

Juha-Pekka Kilpiö



## Kolmas merkitys toiseen Kinekfrasis suomalaisessa nykyrunoudessa

Kehittelen artikkelissani käsitettä *kinekfrasis* ja tarkastelen sen avulla yhtä intermediaalisuuden muotoa, elokuvan sanallista representaatiota. Uudissanan taustalla on klassisen retoriikan termi *ekfrasis*, jolla viitataan nykyisin yleensä maalausta tai veistosta kuvailevaan runoon. Ekfrasiksen teoretisointi on kuitenkin selvästi perustunut ajatukseen staattisesta kuvasta. Sen sijaan elokuva mediaalisena kokonaisuutena – liikkuva kuva, määrätty aika, tavallisesti ääniraita – asettaa aistimellisen ja semioottisen haasteen tekstille, joka mieli representoida sitä. Tähän nykyrunous vastaa monin sellaisin tavoin, jotka päätyvät kysymään myös sen omaa muotoa ja materiaalisuutta.

Tarkastelen kinekfrasista ensin yhteydessä intermediaalisuuteen ja suhteutan sitä kuvataide-ekfrasiksen tutkimukseen. Sen jälkeen havainnollistan käsitettä analysoimalla suomalaista nykyrunoutta. Tarkennan tekstianalyysin erityisesti seuraaviin runoihin: Pauliina Haasjoen ”Paratiisissa haikarat lentävät vasemmalta” (*Aallonmurtaja*, 2011) ja V. S. Luoma-ahon ”Robbe-Grillet” (*Remora*, 2011). Lisäksi analysoin yhtä kokonaista teosta, Karri Kokon *Töllötintä* (2010), suomalaisen kirjallisuuden laajinta kinekfrasista, sekä sen digitaalista versiota, joka hyödyntää ajallista ja liikkuvaa tekstiä. Käsitän siis kybertekstiteorian tavoin tekstuaalisen median laajemmin kuin pelkkinä painettuina teksteinä.

Koska esimerkiksi Luoma-ahon runon lähdeoteos, Alain Robbe-Grillet’n elokuva *L’Éden et après* (1970), problematisoi kerrontaansa ja korostaa keinotekoisuuttaan monin tavoin, siirtymä elokuvasta muototietoiseen runoon on entistä latautuneempi. Ehdotankin, että juuri kinekfrasiksina näitä runoja luonnehtii ja motivoi se, mistä Roland Barthes (1993; 1982) käyttää termiä ”kolmas merkitys” (*le troisième sens*): kaikki se ylijäämä, mitä elokuvassa ja elokuvallisuudessa on vaikea palauttaa yksinomaan representaatioon. Oletan, että näin ollen myöskään runot eivät pyri jäljittelemään elokuvaa ja hävittämään kielellisyyttään kuvan tieltä vaan kahden median suhde tuottaa tekstiin merkityksellisen jännitteen.

### Intermediaalisuus ja (kin)ekfrasis

Laajimmillaan intermediaalisuus viittaa sellaisiin ilmiöihin, joihin tavalla tai toisella liittyy useampi kuin yksi media. Median käsitettä määriteltessään intermediaalinen tutkimus on usein turvautunut ajatukseen, että on olemassa konventionaalisessa mielessä erillisiä medioita; tällöin media viittaa tiettyyn totunnaiseen kommunikaatiomuotoon,

jota määrittävät sekä lähetyiskanava että merkkijärjestelmä (Wolf 1999, 35–36; ks. myös Thon 2014). Konventionaalinen erottelu ei kuitenkaan ole kovin kuvausvoimainen esimerkiksi ohjelmoitavan median tapauksessa, joten palaan tähän kysymykseen artikkelin lopulla, kun analysoin *Töllöttimen* digitaalista versiota. Ohjelmoitavassa mediassa on mahdollista mallintaa muita, erillisinä pidettyjä medioita, jolloin ne käytännössä sulautuvat yhteen. Koska ei ole olemassa vain yhtä tekstuaalista mediaa, muun muassa kyber-tekstiteoria (Aarseth 1997; Eskelinen 2012) on kehitellyt hienojakoisempia muuttujia kuvaamaan tekstien toimintaa ja käyttöä. Siinä näkökulma siirtyy mediaessentialismista funktionaalisiin erotteluihin (Eskelinen 2012, 22).

Lars Elleströmiä seuraten intermediaalisuus voidaan jakaa kahteen pääluokkaan. *Transmediaatiossa* jotain jo medioitua, sisältöjä tai keinoja, medioidaan uudelleen eri mediassa. Tyypillisin tapaus on adaptaatio, jossa esimerkiksi aikaisemman teoksen tarina tai tarinamaailma toteutetaan toisessa mediassa, mutta transmediaatiosta on kyse myös silloin, kun kirjoitettua tekstiä luetaan ääneen (Elleström 2014, 4, 14). Kyse on siis siirtymä- ja muutosprosessista teosten välillä. Läheinen mutta laajempi termi *transmediaalisuus* taas viittaa yksittäisiä teoksia yleisemmällä tasolla sellaisiin piirteisiin, jotka ovat yhteisiä eri medioille tai mahdollisia monessa mediassa, kuten kerronta, tajunnankuvaus ja maailman rakentaminen (ks. Ryan & Thon 2014).

*Mediarepresentaatio* puolestaan viittaa siihen, että tiettyä mediaa itseään (tai yksittäistä teosta) representoidaan jossain toisessa mediassa (Elleström 2014, 15). Kaikkein tyypillisin esimerkki on ekfrasis, James Heffernanin (1993, 3) vakiintuneen määritelmän mukaan kuvallisen representaation sanallinen representaatio.<sup>1</sup> Perinteisen taiteidenvälisyyden lempilapsi ekfrasis tarkoitti klassisessa retoriikassa mitä tahansa aistivoimaista kuvausta kohteesta riippumatta, mutta sittemmin se on rajattu nimenomaan toisen asteen representaatioon. Käytännössä se viittaa useimmiten kaunokirjallisiin kuvauksiin staattisesta kuvataiteesta, kanonisoiduimpina esimerkkeinä Akhilleuksen kilpi *Iliassa*, John Keatsin ”Oodi kreikkalaiselle uurnalle”, W. H. Audenin ”Musée des Beaux Arts” ja John Ashbryn ”Omakuva kuperassa peilissä”.

Vaikka kuuluukin yhtä lailla mediarepresentaation alaan, elokuvan representaatio poikkeaa olennaisesti kuvataide-ekfrasiksesta, koska aiheena ovat erilaiset mediat. Elokuva käyttää tyypillisesti liikkuvaa kuvaa ja etenee ajassa määrätyn keston verran, ja yleensä siihen kuuluu puhuttua ja kirjoitettua kieltä sekä muita ääniä, kuten musiikkia ja melua. Mediaalinen kompleksisuus asettaa aistimellisen ja semioottisen haasteen (painetulle) tekstille, ja tämä kytkentä tuottaa oman intermediaalisen tyyppinsä. Tästä syystä käytän uudistermiä *kinekfrasis* viittaamaan elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanalliseen representaatioon.

Elleströmin mallissa representaatiot ovat medioitten sisältöjä ja kaikki mediat representoivat jotakin. Representaatio viittaa siihen, että median välittämä aistidata otetaan vastaan jollain tavoin merkityksellisenä. (Elleström 2014, 12–13.) Se ei implikoi

jäljittelyä tai illusorista todenvastaavuutta. Esimerkiksi ekfrasiksen kohteen ei tarvitse olla figuratiivinen teos. Kinekfrasiksen tapauksessa tarkoitain representaatiolla kaikkia niitä tapoja, joilla tekstit viittaavat elokuvaan, kertovat niistä, kuvailevat, kommentoivat ja tulkitsevat niitä.

