

Virpi Vairinen

Virpi Vairinen, FM, yleinen
kirjallisuustiede, Turun yliopisto

KATASTROFIEN VIDEOTAIDE DON DELILLON ROMAANISSA NOLLA KELVINIÄ



Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon romaani Nolla kelviniä (2016) kuvaa nykymaailmaa, jossa ihmiskunta elää monenlaisten olemassa olevien ja tulevien katastrofien keskellä. Konvergenssi-nimisessä laitoksessa varakkaat hakeutuvat kryojäädytykseen samalla kun ilmastotuhot pahenevat ja Ukrainassa käynnistyy uusi sotilaallinen konflikti. Tässä artikkelissa tarkastelen Nollaa kelviniä elokuvoallisenä romaanina, jonka kerrontaan on upotettu montaasimaisia katastrofivideoita. Analysoin audiovisuaalisen taiteen funktioita ekfrasiksen perinteen, Sergei Eisensteinin elokuvateorian ja mediafenomenologisten näkökulmien valossa.

Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon (s. 1936) 1970-luvulla alkaneessa tuotannossa on useita teemoja ja aiheita, jotka varioituvat vuosikymmenestä toiseen. Tuotanto on monimuotoinen kudelma toistuvia elementtejä, joita ovat kieli, terrorismi, elokuvat, aavikot, amerikkalainen identiteetti ja tuotannon edetessä lisääntyvässä määrin epätavalliset, jopa eksentriset taideteokset (vrt. Cowart 2012, 32). DeLillon romaanit ovat yhteiskunnallisia ja hänen voi sanoa käsittelevän nykymaailman katastrofeja kaunokirjallisessa tuotannossaan (Osteen 2022, 218; Greene 1999, 573–574).

DeLillon tuotanto sisältää kuvauksia useista eri taiteenlajeista, kuvitteellisista taiteilijoista ja kuvitteellisista sekä todellisista taideteoksista. Vuonna 2023 ilmestyneen kokoomateoksen *Don DeLillo and the Arts* toimittanut Catherine Gander erittelee DeLillon haastatteluissa mainitsemia taiteellisia vaikutteita. Yhdysvaltalaisen jazzin, kuvataiteen ja runouden lisäksi olennaisia vaikutteita löytyy eurooppalaisesta elokuvasta, teatterista ja kirjallisuudesta. (Gander 2023.) Populaarikulttuuria edustavan television lisäksi audiovisuaalinen taide sekä elokuva- ja videotaide ovat olleet läsnä DeLillon tuotannossa jo varhaisessa vaiheessa: esikoisromaanin *Americanan* (1971) päähenkilö oli mainosalalla työskentelevä mies, joka tavoitteli uutta uraa avantgardististen elokuvien tekijänä. Vuoden 2011 *Omegapiste*-romaanissa päähenkilö on kokeellinen dokumenttielokuvantekijä, joka pyrkii vangitsemaan sodan olemuksen. *Nolla kelviniä* -romaanissa audiovisuaalinen taide on läsnä installoiduissa videoteoksissa, joiden alkuperä jää tuntemattomaksi. Artikkelissa avataan

audiovisuaalisen taiteen tutkimuksen mahdollisuuksia romaanien kontekstissa ja tarkastellaan kirjallisten ja elokuvallisten keinojen ja kokemuksellisuuden käyttöä monimedialaisesti. Se osallistuu myös kansainvälisesti lisääntyneeseen taiteen tutkimukseen Don DeLillon tuotannossa. Romaaneissa on viittauksia niin Jean-Luc Godardin, Sergei Eisensteinin kuin Alfred Hitchcockinkin tuotantoon liittyen (Coward 2012). DeLillon vuoden 1997 romaanissa *Alamaailma* käyttämien kirjallisten keinojen on nähty puolestaan muistuttavan Sergei Eisensteinin elokuvissaan käyttämiä keinoja, kuten montaasia, dialektista rinnakkainasettamista ja kollektiivisen kokemisen esilletuomista (Morley 2006).¹ Montaasi on keskeinen keino myös tässä artikkelissa tutkituissa videotaiteen teoksissa.

