29–30). Mulveyn psykoanalyttisen tulkinnan mukaan elokuvassa yhdistyvät kaksi vastakkaista suhdetta katseeseen, yhtäältä skopofiilinen eroottinen halu ja toisaalta narsistinen samastuminen (Mulvey 1990, 30–32). Perinteinen kerronta asettaa aina miehisen katseen toimivaksi ja dominoivaksi subjektiksi ja katseen kohteen passiiviseen asemaan, jolloin naisen tehtävä elokuvassa on ilmaista katsottuna olemista. Tätä jakoa tuottaa erityisesti subjektiivinen kamera – Mulveyn esimerkki on *Vertigo* –, joka näyttää sen, mitä mies näkee. Tällöin miespäähenkilön ja elokuvan katsijan näkökulmat lankeavat yhteen. (Mt., 33–38.)

”Candidaten” otoksissa 9–11 (sitaatti luvussa 3.1) näkökulma on runon puhujan, miehen, ja katseen kohteena sekä elokuvassa että sen ulkopuolella on vähäpukeinen nainen, edellisessä Raymond Shaw’n rakastettu Jocelyn Jordan (Leslie Parrish) (”the blonde biking by tearing off her blouse to bandage his leg”), jälkimmäisessä mitä ilmeisimmin puhujan vaimo (”while I was waiting for the kids to go to sleep / so you could nicely slip your underwear off”) (FoM, 24). Tässä tapauksessa katsojapositio on malliesimerkki Mulveyn teoriasta. Runon seuraavassa otoksessa katsojapositiota tematisoidaan eksplisiittisesti:

12th shot

I place myself in the position of the viewer, then I view.
On the night in question I was home all evening, viewing.
(FoM, 25.)

Tämä hämärtää jakoa aktiiviseen katsojaan ja passiiviseen katseen kohteeseen. Kuinka katsoja voi olla aktiivinen, jos hän sijoittaa itsensä valmiiksi määrätylle paikalle ja katsoo

siitä käsin? Kieliopillisten odotusten vastaisesti katseella ei vaikuta edes olevan kohdetta, vaikka *view* transitiiiverbinä vaatisi objektin.

Tamar Yacobi (2000, 720), joka on tarkastellut perinteisen ekfrasiksen yhteydessä epäluotettavuutta, muistuttaa, että kertoja kuvailee kuvataideteosta aina omista lähtökohdistaan ja omia tarkoituksiaan varten ja tulee näin paljastaneeksi jotakin myös itsestään. Puhuja tai fokalisoija voi siis korostaa mieleisiään yksityiskohtia, ylitulkita ja jopa vääristellä kuvauksen kohdetta. ”*Candidatessa*” ei vaikuta olevan kysymys tästä, koska se ei rakennu sellaisen yhtenäisen henkilöhahmon ympärille, jonka psyykettä kinekfrastinen kuvaus heijastelisi. Lukija voi verrata kuvausta todelliseen elokuvaan ja havaita, että puhujan kuvaus ei ole erityisen kattava tai koherentti: tapahtumia kerrotaan eri järjestyksessä kuin ne elokuvassa tapahtuvat, loppuratkaisuun viitataan vain ohimennen ja käytännössä myös *Candidate* muuntuu runon osana heikosti kertovaksi. Varsinaisia virheitä sen kuvailussa ei kuitenkaan ole. Ehkä olennaisempaa kuin se, mitä tulkinta kertoo puhujasta, on se, ettei tulkinta itse ole kovin viimeistelty eikä puhujan suhde elokuvaan selvä.

Yleistyksen uhallakin voisi väittää, että valtaosaa klassisimmista ja kanonisoiduimmista ekfrasiksista luonnehtii arvostus ja ihailu kuvailtuja teoksia kohtaan. Vaikka perinteisessä ekfrasiksessa sulautuvat ikonofilia ja ikonofobia (Heffernan 1993, 7), kovin ikonoklastinen laji se ei tunnu olevan. Keatsin runon puhuja huudahtelee ekstaattisesti kreikkalaisen uurnan äärellä, Audenilla vanhat mestarit tietävät kaiken kärsimyksestä ja niin edelleen. Näihin verrattuna ”Perelmanin” suhde *Candidateen* on etäisempi, mihin itse asiassa perustuu paljon runon omintakeisuudesta kinekfrasiksena.