Elokuvan ja kirjallisuuden kytkennöistä yleisin on adaptaatio. Kinekfrasiksella on siihen yhteyksiä, mutta nämä kaksi on silti syytä erottaa toisistaan. Elleströmillä adaptaatio kuuluu laajemman transmediaation alaan; voi ajatella, että adaptaatiossa transmedioidaan rajattu kokonaisuus, kuten tarina, mediasta toiseen ja vielä tarkemmin teoksesta toiseen. Käytännössä transmediaatio ja mediarepresentaatio sekoittuvat usein. Jos esimerkiksi kinekfrasis referoi elokuvan tarinaa, se tulee lähelle adaptaatiota, vielä tarkemmin romaanisaatiota (*novelization*) – tosin runouden tapauksessa voisi ehkä puhua *poetisaatiosta*. Linda Hutcheonin ja Siobhan O’Flynnin mukaan on olennaista, että adaptaatio koetaan suhteessa toiseen teokseen, ”adaptation as *adaptation*”. Näin ei kuitenkaan tapahdu aina. On mahdollista, että vastaanottaja ei tunne aikaisempaa teosta tai ei ylipäätään tiedä sen olemassaolosta. Jos yleisö on tietämätöntä (*unknowing audience*), adaptaation palimpsestinen luonne jää huomaamatta eikä sitä koeta suhteessa toiseen teokseen. (Hutcheon & O’Flynn 2013, 127.) Adaptaation luonnetta adaptaationa ei yleensä mainita muuten kuin paratekstuaalisesti, eikä sen tarvitse vaikuttaa teoksessa muodon tasolla.

Tässä mielessä adaptaatio eroaa mediarepresentaatiosta yleisesti ja kinekfrasiksista erityisesti. Mediarepresentaatio käsittelee aina myös toisen teoksen mediaa, sen materiaalisia ja teknologisia ominaisuuksia. Siihen kuuluu siis selvä itsetietoinen ja metamediaallinen elementti. Toinen erottava seikka on, että mediarepresentaatiossa representoitu teos voi olla kuvitteellinen, kuten Keatsin ”Oodissa kreikkalaiselle uurnalle”. Adaptaatio vaatii olemassa olevaa lähdeaineistoa mutta mediarepresentaatio ei.

Perinteisen, kuvataideaiheisen ekfrasiksen tutkimusta on askarruttanut erityisesti kerronta ja suhde aikaan. Wendy Steiner määrittelee ekfrasiksen tekstiksi, joka pyrkii kohti kuvataiteita pysäyttämällä ajan merkittävään hetkeen (*pregnant moment*). Tämä vaikutelma on jopa olennaisempi kuin varsinainen viittauskohde. (Steiner 1982, 41–42.) Heffernan (1993, 4–7) on päinvastoin sitä mieltä, että teksti antaa kuvalle äänen, tuo eloon siinä piilevän kertovan potentiaalinen ja vapauttaa sen dynaamiseen liikkeeseen. Heffernanin (1993, 4–5) mukaan kieli yllyttää jo luonnostaan kerrontaan.<sup>2</sup>

Tällaiset yleistyksiset ovat melko katteettomia, jos niitä ei ole testattu vasten tekstien konkreettista mediaalisuutta ja materiaalisuutta. Tavanomainen kaksikulotteinen kuva ja tavanomainen painettu teksti ovat materiaalisesti yhtä staattisia. Jos teksti on kertovaa, se voi tietysti representoida ajan kulkua ja manipuloida järjestystä, kestoja ja frekvenssiä, mutta kuten jo Genette (1980, 87–88) huomauttaa, painetun tekstin tapauksessa kerronnan aikaa voi käytännössä mitata vain tilallisesti, tekstin pituudella. Koska

kinekfrastinen teksti joutuu reagoimaan elokuvan todelliseen aikaan, on myös syytä tunnistaa tilanteen mukaan, mitkä ovat sen omat materiaaliset parametrit aika-avaruudessa.

Ekfrasikseen liittyy olennaisesti *enargeian* käsite. Se viittaa vaikutelmaan, jonka ekfrastinen kuvaus saa aikaan vastaanottajassa. Kuvauksen tulee olla niin tenhoava, että se tuo kohteen mahdollisimman rikkaana ja elävänä lukijan (tai kuulijan) mieleen. Klassisessa *Institutio oratoriassaan* Quintilianus korostaa vetoamista näköaistiin ja kuvauksen kykyä tuottaa mielikuvia. Parhaimmillaan tunnevaikutus on niin voimakas, että lukija kokee olevansa läsnä kuvatussa tapahtumassa. (Quintilian 2001, 6.2.32, 8.3.61–62; ks. myös Scholz 1998.) Enargeia liittyy siis sellaiseen klassisen retoriikan ekfrasikseen, joka tarkoittaa mitä tahansa kuvausta. Ei ole syytä olettaa, että se olisi nykyisessä kuvataide-ekfrasiksessa saati mediarepresentaatioissa yleensä mikään automaattinen tai edes tavoiteltava seuraus. Erityisesti suomalaisessa nykyrunoudessa, jonka taustalla vaikuttaa muun muassa language-runouden epäily kielen referentiaalisuutta ja läpinäkyvyyttä kohtaan, on paremminkin syytä katsoa, miten enargeettista impulssia tietoisesti häiritään.

Koska kinekfrasis määriteltiin edellä aiheen (elokuva) ja merkkijärjestelmän (verbaalinen kieli) perusteella, mahdollisten alustojen ja mediapositiontien kirjo on laaja. Kinekfrasis on mahdollinen missä tahansa teoksessa, jonka osana on verbaalista kieltä, kuten dialogissa elokuvan ääniraidalla. Se voi siis olla elementtinä sellaisissa teoksissa, jotka itsekin käyttävät liikkuvaa kuvaa tai ajastettua tekstiä. Stuart Moulthropin hyper-tekstifiktio *Hegirascopeissa* (1997/1995) leksia eli näytöllä näkyvä tekstijakso korvautuu uudella automaattisesti aina 30 sekunnin välein, ellei käyttäjä seuraa jotakin linkkiä sitä ennen – osassa näistä leksioista teksti kuvaa elokuvaa tai televisio-ohjelmia.

Näistä syistä tarkastelen staattisten tekstien lisäksi digitaalista versiota Kokon *Töllötimestä*. Tekstiltään se on kinekfrasis, mutta tuo teksti on animoitu ja sillä on määrätty kesto.

Kinekfrasis ei siis ole tekstilaji vaan *keino*, jota voi käyttää monessa lajissa, asiatekstissä ja fiktiossa, runoudessa ja proosassa ja niin edelleen. Median ja lajin suhteista voi sanoa, että media edeltää lajia; laji on toisen asteen merkkijärjestelmä. Media asettaa ilmaisulle tiettyjä materiaalisia ja teknologisia rajoitteita, laji taas perustuu valinnaisiin konventioihin. (Ryan 2004, 18–19.) Elokuvan representaatio ei rajoitu kaunokirjallisuuteen vaan kattaa monia tekstilajeja ohjelmatiedoista Blu-ray-koteloiden takakan- sitempaleihin. Vaikka mediaalisesti tietoisimmat tapaukset kenties löytyvät runoudesta ja fiktioista, nämä muut on syytä ottaa huomioon ainakin herätteinä, joko genrekonventioiden tai varsinaisen aineiston lähteenä, kuten Charles Bernsteinin runossa ”Contradiction Turns to Rivalry” (*Islets/Irritations*, 1983), jonka juonireferaatit parodioivat *TV Guidea*, ja Brian Joseph Davisin kollaasissa ”Voice Over” (2006), joka on koostettu elokuvien *tag lineista*.