Nolla kelviniä (2016, suom. Helene Bützow 2017, jatkossa viitteissä NK)² on Don DeLillon kuudestoista romaani. Se kuuluu DeLillon 2000-luvun myöhäistuotantoon, jonka leimallisina piirteinä on pidetty romaanien aiempaa pienempää sivumäärää sekä eri tavoin eri tulkinnoissa paikantuvaa vaikeutta verrattuna aiempiin romaaneihin (esim. Shipe 2016, 5). Vuonna 2016 ilmestyneessä romaanissa amerikkalainen päähenkilö Jeffrey Lockhart matkustaa syrjäisellä entisen Neuvostoliiton alueella sijaitsevaan kryoniikkaan erikoistuvaan laitokseen, jossa hänen isänsä puoliso on päättänyt säilöä aivonsa tulevan kuoleman hetkellä, jotta hänet voitaisiin herättää henkiin myöhemmin, kun teknologia olisi tarpeeksi kehittynyt luomaan hänelle uuden ruumiin. Kryoniikka on matalia lämpötiloja tutkivan kryogeniikan käytännön sovellutus, jossa elollisia organismeja säilötään matalissa lämpötiloissa aineenvaihdunnan ja solutason rappeutumisen pysäyttämiseksi. Romaanin kryogeniikassa, tai ainakin sen markkinoinnissa, merkittävänä viitepisteenä pidetään lämpötilan absoluuttisen asteikon, Kelvin-asteikon, lukua 0, eli -273,15 celsiusastetta. Itse laitos on yhdistelmä teknologiaa ja monimuotoista taidetta: mannekiineja, veistoksia, arkkitehtonisia käsitteellisiä maalauksia, videotaidetta ja installaatioita, kuten kokonaan keinotekoinen puutarha. Romaania on tutkittu laajimmin posthumanistisesta ja teknologiaan liittyvistä näkökulmista. Keskeinen osa romaanin juonta on Venäjän vuonna 2014 aloittama Krimin niemimaan miehitys, johon päähenkilönkin elämä hänen naisystävänsä adoptiopojan myötä kietoutuu.

Videotaiteen teosten ja erityisesti niiden katsomisen kuvaukset ovat lisääntyneet DeLillon teoksissa 2000-luvun mittaan. Tässä artikkelissa käytän termiä *ekfrasis* rajaamaan teoskuvaukset ja teosten katsojuuden kuvaukset muusta kerronnasta. Ekfrasista on käyttänyt tutkimuksessaan myös muun muassa Graley Herren, joka kuvailee *Nolla kelviniä* -romaanin laitosta kryogeniikkatoiminnan ja avantgardistisen museon yhdistelmäksi (Herren 2023, 204). Ekfrasiksen merkitykset ovat laajentuneet antiikin ajan minkä tahansa näkyvän sanallisesta kuvailusta moneen erilaiseen määrittelyyn, joista yleisimmin käytetty on visuaalisen taideteoksen sanallinen kuvaus (Heffernan 2015, 35–36). Murray Kriegerin määritelmä ekfrasiksesta kaunokirjallisen, ajallisesti etenevän, diskurssin pysäyttävänä tilallisena tutkiskeluna (Krieger 1992, 7) rajaa onnistuneesti ekfrastisen kuvauksen sitä ympäröivästä arkielämälle tutummasta kerronnasta. Claus Clüverin laajempi määritelmä vastaa taas paremmin liikkuvan kuvan mukanaan tuomaan teoksen laajentumiseen kohti ajallisuutta ja toisaalta kiinnittää huomion myös merkityksenmuodostamiseen olennaisena osana taideteosta. Clüverille ekfrasis on ei-verbaalisessa järjestelmässä luodun todellisen tai kuvitteellisen tekstin verbaalinen esitys (Clüver 1997, 26).

1 Romaani oli myös nimetty siinä esiintyvän fiktiivisen Eisensteinin elokuvan mukaan (Sheehan 2021, 1986).

2 Käytän artikkelissa tekstin sujuvuuden vuoksi käännettyjen teosten suomenkielisiä nimiä ja suomennettuja lainauksia Kääntäjä on Helene Bützow.

Muita mahdollisia lähestymistapoja taideteosten käsittelemiselle olisivat esimerkiksi intermediaalisuuden ja transmediaalisuuden tutkimustraditioihin liittyvät käsitteet, mutta ekfrasiksen pitkä historia jo antiikista alkavana retorisenä ilmiönä mahdollistaa nykyistenkin tutkimuskohteiden sijoittamisen visuaalisuuden ja sanallisuuden välisen suhteen pitkään jatkumoon.³ Tutkin ekfrastisten kohtausten merkitystä eräänlaisina merkitystihentyminä, jotka sitovat yhteen romaanin käsittelemiä teemoja ja toimivat mahdollisesti myös avaimina sen keskeiseen kysymykseen siitä, miten kohdata sotaa ja kärsimystä.