Yhtäältä puhuja tekee elokuvasta analyttisiä havaintoja, jotka olisivat aivan relevantteja tutkimuksen kontekstissa. Tällöin puhujan diskurssikin on peräisin akateemisesta kontekstista, ja siinä nimetään retorisia keinoja: ”On screen, nations personify the pursuit of happiness” (FoM, 36). Toisaalta analyysi on varsin myötämielinen, eikä elokuvasta ryhdytä kaivamaan esiin esimerkiksi rasismia. Puhuja toteaa, ettei *Candidate* anna aiheutta tällaiseen luentaan:

– – The film is

racially progressive: when the onscreen American
soldier is black, his hallucinated matrons

are uppermiddleclass black; there's no plantation
subtext
(FoM, 28–29).

Katsojan asema suhteessa elokuvaan vaihtelee huomattavasti runon mittaan. Hän katsoo elokuvaa juuri siitä ideologisesta asemasta käsin, josta hänen odotetaan katsovan ("the position of the viewer"), toisaalta hän analysoi sen keinoja ja merkityksen muodostumisen tapoja (esimerkiksi cembalon ääni). Hän havainnoi tarkasti melko marginaalisia lavastuksen yksityiskohtia ("Ulysses lies there on his floor"), toisaalta nukahtaa kesken kaiken television ääreen ("Then I woke up. I was watching television" FoM, 23). Sen lisäksi, että katsojaposition kiinnittäminen on ongelmallista, myös puhuja tarinamaailman olentona alkaa käydä epämääräiseksi runon edetessä.

Brian McHale esittää vaikutusvaltaisessa ja heuristisessa teoriassaan, että siinä missä modernistista fiktiota määrittää epistemologinen dominantti, postmodernistista määrittää ontologinen. Modernismissa kysytään esimerkiksi, mitä on mahdollista tietää, kuka tietää ja miten, postmodernismissa taas, mikä on maailma, millaisia maailmoja on ja mitä tapahtuu niiden kohdatessa. (McHale 1987, 3–11.) Ontologinen dominantti määrittää myös elokuvan ja television roolia postmodernistisessä fiktiossa. Niiden representaatio muodostaa kerrontaan upotusrakenteen ja uuden diegeettisen tason. Ne ovat maailma maailman sisällä ja muodostavat moneuden, joka hämärtää ontologisia rajoja. (mt., 128–130.) McHale on sittemmin soveltanut ajatustaan ontologisesta dominantista myös postmodernistiseen pitkään runoon²⁷ ja osoittanut sen yhteyksiä postmodernistiseen proosaan (McHale 2004, 3–6). Ontologinen dominantti luonnehtii varsin osuvasti myös "Candidatea". Siinä tarinamaailman rakenne on epävakaa ja sen olentojen ontologia häilyvää. Tämä koskee sekä puhujaa että *Manchurian Candidaten* hahmoja näiden siirtyessä runoon.

Ilmeinen ontologiaa kohostava keino on tekijyyden tematisointi. Kun fiktiivisessä diskurssissa kohdataan tuon diskurssin tekijän erisnimi, aktivoituu kysymys ontologisista rajoista. Erisnimi tekee tekijästä henkilöahmon, fiktiivistä hänet, mistä seuraa, että varsinainen autoritaarinen tekijä etäännyy yhä kauemmas tekstistä. (McHale 1987, 206, 215.) "Candidaten" puhuja mainitsee nimensä, Bob Perelman, yhden kerran. Tällä perusteella

²⁷ McHale käsittelee lyhyesti Perelmania, kun hän referoi jo mainitun "'Kiina'-ilmiön" vaiheet. "Kiinasta" on kuitenkin kirjoitettu jo kyllästymiseen asti, joten language-runoista McHale analysoi Bruce Andrewsia "Confidence Trickia". (McHale 2004, 162–203.)