Yleensä runouden ja elokuvan suhteita on lähestytty siten, että runouden ajatellaan jäljittelevän elokuvan keinoja tai tavoittelevan samanlaisia aistivaikutelmia kuin elokuva tarjoaa katsojalle. Tällaiset luonnehdinnat ovat tyypillisiä erityisesti 1900-luvun alun modernismin yhteydessä. Susan McCaben (2005, 33) mukaan Ezra Poundin ”In a Station of the Metro” -runon (1913) imagistiset runokuvat jäljittelevät elokuvan otoksia ja säkeestä toiseen siirryttäessä ”leikataan” yleiskuvasta lähikuvaan. Christophe Wall-Romana (2013, 3) viittaa termillä *cinépoetry* sellaiseen tekstiin, joka pyrkii homologisesti käsittelemään jotakin runouden elementtiä ikään kuin se olisi elokuvan elementti. Hän on jopa kehittänyt näille homologioille oman notaatiojärjestelmän: /runoteksti<=>käsitteily/>, /kielikuva<=>leikkaus/>, /säkeistö<=>otos/ ja niin edelleen (Wall-Romana 2013, 47). Runous voi kuitenkin viitata elokuvaan muillakin keinoin kuin tavoittelemalla impressionistisia vastaavuuksia.

Aki Salmela ja Eino Santanen (2005) huomauttavat jo yli kymmenen vuotta sitten, että suomalainen 1990-luvun ja 2000-luvun alun runouspuhe oli näkevinään kaikkialla ”nopeita leikkauksia”. He toivoivat, että elokuvallisuus voisi olla jotain muutakin kuin runokuvia ja montaasia. 2010-luvun kinekfrastinen runous vastaa tähän toiveeseen.

### Representaation ylijäämä: Barthesin kolmas merkitys

Analysoimieni runojen<sup>3</sup> viittauskohteet ovat kertovaa elokuvaa<sup>4</sup> – Luoma-aholla mainittu *L'Éden et après*, Haasjoella Werner Herzogin *Fata Morgana* (1971); *Töllöttimestä* voi tunnistaa useita elokuvia ja televisio-ohjelmia – mutta ne eivät ensi sijassa transmediao elokuvien tarinoita. Elokuvista ei anneta synopsisia eikä niitä muutenkaan uskotella kuvattavan millään lailla kokonaisuutena tai tyhjentävästi. Pikemminkin kerronta liukenee viitteelliseksi.

Brian McHalen (2001) mukaan yksi piirre, joka luonnehtii kokeellista runoutta modernismin jälkeen, on niin sanottu heikko kerronnallisuus. Hän viittaa teksteihin, joissa tarinoita kerrotaan hieman harhaillen ja epämääräisesti, vähän sinne päin; teksti herättää odotuksia narratiivisesta kokonaisuudesta muttei lopulta vastaa niihin mitenkään yksiselitteisesti. Käsillä olevissa runoissa heikko kerronta on otettu intermediaaliseen käyttöön.

Tekstianalyysin taustaksi ehdotan, että runoissa korostuu sen sijaan se, mistä Roland Barthes käyttää termiä kolmas merkitys. Barthes analysoi esseessään Eisensteinin elokuvien stillkuvia ja erottaa niistä kolme merkitystasoa. Ensimmäinen ja yksinkertaisin on informaation tai kommunikaation taso: mitä katsoja saa tietää henkilöistä, ympäristöstä, juonesta ja niin edelleen. Toinen taso on symbolinen: tiettyjen eleiden tai esineiden kulttuurihistorialliset konnotaatiot (Barthes viittaa kullaan symboliikkaan kuvassa, jossa hovimiehet kaatavat kultakolikoita tsaarin päälle) ja toisaalta jonkin kertautuvan motiivin symboliikka tekijän tuotannossa laajemmin. (Barthes 1993, 135–136; 1982, 43–44.)

Näiden lisäksi on otsikon lupaama kolmas merkitys, pakeneva ja haastava määrittellä. Barthes jättää sivuun ensimmäisen ja nimeää tarkemmin toisen ja kolmannen: *sens obvie* ja *sens obtus*. Symbolinen taso on siis yhtä kuin *sens obvie*, ilmeinen tai luonnollinen merkitys. Eisensteinin symboliikka, kuten nyrkkiin puristettu käsi, on aina vallankumouksen asialla, joten se on välitöntä, päivänselvää ja ilmeistä (Barthes 1993, 139–141; 1982, 46–48).

Sanan *obtus* semanttinen kenttä on epämääräisempi ja liikkuvampi, aivan kuten merkitys, jota se luonnehtii. Varhaisempi muoto *obtusus* merkitsee 'heikennettyä'; geometriassa *obtus* taas tarkoittaa tylppää kulmaa. Se on suomennettu muotoon "peitetty merkitys".<sup>5</sup> Barthes luonnehtii sitä kokeillen: peitetty merkitys on jotain ylimääräistä, jotain kulttuurin, tiedon ja esteettisten kategorioitten tuolla puolen. Se on poikkeama ja täydennys (*supplément*) – tässä derridalainen konnotaatio on epäilemättä intentionaalinen. Peitetty merkitys pilkkaa analyysia: "Koska se avautuu kielen loputtomuuteen, se voi analyttisestä järjestä näyttää rajoittuneelta. Se on samaa sukua kuin sanaleikit, pilat, hyödyttömät sanoilla kikkailut." (Barthes 1993, 138; 1982, 46.) Peitetty merkitys ei silti tarkoita, että sen takaa kannattaisi etsiä mitään likaista pikku salaisuutta, hermeneuttista, psykoanalyttista tai muutakaan.<sup>6</sup>

Barthes kertoo löytäneensä peitetyn merkityksen ensi kertaa *Potemkinin* stillikuvasta, joka esittää vanhaa surevaa naista huivi päässään: "Silloin ymmärsin, että tälle klassiselle tuskan representaatiolle leimallinen hätkähdyttävyyden, ylimääräisyys tai poikkeavuus johtui juuri hienovaraisista suhteista: otsalle laskeutuvasta huivista, suljetuista silmistä ja vääristyneestä suusta" (Barthes 1993, 141; 1982, 49). Tällä tavoin Barthesin ekfrastinen kuvaus myös lataa kuvaan intensiteettiä ja tuottaa performatiivisesti peitetyn merkityksen.

Kolmatta tai peitettyä merkitystä on haasteellista yrittää kuvata metakielellä. Barthes toteaa, että aidosti elokuvallista on lopulta se, mitä ei voi representoida eikä ilmaista kielellisesti. Hän tavoittelee kuitenkin peitettyä merkitystä korostetun poeettisin muotoiluin, kokeilee likiarvoisia adjektiiveja ja apofaattisia formuloita (mitä peitetty merkitys *ei* ole) ja ehdottaa monia analogioita, eritoten sellaisia, jotka liittyvät runokeinoihin ja kielen materiaalisuuteen. Kuten sanottu, peitetty merkitys muistuttaa sanaleikkejä, mutta Barthes viittaa jopa Saussuren myöhäiskauden tutkimuksiin latinankielisen runouden anagrammeista (Barthes 1993, 148; 1982, 54–55). Anagrammi on otollinen vertailukohta, koska se olennoi hyvin perustavalla tavalla kieltä aineena – kaikki merkitys perustuu pohjimmiltaan tiettyyn materiaaliseen varantoon, jonka elementtejä permutoidaan.

Vaikka Barthes keskittyy analyysissaan stillikuviiin – hän vihjaa jopa, että liike on yliarvostettua ja juuri stillikuvalla on parhaat mahdollisuudet päästä lähimmäs todellista elokuvallisuutta – Kristin Thompson (1981, 287–302) on osoittanut, että peitetty merkitys, tai Thompsonin sanoin ylijäämä (*excess*), luonnehtii yhtä lailla koko elokuvan

materiaalista kudosta. Jos siis peitettyä merkitystä on haastavaa tavoittaa, väitän, että parhaat mahdollisuudet on muodoltaan tietoisella ja kieleltään intensiivisellä runoudella.

### Paratiisi ja sen jälkeen: Pauliina Haasjoen ja V. S. Luoma-ahon runot

Kaikki kolme käsittelemääni runoilijaa ovat julkaisseet valtaosan tuotannostaan 2000-luvulla. Tähän valittuja runoja voi luonnehtia kokeellisiksi siinä Juri Joensuu tarkoittamassa mielessä, että ”*kokeellisuus* on symbioottisessa yhteydessä johonkin kirjallisuudelle ulkoiseen”, esimerkiksi muihin medioihin (Joensuu 2012, 270).

Haasjoen ja Luoma-ahon runot perustuvat kumpikin tiettyyn olemassa olevaan elokuvaan, ja kummassakin tapauksessa elokuva kaihtaa teleologista juonta. Tekstit eivät pelkästään toista elokuvan tapahtumia, vaan niissä on kommentaarin tai pienoisesseen elementtejä. Katsova subjekti jää taka-alalle, ja kuvauksissa korostuvat detaljit, eleet ja esineet.

Haasjokea on usein luonnehdittu luontorunoilijaksi, mutta luontorunoiksi mieltävissä teksteissäänkin hän viittaa esimerkiksi kommunikaatioteknologioihin ja infrastruktuuriin. Monesti kokoelmien osastoja tai runosarjoja yhdistää topografinen, paikan tai tilan kuvaukseen liittyvä elementti. Haasjoki mainitsee teosten parateksteissä usein viitepisteinä muita taideteoksia: musiikkia, kuvataidetta ja elokuvia.

”Paratiisissa haikarat lentävät vasemmalta” ilmestyi Haasjoen viidennessä kokoelmassa *Aallonmurtaja* vuonna 2011. Se kuuluu osastoon ”Eläimet”, ja kirjan lopussa mainitaan, että se ”heijastelee Werner Herzogin elokuvaa *Fata Morgana*” (*Aallonmurtaja*, 63; jatkossa A). Herzogin dokumentti tai elokuvaessee (1971) on kuvattu eteläisessä Saharassa, ja se koostuu pääasiassa pitkistä kamera-ajoista maisemassa ja muutamasta henkilö kuvasta. Se on jaettu väliotsikoin kolmia: ”Luominen”, ”Paratiisi” ja ”Kulta-aika”.

Haasjoen runo keskittyy ”Paratiisi”-jaksoon. Siinä nähdään kuvia maisemasta, eläimistä ja aavikolle hylätyistä ajoneuvojen rungoista. Lyhyessä vinjetissä saksalainen mies esittelee kameralle liskoa. Kamera-ajot on kuvattu autosta, ja kertojanäni kuvailee, millaista on Paratiisissa. Haasjoen tekstissä kuvaillaan niin ikään autiomaata mutta siinä myös muunnellaan ja kehitellään *voice-overin* kuvastoa paratiisista:

*Paratiisissa äidit lopettavat sodat ennen kuin ne alkavat. Lentokoneenromut on valmiiksi aseteltu paikoilleen.*

*Paratiisi on aivan samanlainen kuin se paikka jossa nyt olet, vain paljon parempi.*  
(A, 25.)<sup>7</sup>

Sana ”paratiisissa” toistuu vielä kahden säkeistön alussa.

Paratiisin kuvaus suhteutuu kiinnostavasti perinteisen ekfrasiksen ajallisuusongelmaan. Tyypillisten representaatioiden mukaan paratiisi on tila, jossa aika on lakannut olemasta, mutta runossa kerrotaan tapahtumista iteratiivissa, toisin sanoen yhdellä kertaa

jotain, mitä tapahtuu monta kertaa: ”äidit lopettavat sodat ennen kuin ne alkavat”. Elokuvan olisi vaikea syntetisoida aikaa yksinomaan visuaalisin keinoin, ja kuten Seymour Chatman (1978, 69) huomauttaa, myös tavalliset tiivistelmät ovat haastavia. Iteratiivi on siis ennen kaikkea kielellinen keino. Herzogin *Fata Morgana* alkaakin ei iteratiivilla vaan moninkertaisella singulatiivilla, kun nähdään lentokoneen laskeutuvan kahdeksan kertaa. Haasjoen teksti puolestaan rakentuu iteratiivisesti jo otsikostaan lähtien.

Runon katsoja kiinnittää erityistä huomiota eläimiin. Elokuvasa nähdään konkreettisia eläimiä lähikuvissa, mutta runossa hyödynnetään pikemminkin epämääräistä ja likiarvoista ilmaisuja, jonka kieli mahdollistaa: ”Valkoinen suurikorvainen eläin kuvassa ja sen neljä tassua ilmassa” (A, 26). Olennaista on, että eläimet eivät merkitse jotain muuta tai palvele mitään teemaa. Peitettyä merkitystä tematisoidaan osuvasti, kun ”[m]iehen kädet pitelevät kiinni liskosta, lisko liikahtelee käsissä mutta *mitään siitä ei voi päätellä*” (A, 27, kursiivi lisätty).

Jälkipuoliskolla osoitetaan, että kyse on nimenomaan mediarepresentaatiosta eikä sisältöjen transmedioinnista, kun runossa mainitaan katsomishetki: ”Katsomme lumoutuneena [eläimen] liikettä” (A, 27). Siinä viitataan myös tapaan, jolla teknologia muotoaa tapahtumia: ”Miten taidokkaasti kuollut asettui kun kamera tallensi sen” (A, 27).

*Fata Morgana* on dokumentti, eikä siinä esitetä henkilöiden subjektiivisia havainnointoja tai tajuntaa edes näkökulmaotksin. Tältä kannalta runon viimeinen säkeistö on erityisen kiinnostava viitteellisessä tajunnankuvauksessaan, kun katsoja arvelee, mitä elokuvan henkilö ehkä ajattelee ja tuntee:

Pieni valkoturkkinen eläin saattaa ilmaista kiintymystä jotenkin.

Ehkä se seuraa poikaa ja hänen paidanliepeitään.

Ehkä se vastaa pojan tunteisiin, ovatko ne:

Viha aavikkoa kohtaan. Tylsistyminen.

Jännitys. Jalkapallo.

Vatsassa tuntuvat asiat. Riemu. Vallanhimo.

Nauru. Ikävä. Mietteet joita musiikki ja runous nostattavat.

Liikutus. Halu ottaa kämmenelle kämmeneen mahtuva otus, käsien väliin pääkallo, toisen ihmisen kasvot tai omat kasvot. (A, 27.)

Luettelon mainitaan koostuvan tunteista, mutta selväpiirteisten emootioiden, kuten vihan, ohessa on ruumiillisempia affekteja, joita on vaikeampi määrittää ja luokitella: vatsassa tuntuvat asiat, nauru, liikutus.<sup>8</sup> Joukon jäsenet ovat vieläpä hyvin heterogeenisiä: jännitys, jalkapallo, vallanhimo. Kuten peitetty merkitys, luettelo on likimääräinen ja hapuileva eikä se palaudu yhteen henkilöhahmoon vaan siinä sekoittuvat eläimen, pojan ja katsojan affektit. Ylipäärtään luettelo osoittaa, miten kinekfrasis voi aktualisoida jotain, mikä elokuvassa on vasta potentiaalista.