lukija voi tietysti verrata puhujasta tarjottua informaatiota todelliseen kirjailijaan ja havaita joitakin yhtäläisyyksiä (hän on naimisissa, hänellä on lapsia). Näin identifioitu puhuja ja omaelämäkerrallinen aines ovat juuri niitä piirteitä, joita language erityisesti alkuvaiheissaan vastusti. ”Candidatessa” niitä ei käytetä tunnustuksellisesti, mutta tekstipinnan tasolla vaikutelma on varsin erilainen kuin esimerkiksi Perelmanin ensimmäisissä kokoelmissa.²⁸ Todenvastaavuutta huomionarvoisempaa onkin se, millaisessa sosiolektissa erisnimi esiintyy. Se on varsin kaukana niin sanotusta omasta äänestä:

When the world is weird,
being bounced around on a word trampoline won't get you any rest.

From in front of the VCR field in the psychic past of the Cold War,
this is Bob Perelman.
(FoM, 26.)

Puhuja ei poistu kotoaan mutta samastuu silti sotatoimialueen kirjeenvaihtajien diskurssiin. Tässä CNN:n kieli ei tosin välitä uutisia – tuskin edes poundilaisia ”uutisia, jotka säilyvät uutisina” – vaan epämääräistä nostalgiaa kylmän sodan mustavalkoista maailmanjärjestystä kohtaan. Jos ”Candidatea” lukisi tyypillisenä epifaniaan päättyvänä *workshop*-runona, puhujan merkityksellinen miten minusta tuli minä -kokemus olisi mitä ilmeisimmin videoiden katselu.

Samalla tavoin kuin ”Frank” ja ”frank” sekoittuvat, myös ”Bob Perelmanin” etunimi löytyy runon diskurssista verbinä. Se viittaa halloween-seuraleikkiin *apple bobbing*, jossa pyydystetään suulla omenoita vesikulhosta. Runossa ei tosin uiskentele omenia vaan jotain sellaista kuin karamellisoitua runoutta ironian hiessä. Koala sanoo: ”I'm willing to *bob* for very small favors, balls of hard, candied poetry swimming almost ethically in the sweat of irony's personal furnace around which individuals are gathered into gendered masses – –” (FoM, 30, kursiivi lisätty).

Elokuvan ja runon ero ei ole yksin medioiden vaan myös dominanttien välinen. Bennet Marco tahtoo selvittää, mitä joukkueelle tehtiin Mantšuriassa, kenet Raymond on ohjelmoitu murhaamaan, kuka on salajuonen takana ja niin edelleen. Mantšurian ja New Jersey

²⁸ *The Future of Memoryn* ensimmäinen runo on nimeltään ”Confession”. Se rakentuu yhtenäisen minän ympärille, muodostuu kieliopillisista virkkeistä ja etenee loogisesti, mutta puhuja toteaa, että avaruusoliot ovat ohjailleet hänen estetiikkaansa 1970-luvulta lähtien eikä hän sen vuoksi enää kirjoita omana itsenään (FoM, 9–11).

sekoittuminen tiivistää epistemologisen painotuksen: Marcon on löydettävä keino selvittää, kumpi on todellinen. Runossa elokuva näine kysymyksineen muodostaa toisen, upotetun maailman ja tematisoi näiden maailmojen suhdetta, rakennetta ja rajanylityksiä. Siirtymä runosta elokuvaan on myös siirtymä epistemologisesta dominantista ontologiseen.

Runon diskurssi kertoo erilaisista mahdollisista ja virtuaalisista tapahtumista, joita ei voi erottaa aktuaalisista. Puhuja herää unestaan kesken otoksen ilman että selviää, missä kohden hän on nukahtanut, jolloin raja tajunnankuvauksen ja tarinamaailman välillä hämärtyy:

It was a dream I can't remember
—obviously—in a phrase not this one:

this is just an assertive shielding
echo, a deeply loved surface.

Then I woke up. I was watching television.
(FoM, 23.)