Näin on myös Luoma-ahon ”Robbe-Grillet’ssä”. Elokuvaan viitataan Luoma-ahon runoudessa monin paikoin, erityisesti kahdessa ensimmäisessä teoksessa. Jo esikoiskokoelman *Ruumiita* (2009) ensimmäisessä runossa kinekfrastinen katkelma (Luoma-



aho 2009, 7) viittaa Terrence Malickin *Veteen piirrettyyn viivaan* (1998). *Ruumiissa* siteerataan niin ikään Herzogin *Fata Morganan* kertojaa (Luoma-aho 2009, 50). ”Robbe-Grillet” on kuitenkin näistä laajin ja muodoltaan kiinnostavin, ja se keskittyy elokuvaan kokonaisuudessaan. Se ilmestyi Luoma-ahon toisessa kokoelmassa *Remora* vuonna 2011.<sup>9</sup> Tekstin varhaisempi versio (Luoma-aho 2010) on otsikoltaan ”L’Éden et après”, mikä identifioi lähde-elokuvan, mutta jäljille pääsee silläkin perusteella, että tekstissä mainitaan nimeltä yksi näyttelijöistä, Pierre Zimmer (*Remora*, 38; jatkossa R).

*L’Éden et après*, Alain Robbe-Grillet’n neljäs ohjaus ja ensimmäinen värielokuva, ilmestyi 1970. Otsikon Eden on designiltaan Bauhaus-tyylinen baari, jossa opiskelijat viettävät aikaa S/M-vaikutteisten roolileikkien parissa. Kun sinne saapuu muukalainen (Zimmer), käynnistyy hallusinaatioitten sävyttämä rikosjuoni ja lopulta yksi opiskelijoista (Catherine Jourdan) päätyy Lähi-itään jäljittämään varastettua taulua. Juonta olennaisempaa on kuitenkin visuaalisten motiivien ja tiettyjen tapahtumien toisto ja variointi.

Luoma-ahon ”Robbe-Grillet’ssä” todetaan elokuvan alkutilanne: ”Todellisuuspakoinen nuorison lempiharrastuksia ovat homoseksuaalinen prostituutio ja joukkoraiskaukset” (R, 38). Samoin siinä mainitaan muukalaisen saapuminen: ”Hänellä on elämäntarha. Hänellä on kokemuksia. Salattua tietoa matkoiltaan Afrikassa.” (R, 38.) Runossa on kuitenkin kautta linjan paljon assosiatiivista materiaalia. Siinä ei pitäydytä elokuvan historialliseen kontekstiin (ilmeisimpänä uuden aallon ja vuoden 1968 jälkimainingit), vaan elokuva liitetään nykykontekstiin siitä näkökulmasta, millaista sitä on katsoa tänään: ”70-luvun ranskalaiset mallinukkenuoret näyttävät nykypäivän hipstereiltä. Liikettä ironisissa viiksissä.” (R, 37.)

Muodoltaan se muistuttaa spontaaneja muistiinmerkintöjä elokuvan aikana, ja siinä korostuvat eleet, muodot ja värit singulaarisuudessaan, ei se, millaisia juonenkäänteitä nämä materiaaliset elementit ehkä valmistelevat. Päähuomio on kuvien kompositiossa, mutta siinä kommentoidaan eksplisiittisesti myös elokuvateknisiä keinoja: ”Objektit, Robbe-Grillet’n ihmiset, kuvaavan kameran ja kameraa kuvaavan kameran linssit. Kimeeran. Päätä tarvitsee kääntää yleensä // jonkin verran 45 ja 90 asteen välillä, jos haluaa luoda katsottavana katsovan vaikutelman.” (R, 37.)

Peitetty merkitys on Barthesin sanoin vitsien ja sanaleikkien sukua. Onkin sattuvaa, että Luoma-ahon teksti etenee myös sellaisten assosiaatioitten ja havaintojen varassa, joita kielen materiaalisuus muotoaa. Bartheslaiseen analyysiin sopii hyvin, että keskeisen metaforan ”kimeera” tuottaa juuri merkitsijän aineellinen hahmo eli äänteellinen kaltaisuus (kamera/kimeera). ”Kimeera” myös summaa osuvasti tekstin kokoonpanon intermediaalisena hybridinä.

”Robbe-Grillet” on heterogeeninen kokoelma kulttuurisia koodeja, viitepisteitä ja käsitteitä eri diskursseista. Tällöin syntyy arvaamattomia siirtymiä käsitteellisestä konkreettiseen ja päinvastoin ja siitä edelleen äänteellisiin ja visuaalisiin mielleyhtymiin:

”Onko tämä orientalismia vai kokaiinia? Vanhemman miehen elämäkokemuksen koekaniini? Mia Farrow -otsa.” (R, 39.) Tapahtumien kuvausta häiritään esimerkiksi kulttuurintutkimusdiskursilla, mutta sen avulla ei tehdä mitään kontekstisidonnaista luentaa vaan ylimäärätään ja kiihdytetään elokuvan tuottamia assosiaatioita. Siinä kai-kuu jopa Barthesin terminologiaa (jos kohta varhaistuotannosta), kun kommentoidaan muodin semiotiikkaa: ”Hieman pitkä valkoinen t-paita on hameen *nolla-aste*, kun hän tanssii ja tanssii” (R, 39, kursiivi lisätty). ”Robbe-Grillet’ssä” elokuvan tekstuaalista kuvausta perustelevat siis sellaiset ominaisuudet kuten käsitteellinen aines ja diskursiivinen variaatio, jotka ovat erityisiä juuri kielelle.

Haasjoen ja Luoma-ahon runot ovat verrattain lyhyitä, joten ne eivät edes pyri tarjoamaan elokuvista kokonaiskuvaa. Kuten Barthesin esseessä, niissä nostetaan kokonaisuudesta esiin katkelmia ja yksityiskohtia. Vaikka niissä korostuu puhujan itseilmaisuus sijaan suhde ulkopuoleen eli toiseen teokseen, katsovan subjektin rooli tulee esiin siinä, mihin kiinnitetään huomiota ja mitä valitaan kuvauksen kohteeksi. Näin ollen valikointi itse asiassa tuottaa peitetyn merkityksen ja lataa sen tiettyyn elokuvan yksityiskohtaan. Se syntyy kielenettäessä.

### **Epäjatkuva flow: Karri Kokon *Töllötin***

”People turn the TV on it looks just like a window”  
– St. Vincent

*Töllötin* (2010) kuuluu Karri Kokon 2000-luvun konseptualistiseen tai ”epäluovaan” tuotantoon.<sup>10</sup> Takakannessa mainitaan, että se on osa tekijän ”media-trilogiaa” (muut: *Das Leben der Anderen* ja *Performanssin jälkeen*). Lisäksi todetaan metodista: ”Runoilija katsoi televisiota, niin kuin se olisi ikkuna, ja kirjoitti ylös näkemänsä sitä mukaa kuin kaikki tapahtui.” Kirjassa on 179 sivua ja 99 lukua.

Suhteessa kinefrasiksen traditioon on kiinnostavaa, että *Töllöttimessä* katsotaan nimenomaan televisiota. Se viittaa muodossaan ja sisällössään niihin piirteisiin, jotka tekevät televisiosta konventionaalisessa mielessä erillisen median. Teknologisesti ja mediahistoriallisesti televisiossa on erityistä, että se mahdollistaa suoran lähetyksen. Raymond Williams (2003, 86–96) puolestaan argumentoi, että kulttuurimuotona television tunnusmerkkisin piirre on jatkuva ohjelmavirta, jossa erillisten ohjelmien rajat liukenevat. *Töllöttimen* sisällöissä ovat läsnä nämä molemmat, suora lähetys ja ohjelmavirta. Syöte on heterogeenisempaa ja satunnaisempaa kuin yksittäisen elokuvan tapauksessa. Varta vasten valittuja ohjelmia on yksi, suora lähetys Barack Obaman virkaanastujaisista 20.1.2009 (*Töllötin*, luku 32; jatkossa T).<sup>11</sup>

Otsikko viittaa arkikielisesti itse apparaattiin – on olennaista, että televisio-ohjelmia katsotaan juuri televisiolaitteesta – mutta verbin ensimmäisen persoonan imperfektinä se myös summaa koko prosessin yhteen mikronarratiiviin. Imperfekti korostaa teosta

dokumenttina: se kuvaa rajattua, jo mennyttä ajanjaksoa ja esittää kuvauksen ohjelmavirrasta, joka ei enää toistu juuri tässä konfiguraatiossa. Teoksen motto, Ron Sillimanilta lainattu ”The back of the television faces the window”, viittaa paitsi Sillimanin lanseeraamaan *new sentence* -tekniikkaan, ehkä myös laajemmin language-poetiikkaan sikäli kuin se korostaa kielen materiaalisuutta ja epäilee sen läpinäkyvyyttä (tämä myös suhteellistaa takakannen ikkunavertausta). *New sentence* väistää syllogistista logiikkaa, jolloin sisältö ei perinteisessä mielessä kumuloidu eikä jatka yhtä aihetta (Silliman 1987, 63–93).<sup>12</sup> Lukijan täytyy tarkistaa suuntimaansa ja orientoitua uudelleen parhaimmillaan jokaisen virkkeen kohdalla.

Vaikka tekstiin muodostuu välillä usean kappaleen jatkumoit, varsinkin jos tunnistaa taustalta pitkän elokuvan (esimerkiksi luvussa 5 von Trierin *Dancer in the Dark*, luvussa 63 Polanskin *Inho*, luvussa 86 Allenin *Vicky Cristina Barcelona*), lauserakenne on yhtä kaikki poikkeuksellisen parataktinen jopa *new sentence* kontekstissa. Siinä on pitkiä jaksoja yksinomaan päälauseita, joiden ajalliset ja loogiset suhteet jäävät avoimiksi. Sellaiset anaforat, joissa pronominin viittauskohteen voisi tunnistaa edellä mainituksi substantiiviksi, ovat harvassa. Tällä tavoin jopa kertovan pitkän elokuvan kuvaus koostuu yksittäisten tapahtumien mikronarratiiveista, jolloin syy-seuraussuhteet ja juonen teleologia liukenevat pois: ”Seinä menee rikki. Näen harmaana. Ääni katosi. Mies tulee ovesta. Kädet kankailla. Puhelin soi. Pala sokeria. Vim ikkunalla.” (T, 123.)

Juonellisen jatkumon sijaan *Töllöttimeen* on rakennettu yhteyksiä kielellisin keinoin, kun tekstissä toistuu tiettyjä motiiveja. Yksi viittaa tuttuun rajatilakokemuksen metaforaan, vaikka sitä paikoin vinoutetaankin erilaisin lisäyksin: ”Silloin elämä vilisi silmissä kuin filmi aikuisempaan makuun” (T, 53). Hans Lund on käyttänyt ekfrasiksen komplementtina termiä ikoninen projektio (*ikonisk projicering*): siinä missä ekfrasis kuvaa kuvaa, ikoninen projektio kuvaa jotain todellisuuden osaa ikään kuin se olisi kuva (Lund 1982, 8). Vastaavasti vertausta ”elämä vilisi silmissä kuin filmi” voisi nimittää *kineettiseksi projektioksi*. Se siirtää diskurssin metamediaaliselle tasolle. Yhdistettynä toiseen kliseeseen (”aikuisempaan makuun”) se tuo mukaan elokuvia ympäröivän fraseologian mutta tiivistää myös, missä määrin median teknologiset ominaisuudet muotoavat subjektin kokemusta ja sen verbalisointia.

Koska lukija tuskin voi olla arvailematta, mistä ohjelmasta tai vähintään lajityypistä missäkin kohtaa on kyse, huomio suuntautuu siihen, kuinka paljon tekstissä esiintyy kulttuurisia koodeja. Tässä *Töllötin* on kiinnostavassa ja jännitteisessä suhteessa lähdemateriaaliinsa, ja olennaiseksi tulee myös se, mitä siinä ei ole. Kulttuurinen tai referentiaalinen koodi viittaa tiettyyn kulttuuriseen taustaan ja sen objekteihin ja yleistietoihin, esimerkiksi historiaan (Barthes 1974, 18, 20). Koska *live action* -elokuvalla on indeksinen suhde maailmaan, tällaisia tulee mukaan melkeinpä väistämättä, kun kuvassa on mitä tahansa kulttuurisia objekteja (vaatteet, rakennettu ympäristö ja niin edelleen). Kuten *Töllöttimessä* todetaan, ”[s]e täytyy nähdä, minimimäärä merkkejä, jonka perus-

teella jonkin asian erottaa ihmisen tekemäksi” (T, 74). Koodien määrä kuitenkin vaihtelee huomattavasti teoksen mittaan. Monin paikoin niitä on suodatettu pois ja skaala säädetty sillä tavoin yleiseksi, ettei esimerkiksi käy ilmi, mihin maahan ja aikakauteen tapahtumat sijoittuvat. Vieraskieliset sitaattit on valtaosin suomennettu (kuten ”Pidä piru syvällä kuopassaan” [T, 7] *The Wiren* tunnuskappaleesta), mikä toisaalta tasoittaa eroja, toisaalta lisää yhden kontekstuaalisen kerroksen.

Henkilöhahmoja kuvatessaan kertoja keskittyy useimmiten ulkonäköön, eleisiin ja toimintaan eikä pyri esimerkiksi tulkitsemaan tajunnantiloja. Paikoin henkilöiden attributit pelkistyvät ainoastaan sukupuoleen: ”Nainen kuorii perunoita. Mies seisoo portaissa.” (T, 10.) Tätä kuitenkin mutkistaa se, että subjektin persoonamuoto vaihtelee tiuhaan. On strategisesti epäselvää, milloin ensimmäisen persoonan lausuma tulisi attribuoida katsojalle ja milloin jollekulle henkilöistä. Teoksen edetessä henkilöitten kuvaus jää yhä enemmän sivuun ja sen mukana viittaukset sukupuoleen.

Diskurssi on silti muutakin kuin ihmisten ja tilojen ulkoista kuvailua. Niin sanotusta puhtaasta kuvasta, joka näennäisen neutraalisti pitäytyy vain havaittavaan konkretiaan, siirrytään usein johonkin abstraktioon. Barthesin toista eli symbolista ja ilmeistä merkitystä vastaan todetaan, että ”[e]lokuvaa ei kerro ideoista vaan tytöistä” (T, 104) – syntyy osuva performatiivinen paradoksi, kun käsitteitä vastustetaan käsitteellisellä kielellä.

*Töllötin* tematisoi peitettyä merkitystä moninkertaisesti: Siinä kiinnitetään huomiota yksittäisiin detaljeihin ja nostetaan ne esiin televisiokerronnan seasta. Samalla peitetty merkitys luonnehtii sen omaa muotoa, kun virkkeet eivät palaudu yksinomaan kerrontaan vaan niistä muodostuu singulaarisia lausumia.