Katkelma tematisoi kirjaa ja elokuvaa virtuaalisina tiloina. Molempien materiaallinen modaaliteetti koostuu kaksiulotteisesta pinnasta, mutta kuten oksymoron ”a deeply loved surface” osoittaa, kummassakin kokijan suhde tarinamaailmaan voi luoda virtuaalisen syvyyden.

Kysymys tarinamaailman rakenteesta on kiintoisa myös suhteessa languageen. Languagea on tavattu syyttää siitä, että se on pelkkää kieltä (Lehto 2008, 44). Vaikka väite ei ole milloinkaan pitänyt paikkaansa, se sopii erityisen huonosti ”Candidateen”, joka eroaa epäjatkevasta ja multidiskursiivisesta alkuvaiheen languagesta siten, että siinä on tunnistettava puhuja, puhutilanne ja tarinamaailma (viimeksi mainittu siis siinä mielessä, että sen historiallinen ja yhteiskunnallinen konteksti on selvillä). Silti se on kaukana sellaisesta keskeislyriikasta, jossa näillä tunnistettavilla elementeillä mitataan runon totuutta ja todellisuutta. ”Candidaten” keskeinen ominaisuus on, että se sijoittuu jonnekin mimeettisyyden ja tietoisesta tekstuaalisuudesta epämääräiseen välimaastoon. ”Candidate” ei yritä kieltää olevansa kieltä, mutta se ei kuvittele olevansa pelkkää kieltä.

Myös puhuja itse havaitsee, että tarinamaailman rajat ovat huokoiset ja joustavat:

Who waited for me to sleep so I could wake one step further inside
the world?
You did! I did!
(FoM, 33.)

Runossa elokuvan maailma sijoittuu siis yhtä askelta sisemmäksi kuin katsojan. Puhuja ylittää samalla kertaa diegeettisen, mediaalisen ja ontologisen rajan. Tässä eksplisiittisesti tematisoitu rajanylitys ei ole mikään poikkeustapaus, vaan sen mahdollisuus on läsnä koko runon rakenteessa. Puhuja katsoo *Candidatea* videonauhalla ja sijoittuu näin yhtä diegeettistä tasoa ylemmäs kuin elokuva. Katsoja voi todelliseen elokuvaan vertaamalla varmistaa, mitkä osat runosta ovat kinekfrasista ja mitkä jotain muuta. Runon diskurssi sijoittuu kuitenkin kauttaaltaan ”shot”-väliotsikoiden alle, mikä viittaa siihen, että runon puhuja, sen lisäksi että on elokuvan katsoja, olisi myös henkilöahmo jossain toisessa elokuvassa, mahdollisesti sellaisessa, jonka nimi on *The Manchurian Candidate: A Remake*.

Henkilöhahmot, jotka elokuvassa ovat koherentteja, muuttuvat runossa häilyviksi ja epämääräisiksi ja päätyvät jonkinlaiseen ontologiseen välitilaan. Kerronnalliset rakenteet, jotka elokuvassa poikkeavat perinteisestä Hollywood-kerronnasta, moninkertaistuvat runossa. Kohtauksessa, jossa Bennet Marcon ja muun joukkueen tajuntaan istutettu kuvitelma alkaa purkautua, hallusinaatio ja todellinen limittyvät ja sekoittuvat. Kiinalainen kenraali luennoi aivopesusta rouvain hortonomiklubille, ja seuraavassa otoksessa kommunistit kuuntelevat hortensiaesitelmää. Jopa selvemmin kuin elokuvan leikkaus yleensä, tämän kohtauksen muoto, jatkuva kehysten vaihtelu, luonnehtii runon ja sen tarinamaailman rakennetta. Runo vaihtaa kontekstia ja diegeettistä tasoa yhden otoksen sisällä esimerkiksi Perelmanista Pandaan tavalla, joka ylittää normaalin elokuvateknologian mahdollisuudet.

Näin juuri media saattaa runon puhujan epämääräiseen tilaan maailmojen leikkauskohtaan. ”Candidatessa” yhdistyvät olennaisella tavalla intermediaalisuus ja ontologinen dominantti: se mikä tapahtuu medioiden välillä, tapahtuu samalla myös maailmojen välillä.

4 Loppuhäivytyt

Tässä tutkielmassa olen – tehdäkseni uusintaversioiden premissistäni – analysoinut Bob Perelmanin runoa ”The Manchurian Candidate: A Remake” elokuvan sanallisenä representaationa ja esiteltyt tätä tarkoitusta varten uudismuodosteen kinekfrasis.

Jos neologismia alkujaan innoittikin hieman mahtipontinen halu luoda käsite deleuzelaisessa hengessä, se osoittautui kuitenkin käyttökelpoiseksi ja tarpeelliseksi suhteessa sekä intermediaalisuuteen että perinteiseen ekfrasikseen. Alussa esitelty Werner Wolfin typologia, vaikka onkin huomattavasti analyttisempi kuin epämääräiset remediaatio ja adaptaatio, tekee varsin yleisiä jaotteluja, joten sitä on sekä mahdollista että hyödyllistä tarkentaa alalajein. Ekfrasis puolestaan kaipaa komplementtia, koska monet siihen liitetyt piirteet eivät sovi kinekfrasisiin ja koska näissä piirteissä on usein kyse pikemminkin metaforista kuin median todellisista ominaisuuksista. Siinä missä perinteisen ekfrasiksen ajatellaan kuvaannollisesti antavan äänen mykälle kohteelle, *Candidaten* materiaaliseen modaliteettiin kuuluu todellinen ääni. ”Candidatessa” taas muistutetaan metamediaalisesti, että se nimenomaan ei ole ääntä vaan kirjoitusta mutta se voi ja sen täytyy kehittää keinoja äänen representoimiseksi.

Erityisen kiinnostavan kinekfrasisin ”Manchurian Candidatesta” tekee se, kuinka monella tekstin ja kerronnan tasolla elokuva siinä figuroi (figureinakin muttei pelkästään niinä). Ensinnäkin elokuva on runon käsittelemä aihe ja representaation kohde. Runo on siis kinekfrasisiin mahdollisimman laveassa mielessä kuin aluksi määriteltiin. Toiseksi runo mallintaa elokuvaa muodossaan, koska se on järjestetty toisiaan seuraavien otosten sarjaksi. Tämä rakenne ei kuitenkaan pyri yksinkertaisesti jäljittelemään elokuvaa, vaan runon ”shot” on ennen kaikkea tekstuaalinen yksikkö, minkä jo sanan polysemia osoittaa. Niin sanottujen puhtaiden kuvien sijaan runossa korostuu kielen käsitteellinen aines. Kolmanneksi runo hyödyntää elokuvaa diskurssissaan, kun se omaksuu käyttöönsä elokuvan tekoon ja teknologiaan liittyvää sanastoa, eräänlaista ammattikinekfrastista terminologiaa, voisi ehkä sanoa. Tämä sanasto kytkeytyy runokeinoihin, kun sitä käytetään metaforisesti. Neljänneksi elokuva hämärtää ja huojuttaa tarinamaailman rakennetta ja puhujan asemaa siinä ja tuottaa ontologisia rajanylityksiä.

Sen sijaan, että päätyisi oletukseen olemuksellisesta puhtaasta elokuvasta, ”Candidate” suuntaa huomion paitsi kuvaan myös ääneen ja kieleen ja niiden eri muotoihin eli elokuvaan erilaisten modaliteettien koosteena. Näin intermediaalinen teos, vaikka representoikin kohdettaan yhden median sisällä, ottaa huomioon, että kohde on multimediaalinen, ja analysoi ja tulkitsee sitä sellaisena.

Runon ja elokuvan institutionaalisessa suhteessa on huomionarvoista, että *Candidate* sinänsä on merkityksellinen runon aihe, joka on syytä ottaa tosissaan mutta muiden syiden kuin sen kanonisen aseman vuoksi. Toisin kuin kaikessa muussa elokuvakirjoittelussa, siitä ei esitetä makuarvostelmaa, ei sellaista joka naureskelisi sen ajasta jääneille piirteille eikä sellaista joka tyytyisi uusintamaan sen klassikkostatusta. Elokuvaa ei myöskään redusoida esimerkiksi tajunnankuvauksen välikappaleeksi.