*Töllötin* on lisäksi transmediaalinen teos siinä mielessä, että siitä on julkaistu Nokturno-sivustolla ohjelmoitu versio (Kokko & Niemi 2016). Tekstikorpuksena on kirja-*Töllöttimen* viimeinen luku, mutta se muodostuu näytölle animoituna. Kehyksenä on piirros televisioruudusta, ja teksti ilmestyy sen sisään ensin kirjain kerrallaan riveiksi ja sitten uusien rivien vieressä esiin kuten elokuvan lopputeksteissä. Teoksen mediahistoriallisten kerrosten kannalta on hyvin sopivaa, että graafinen asu on hieman naivistinen ja karkeatekoinen. Joka tapauksessa tuotantoarvoja kiinnostavampaa on, mitä se lisää teoksen konseptiin.

Kybertekstuaalisen mediaposition kannalta sen olennaisin muuttuja on aika (*transiency*) (vrt. Aarseth 1997, 63). Ajan kuluminen tuo skriptonit (*scriptons*) eli lukijalle ilmenevät merkkijonot näkyviin, joten teoksen aika on tekstilähtöistä (*transient*). Kokon teksti, joka kuvailee television liikkuvaa ja kestoltaan määrättyä kuvaa, on ensin julkaistu verkossa ja sen jälkeen painetussa kirjassa, toisin sanoen pysäytetty ja kiinnitetty. Digitaalisessa teoksessa se on animoitu ja ajastettu eli tuotu lähemmäksi niitä olosuhteita, joissa tekstiä yleensä esiintyy televisiossa tai elokuvissa. Se koostuu kuitenkin pelkästään tekstistä ilman muuta kuvanauhaa, joten vaikutelma on samankaltainen kuin jos katsoisi yksinomaan tekstiplansseista koostuvaa elokuvaa tai näkisi jostakin

ohjelmasta vain tekstityksen. *Töllöttimen* mediapositio kybertekstuaalisessa mielessä on selkeä ja konseptualistisesti harkittu – ei siis ole kovin mielekästä arvailla, mikä sen media tai tekstilaji konventionaalisessa mielessä olisi.

Jos *Töllöttimen* teksti on kirjoitettu perinteisen ohjelmapaikkatelevision asettamissa puitteissa – päivittäin ensi sijassa prime timen aikaan – ja jos se sisällössään dokumentoi tämän mediamuodon viime hetkiä ennen suoratoistopalvelujen läpilyöntiä, niin Nokturnon *Töllöttin* viittaa siihen, kuinka perinteinen televisio sulautuu osaksi verkotunutta ja ohjelmoitavaa mediaa.

### Lopuksi

Edellä käsitelyjen runojen suhdetta elokuvaan luonnehtii tietty merkityksen ylijäämä, Barthesin termin kolmas tai peitetty merkitys. Vaikka niissä representoidaan kertovia elokuvia, olennaista eivät ole juoni tai henkilöiden motiivit. Niissä kiinnitetään huomiota pikemminkin detaljeihin ja kuvan materiaalisuuteen, kuten muotoihin ja väreihin. Vaikka tekstit ovat toisen asteen representaatiota ja niitä määrittää nimenomaan aihe, niissä ei pyritä puhtaasti runokuvan keinoin yksiselitteiseen kuvaukseen siitä, mitä kuvassa näkyy, vaan korostetaan kielen materiaalisuutta ja diskursiivista vaihtelua. Paitsi että kuvaus keskittyy kaikenlaisiin ylimääräisiin detaljeihin, sitä myös ylimäärätään sellaisilla seikoilla, jotka eivät välittömästi liity elokuvaan tai joita ei voi suoraan nähdä kuvasta.

Peitetty merkitys on olennaisesti a-subjektiivinen. Vaikka paikantuisikin johonkin eleeseen, se on aina jotain henkilökuvauselle ylimääräistä. Kinekfrastiset runot eivät esitä neutraaleja tai objektiivisia kuvauksia elokuvista, mutta elokuvaa ei niissä käytetä myöskään tajunnankuvauksen välikappaleena tai ilmaisemassa jotain ”puhujasta” henkilöihahmona. Sen sijaan niissä korostuu, miten elokuva mediaalisuudessaan toimii ja mitä vaikutuksia se tuottaa. Vastaavasti niiden omaa ilmaisua energisoivat juuri kielelle ominaiset keinot ja mahdollisuudet.

Luoma-ahon ”Robbe-Grillet” yhdistelee diskursseja, käsitteitä ja viitepisteitä ja kiihdyttää elokuvan tuottamia assosiaatioita. Haasjoen tekstissä olioita ja niiden affekteja nimetään tarkoituksella epämääräisesti ja erilaisia vaihtoehtoja kokeillen. *Töllöttimessä* viittauskohteet ovat sillä tavoin avoimia, että new sentence suuntaa huomion joka virkkeen kohdalla uudelleen ja vaatii kysymään, mihin kontekstiin se liittyy. Digitaalinen versio puolestaan osoittaa, miten mediarepresentaatiokin voi kerrostua ja monimutkaistua, kun ei pitäydytä kaikkein ilmeisimpään mediapositioon eli staattiseen tekstiin.

Kolmannen merkityksen termin voi luonnehtia näiden runojen intermediaalisuutta ylipäättään, sillä myös kinekfrasis on aina suplementti. Vaikka se määriteltiin edellä representaatioksi, ei pidä luulla, että se voisi tai yrittäisi esittää elokuvaa jäännöksittä.

uudelleen. Suhteessaan elokuvaan se on yhtä aikaa alijäämäinen ja liiallinen. Se ei pysty toistamaan kaikkia elokuvan keinoja mutta – juuri silloin kun ei pitäydy puhtaaseen kuvaukseen – voi lisätä siihen jotain ylimääräistä.

## Viitteet

- <sup>1</sup> ”[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation” (Heffernan 1993, 3, alkuperäinen kursiivi). Sanallinen representaatio saattaa näyttytyä ilmeisimpänä, koska tekstissä on verrattain vaivatonta kuvailla mitä tahansa muita medioita tai sellaisia, joita ei (vielä) ole olemassa, mutta se ei tietenkään ole ainoa vaihtoehto. Usein siteeratusta onelinerissa ”writing about music is like dancing about architecture” molemmat tapaukset ovat mediarepresentaatioita, samoin esimerkiksi elokuvassa kuvatut teatteri, kuvataide ynnä muut.
- <sup>2</sup> Heffernan on sittemmin (2015, 46–48) laajentanut määritelmänsä koskemaan myös elokuvaa (*cinematic ekphrasis*) mutta olettaa sen funktioksi pääasiassa heijastaa henkilöhaamon tajuntaa. Pidän yhtä kaikki kiinni erottelustani myös terminologisesti – kun analysoidaan elokuvan kuvausta, ei ole syytä salakuljuttaa mukaan perinteiseen ekfrasikseen liitetyjä oletuksia ja väärinkäsityksiä.
- <sup>3</sup> Muusta kinefrastisesta tai muulla tavoin elokuvaan liittyvästä nykyrunoudesta voi mainita ainakin nämä: Kristian Blombergin ”Biobiografia” (*Puhekuplia*, 2009), Teemu Mannisen ”Romanttinen komedia” (*Lohikäärmeen poika*, 2007), Janne Nummelan ”Tärkeä ulkopoliittinen asiakirja...” (*Lyhyellä matkalla ohuesti jäätyneen meren yli*, 2006), Aki Salmelan ”TV-kohinaa” (*Leikitään kotia*, 2005) ja Saira Susiluodon *Dogma* (2012).
- <sup>4</sup> Niissä kerronta, tarinaan ja diskurssiin jakautuva tapahtumien esittäminen, dominoi kahta muuta tekstityyppiä, kuvausta ja argumenttia (vrt. Chatman 1990, luku 1). *Töllöttimen* lähdemateriaaliin kuuluu myös uutisia ja vastaavia, mutta pidän elokuvia ja televisiosarjoja sen keskeisimpänä aineistona.
- <sup>5</sup> Ranskan *sens*-sanan muita mieliä ovat esimerkiksi ’aisti’ ja ’tuntu’. Voi sanoa, että Barthesin esseessä on jo alullaan hänen myöhäistuotantonsa ruumiillinen ja affektiivinen painotus (ks. Watts 2016).
- <sup>6</sup> Ilmeisen ja peitetyn merkityksen voi nähdä ennakoivan *studium–punctum*-jakoa, jonka avulla Barthes analysoi valokuvaa *Valoisassa huoneessa* (1980, suom. 1985). ”Kolmas merkitys” sopii kuitenkin paremmin tämän artikkelin tarpeisiin, koska Barthes käsittelee nimenomaan elokuvan ominaispiirteitä ja peitetyn merkityksen suhdetta kerrontaan.
- <sup>7</sup> Messiaaninen teema punoutuu tässä hasidijuutalaiseen sanontaan, jonka mukaan tulevassa maailmassa kaikki on niin kuin nyt, vain hieman toisin (ks. esim. Agamben 1995, luku XIII).
- <sup>8</sup> Brian Massumin mukaan affektit vaikuttavat välittömästi ruumiiseen, jopa sisäelimiin, ja niiden intensiteetti ohittaa tietoisin havainnon. Tunteet tai emootiot sen sijaan ovat määriteltyjä, tietoisin subjektin ominaisuuksia. Emootioon verrattuna affekti on jotakin potentiaalista ja eksessiivistä. (Massumi 2002; ks. myös Shaviro 2010.)
- <sup>9</sup> Tekijä itse vertailee kahta kokoelmaa näin: ”*Ruumiita* oli kenties surrealistinen tai jopa kielikoululainen, mutta pohjimmiltaan se ei hirveästi vinouttanut tai rikkonut lauseen perustasoa, vaan efektit syntyivät lauseiden törmäyksistä. Näin myös *Remorassa*, mutta nyt myös kieli alkaa ajoittain liueta ja hajota, minkä lisäksi myös tyyli vaihtelua on enemmän.