Kinekfrasis toimii keinona purkaa teoksen itseriittoisuutta, koska se on lisä ja kommentaari ja tällä tavoin välttämättä suhteessa toiseen teokseen, vaikka sitten kuvitteelliseen. Se ei kuitenkaan ole alisteinen toiselle teokselle eikä palaudu siihen, sillä olennaista ei ole, kuinka uskollisesti tai totuudellisesti sitä representoidaan.

Vaikka ”Candidate” on osoittautunut kinekfrastisilta keinoiltaan monipuoliseksi, se on kuitenkin vain yksi runo. Olisi tarpeen tarkastella ainakin sitä, miten kinekfrasis toimii proosassa ja katsoa kahta tekstilajia yhdessä. Brian McHale huomauttaa, että postmodernistista runoutta on yllättävän harvoin analysoitu suhteessa postmodernistiseen romaaniin (McHale 2004, 5). Kinekfrasis – jota voi pitää leimallisena juuri postmodernismille – ei ole transmediaalinen ilmiö, mutta transgeneerinen se on mitä suurimmassa määrin, joten sen moneuden hahmottaminen vaatii eri tekstilajien tarkastelua rinnan. Variaation ymmärtämiseksi olisi oleellista tutkia, miten yksi teos voi käyttää erilaisia kinekfrasiksia – esimerkiksi jo moneen kertaan mainitussa DeLillon *Underworldissa* niitä on leegio.

Proosan osalta kinekfrasikseen olisi tarpeen kytkeä, pelkän diskurssin tutkimisen sijasta, myös kirjan materiaalisuuden ja mediaalisuuden analyysi. Kinekfrasis näyttää olevan leimallinen eritoten sellaisille magnum opuksille kuin *Underworld*, Thomas Pynchonin *Gravity’s Rainbow* (1973) ja David Foster Wallacen *Infinite Jest* (1996), mutta luultavasti perusteellisimmin sitä hyödyntää Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* (2000). Se

mutkistaa perinteistä kuva ja sana -dikotomiaa ei pelkästään viemällä konkreettisen proosan keinot toistaiseksi pisimmälle vaan käyttämällä niitä nimenomaan elokuvan representaatioon.

Esseessään ”Runouden marginalisointi” Perelman (2012, 14) toteaa, että akateemisessa diskurssissa sana tai lause sopii sitä paremmin eri konteksteihin, mitä vähemmän siinä on mitään omaperäistä. Kinekfrasiksen – sanan – tulevaisuudelta saattaa kenties olla liioiteltua odottaa samaa kuin Koala – ”Reprint the material! Dominate the gene pool! Rise like Godzilla and make them read you for fucking ever!” (FoM, 33) –, mutta jos osoittautuu, että kinekfrasis ei johonkin kontekstiin sovi, siihen voi aina soveltaa samoja toimenpiteitä kuin tässä tutkielmassa on sovellettu ekfrasikseen. Sen voi *tehdä uudelleen*.

Lähteet

Linkit tarkistettu 20.3.2013.

Perelman, Bob 1998: *The Future of Memory* (FoM). New York: Roof Books. (Myös epc.buffalo.edu/presses/roof/Perelman_Future.html)

The Manchurian Candidate. O: John Frankenheimer. United Artists, 1962.

Axelrod, George 2002: *The Manchurian Candidate*. Sight and Sound. Eye Suffolk: ScreenPress.

Aarseth, Espen 1997: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Bacon, Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. SKS: Helsinki.

Baetens, Jan 2005: "Cinéroman". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 65.

Bagh, Peter von 1997: *Rikoksen hehku*. Helsinki: Otava.

Bernstein, Charles 1984: "Stray Straws and Straw Men". Teoksessa Bruce Andrews & Charles Bernstein (eds.) *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 39–45.

Bernstein, Charles 1999: *My Way. Speeches and Poems*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bernstein, Charles 2006: *Runouden puolustus. Runoja ja esseitä kahdelta vuosituhanelta*. Toim. Leevi Lehto. Helsinki: poEasia.

Blomberg, Kristian 2008: "Runoruno Runoproosa Proosaproosa Proosaruno". *Tuli & Savu* 3/2008 (53), 31–33.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard 1999: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Brogan, T. V. F. & Halsall, Albert W. 1993: "Prosopopoeia". Teoksessa Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 994.

Chatman, Seymour 2009: "Backwards". *Narrative* 17:1, 31–55.

- Coleridge, Samuel Taylor 1954/1912: *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. London: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 2010/1987: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. New York: Continuum.
- DeLillo, Don 2003/1997: *Underworld*. New York: Scribner.
- DeLillo, Don 2010: *Point Omega*. London: Picador.
- Derrida, Jacques 1976: *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques 1988: *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques 2003: ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti”. Suom. Antti Kauppinen. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 274–300.
- Eichenbaum, Boris 2001: ”Kirjallisuus ja elokuva”. Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi*. Helsinki: SKS, 282–289.
- Eisenstein, Sergei 1978: *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen et al. Helsinki: Love.
- Elleström, Lars 2010: ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”. Teoksessa Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–48.
- Emig, Rainer 1995: *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*. London: Longman.
- Fenollosa, Ernest 1983/1936: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books.
- Foer, Jonathan Safran 2006/2005: *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin Books.
- Forrest-Thomson, Veronica 1978: *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry*. New York: St. Martin’s Press.
- Golding, Alan 2006: ”Language Writing, Digital Poetics, and Transitional Materialities”. Teoksessa Adalaide Morris & Thomas Swiss (eds.) *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge & London: The MIT Press, 249–283.
- Grenier, Robert 2007/1986: ”On Speech”. Teoksessa Ron Silliman (ed.) *In the American Tree. Language Realism Poetry*. Orono: The National Poetry Foundation, 477–478.

- Hardwick, Hannasofia 2012: ”Vallan ja petoksen kuvat. Elokuvan ekphrasis Manuel Puigin romaanissa *Hämähäkin naisen suudelma*”. *Avain* 1/2012, 63–78.
- Heffernan, James A. W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hietasaari, Marita 2008: ”Elokuvia, valheita ja videonauhaa: Audiovisuaalinen mediakulttuuri ja intermediaalisuus Lars Sundin historiallisessa romaanitrilogiassa”. *Lähikuva* 4/2008, 24–37.
- Hollander, John 1988: ”The Poetics of *Ekphrasis*”. *Word & Image* 4 (1988), 209–219.
- Horatius Flaccus, Quintus 1978: *Ars poetica = Runotaide*. Toim. Teivas Oksala ja Erkki Palmén. Helsinki: Gaudeamus.
- Hutcheon, Linda 2006: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Joensuu, Juri 2012: *Menetelmät, kokeet, koneet: proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Juntunen, Max 1997: *Elävän kuvan sanasto: elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Edita.
- Kantola, Janna 2008: ”Runoja, metaforia ja symboleja”. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 271–289.
- Kenner, Hugh 1971: *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Koskelainen, Jukka 1994: ”Sielen muistot. Runous mediayhteiskunnassa”. Teoksessa Jyrki Kiiskinen & Lauri Otonkoski (toim.) *Motmot 1994*. Helsinki: WSOY, 73–78.
- Lehto, Leevi 2008: ”Language-runous”. Teoksessa *Alussa oli kääntäminen. 2000-luvun poetiikkaa*. Turku: Savukeidas, 36–68.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1984: *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press. (Alkuteos *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* 1766.)
- Lund, Hans 1982: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: LiberFörlag.