Miellän tämän (kenties hieman turhankin helposti) oireeksi kokoelman tematiikasta; *Remora* on analysini estetisoidusta pornosta, joka on (kenties, tämä on vain työhypoteesini ja dystopiani) muuttanut jotain havainnossamme, tunteissamme, rakkaudessaamme ja halussamme.” (Luoma-aho 2011b, loppuviitteet poistettu.) ”Kielikoululainen” viittaa tässä language-runouteen.

<sup>10</sup> Sitä ovat aiemmin käsitelleet juuri konseptualismin näkökulmasta Juri Joensuu (2012, 203–206) ja Markku Eskelinen (2016, 560–561).

<sup>11</sup> *Töllöttimen* teksti on alun perin julkaistu samannimisessä blogissa (annommix.blogspot.fi) tammi–maaliskuussa 2009, luku päivässä. Tekijä kommentoi konseptin asetuksia ja kirjoitusprosessin etenemistä muutamia kertoja toisessa blogissaan, *Lyhyttavaraaliikkeessä* (lyhyttavara.blogspot.fi), tunnisteella ”töllötin”.

<sup>12</sup> Vesa Haapalan mukaan suomalaisen 2000-luvun proosarunouden taustalla vaikuttavat muun muassa ”language-runous sekä perinteistä kerronnallisuutta kyseenalaistava new sentence -tekniikka ja uusi mediaympäristö. Kirjallisuuden lisäksi toisten taiteiden ja populaarikulttuurin lajit rikastuttavat proosarunoa.” (Haapala 2011, 54.) Kokon tuotannossa kaikki nämä elementit kohtaavat. New sentenceen voi liittää myös teokset *Varjofnlandia* (2005), *Così fan tutte* (2008) ja *Retweeted* (2016). Kielen läpinäkyvyyden kritiikistä katso Ron Sillimanin keskeinen language-essée ”Disappearance of the Word, Appearance of the World” (Silliman 1987, 7–18).

## Kirjallisuus

- Aarseth, Espen 1997. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Agamben, Giorgio 1995. *Tuleva yhteisö. (La comunità che viene, 1990.)* Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, Roland 1974. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1982. *Le troisième sens. L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 43–61.
- Barthes, Roland 1993. Kolmas merkitys. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 135–156.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour 1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Elleström, Lars 2014. *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Eskelinen, Markku 2012. *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London & New York: Continuum.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.

- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Haapala, Vesa 2011. Minne menet proosaruno? Juri Joensuu, Marko Niemi & Harry Salmenniemi (toim.), *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*. Helsinki: Poesia, 48–54.
- Haasjoki, Pauliina 2011. *Aallonmurtaja* [= A]. Helsinki: Otava.
- Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Heffernan, James A. W. 2015. Ekphrasis: Theory. Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 35–49.
- Hutcheon, Linda & Siobhan O’Flynn 2013. *A Theory of Adaptation*. 2nd edition. London & New York: Routledge.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuus-historiassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kokko, Karri 2010. *Töllötin* [= T]. Helsinki: ntamo.
- Kokko, Karri [& Marko Niemi] 2016 (2009). *Töllötin*. Nokturno. [nokturno.fi/poem/tollotin](http://nokturno.fi/poem/tollotin) (14.12.2016).
- Lund, Hans 1982. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber-Förlag.
- Luoma-aho, V. S. 2009. *Ruumiita*. Helsinki: poEsa.
- Luoma-aho, V. S. 2010. L’édén et après. *Alussa oli sana* 13.6.2010. [schnabelmann.wordpress.com/2010/06/13/leden-et-apres/](http://schnabelmann.wordpress.com/2010/06/13/leden-et-apres/) (14.12.2016).
- Luoma-aho, V. S. 2011a. *Remora* [= R]. Helsinki: Poesia.
- Luoma-aho, V. S. 2011b. Kirjojeni synty. *Alussa oli sana* 17.4.2011. [schnabelmann.wordpress.com/2011/04/17/kirjojeni-synty/](http://schnabelmann.wordpress.com/2011/04/17/kirjojeni-synty/) (14.12.2016).
- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- McCabe, Susan 2005. *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*. New York: Cambridge University Press.
- McHale, Brian 2001. Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative* 9(2), 161–167.
- Quintilian 2001. *The Orator’s Education. Volume III: Books 6–8*. Ed. & trans. Donald A. Russell. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Ryan, Marie-Laure 2004. Introduction. Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.



- Ryan, Marie-Laure & Jan-Noël Thon 2014. Storyworlds across Media: Introduction. Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (eds), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–21.
- Salmela, Aki & Eino Santanen 2005. Tiet etäisyysiin. *Helsingin Poetiikkakonferenssi*. poetiikkakonferenssi.wordpress.com/vuosi-2005/eino-santanen-ja-aki-salmela-tiet-etaisyysiin/ (14.12.2016).
- Scholz, Bernard F. 1998. 'Sub Oculos Subiectio': Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. Valerie Robillard & Els Jongeneel (eds), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 73–99.
- Shaviro, Steven 2010. *Post-Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books.
- Silliman, Ron 1987. *The New Sentence*. New York: Roof Books.
- Steiner, Wendy 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Thompson, Kristin 1981. *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thon, Jan-Noël 2014. Mediality. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson & Benjamin J. Robertson (eds), *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 334–337.
- Wall-Romana, Christophe 2013. *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press.
- Watts, Philip 2016. *Roland Barthes' Cinema*. Ed. Dudley Andrew et al. New York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond 2003 (1974). *Television. Technology and Cultural Form*. Ed. Ederyn Williams. London & New York: Routledge.
- Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.