- Lutzkanova-Vassileva, Albena 2004: "They Will Die Last Night We Have Lived Tomorrow": Traumatic Displacements of the Avant-Garde in Bob Perelman's *The Future of Memory*". *Studies in the Humanities* 31:1 (June 2004), 1–24.
- McGann, Jerome J. 1988: "Contemporary Poetry, Alternate Routes". Teoksessa *Social Values and Poetic Acts: The Historical Judgment of Literary Work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 197–220.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- McHale, Brian 2000: "Poetry as Prosthesis". *Poetics Today* 21:1 (Spring 2000), 1–32.
- McHale, Brian 2004: *The Obligation toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- McLuhan, Marshall 1984: *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 1995: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura 1990: "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Patricia Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 28–40. (Alkuteksti *Screen* 16, no. 3, Autumn 1975.)
- O'Hara, Frank 2005/1991: *Selected Poems*. Ed. Donald Allen. Manchester: Carcanet Press.
- Ohlsson, Anders 2002: "Den filmiserade romanen". Teoksessa Hans Lund (red.) *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 235–241.
- Peirce, Charles Sanders 1998: *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vol. 2, 1893–1913*. Ed. Nathan Houser et al. Bloomington: Indiana University Press.
- Perelman, Bob 1985: "Sense". Teoksessa Bob Perelman (ed.) *Writing/Talks*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 63–86.
- Perelman, Bob 1996: *The Marginalization of Poetry. Language Writing and Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Perelman, Bob 1999: *Ten to One. Selected Poems*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Perelman, Bob 2006: *Iflife*. New York: Roof Books.
- Perelman, Bob 2012: "Runouden marginalisointi". Suom. Juha-Pekka Kilpiö. *Tuli & Savu* 2/2012 (67), 14–18. (Alkuteksti "The Marginalization of Poetry" teoksessa Perelman 1996.)

- Perloff, Marjorie 1996: "The Word as Such: L=A=N=G=U=A=G=E Poetry in the Eighties". Teoksessa *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 215–238.
- Pirilä, Kari; Peltomaa, Hannu & Kivi, Erkki 1983: *Elokuvailmaisun perusteet*. Helsinki: Insinööritieto.
- Pound, Ezra 2000: "Jälkitarkastelua". Suom. Jaakko Anhava. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 259–269.
- Pound, Ezra 2001: *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*. Ed. Lea Baechler & A. Walton Litz. London: Faber and Faber.
- Pynchon, Thomas 1976/1966: *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam Books.
- Rajewsky, Irina O. 2010: "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". Teoksessa Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 51–68.
- Robbe-Grillet, Alain 1974: *Glissements progressifs du plaisir*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Robillard, Valerie 1998: "In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach". Teoksessa Valerie Robillard & Els Jongeneel (eds.) *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 53–72.
- Ryan, Marie-Laure 2004: "Introduction". Teoksessa *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.
- Silliman, Ron 2003/1987: *The New Sentence*. New York: Roof Books.
- Silliman, Ron 2007/1986: "Language Realism Poetry". Teoksessa Ron Silliman (ed.) *In the American Tree. Language Realism Poetry*. Orono: The National Poetry Foundation, xvii–xxiii.
- Stewart, Garrett 1990: *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press.
- Wagner, Peter 1996: "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)". Teoksessa Peter Wagner (ed.) *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: W. de Gruyter, 1–40.
- Webb, Ruth 2009: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.
- Wolf, Werner 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

- Wolf, Werner 2005: "Intermediality". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 252–256.
- Yacobi, Tamar 2000: "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis". *Poetics Today* 21:4 (Winter 2000), 711–749.
- Yli-Juonikas, Jaakko 2012: *Neuromaani*. Helsinki: Otava.

Sähköiset lähteet

- Higgins, Dick 1984: "Synesthesia and Intersenses: Intermedia". Something Else Newsletter 1, No. 1. www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html
- Kauppinen, Touko 2011: "MAAILMA, MUOTO". *Elokuvamaiset liikkuvan kuvan runot Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvun alkupuolen teoksissa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu05049.pdf
- Kim, Eleana 1994: "Language Poetry: Dissident Practices and the Makings of a Movement". home.jps.net/~nada/language1.htm
- Klobucar, Andrew 2010: "Bad Dreams: Sense as Censorship in Bob Perelman's 'The Future of Memory'". *Jacket* 39. jacketmagazine.com/39/perelman-klobucar.shtml
- Sinatra, Frank 2009: *Sinatra at the Sands with Count Basie & the Orchestra*. CD-levy. Universal 901 019-2. (Alkuteos 1966.)