Tässä artikkelissa keskityn analysoimaan romaanissa kuvatun laitoksen arkkitehtuuriin ja sitä kautta romaanin kerrontaan upotettuja videotaiteen teoksia, jotka kuvaavat erilaisia luonnonkatastrofeja, sotaa sekä väkivaltaisia poliittisia protesteja. Tarkastelen, millaisena romaanissa näyttäytyy audiovisuaalinen media kokemisen kohteena ja välineenä, sekä millaista voi olla sodan ja muiden katastrofien katsoisuus ja kokemuksellisuus, kun tämä tapahtuu audiovisuaalisen median kautta. Tähän liittyy myös kysymys siitä, miten ruumiillinen samastuminen voi audiovisuaalisen median yhteydessä tuoda esille eettisiä kysymyksiä. Sovellan mediafenomenologista ja erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ajatuksista ammentavaan ruumiin fenomenologiaan liittyviä näkökulmia.⁴ Käsittelem myös lyhyesti Sergei Eisensteinin elokuvaan ja kollektiiviseen kokemiseen liittyviä näkemyksiä, jotka tuovat esille uusia näkökulmia romaaniin teemaan liittyen. Eisensteinin soveltama ja teoretisoima montaasi on keskeinen keino tässä artikkelissa käsitellyissä videotaiteen teoksissa. Taide ja sen kokeminen on DeLillon tuotannon läpileikkaava elementti, joten on perusteltua tarkastella *Nolla kelviniä* -romaanin myös vasten muutamia aiempia DeLillon romaaneja, joissa tapahtuu vastaavankaltaisia temaattisia ja filosofisia kytkentöjä ekfrasiksen kautta.

Katastrofien maantiede: kaikkialla

Nolla kelviniä alkaa New Yorkissa asuvan päähenkilön vierailulla rikkaiden kryojäädätykseen erikoistuneeseen laitokseen. Tällaisia laitoksia on olemassa todellisuudessakin, esimerkiksi Yhdysvaltojen Arizonassa sijaitseva 1972 perustettu Alcor. Romaanissa Kazakstanin lähetyvillä sijaitseva laitos on yksi Konvergenssi-nimisen liikkeen ylläpitämistä laitoksista, ilmeisesti sen pääpaikka. Liikkeen taustafilosofiaa erittelevässä kohtauksessa laitoksen kuvaillaan olevan paikka, jossa suunnitellaan vastausta planeettaa kohtaavaan lopulliseen katastrofiin. Mutta tästä planeetan hauraudesta huolimatta ihmisen kuolema ei tulevaisuudessa enää olisi hyväksyttävää (NK, 67). Laitokseen kertoja-päähenkilö Jeffrey vie hänen isänsä monisairaana puolison valinta säilöä aivonsa ennen aikaisen kuoleman hetkellä. Taustalla vaikuttaa myös Jeffreyn äidin kuolema, joka toimii läpi romaanin jonkinlaisena viitepisteenä luonnolliseen suhtautumiseen läheisen ihmisen kuolemaan (vrt. Herren 2023, 207). Fiktiivisessä liikkeessä on mukana eri alojen tutkijoita tulevaisuuden ja ilmaston tutkimuksesta neurotieteeseen ja etiikkaan sekä kielitieteeseen. Liikkeen nimi, Konvergenssi, on käsite, joka kuvaa usean eri osa-alueen yhdistymistä suuremman päämäärän muodostamiseksi. Käsite läpäiseekin romaanin usealla eri tasolla. Tässä artikkelissa käsitelty videotaide on osa laitoksen arkkitehtuuria, ja yhtäkkiä käytäville laskeutuvien valkokankaiden kautta kävijöille tarjotaan audiovisuaalista materiaalia erilaisista katastrofeista ympäri maailmaa.

3 Ekfrasiksesta Don DeLillon 2000-luvun tuotannossa ks. myös Vairinen 2022.

4 Käytän sanaa ruumis ja ruumiillisuus niiden luontevuuden ja suomenkielisessä filosofiasa kerääntyneiden nyanssien takia, vaikka Merleau-Pontyn eloisaa ruumiskäsitystä luonnehtisi paremmin sana keho.

DeLillon tuotannossa toistuvaan tapaan romaanille keskeinen paikka sijoittuu perifeeriselle alueelle. Romaani jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen osa on nimeltään Tseljabinskin aikaan. Tseljabinsk on Venäjällä sijaitseva noin miljoonan asukkaan kaupunki lähellä Kazakstanin rajaa.⁵ Tseljabinskin nimeämisen syyksi on ehdotettu myös siellä vuonna 2013 tapahtunutta meteoriräjähdystä, jonka symbolista merkitystä Graley Herren avaa kirjassaan. Yhtäältä meteori iski yllättäen ja se huomattiin vasta myöhäisessä vaiheessa, toisaalta siitä saatu videomateriaali muistuttaa esimerkiksi kylmän sodan aikaisista ohjuskokeista. (Herren 2019, 199.) Toinen romaanin osa on nimeltään Konstantinovkan aikaan. Konstantinovka on itäukrainalainen kaupunki ja osa Donetskin aluetta, josta Venäjän vuoden 2014 sotilaallisen toiminnan myötä muodostettiin Venäjän käytännössä hallinnoima Donetskin kansantasavalta. Konstantinovka on joutunut iskujen kohteeksi myös kirjan ilmestymisen jälkeen vuonna 2022 alkaneen sodan aikana ja samana vuonna Venäjä liitti Donetskin alueen osaksi Venäjää. Romaanin tapahtumat sijoittuvat jäädytyslaitokseen sekä New Yorkiin, jossa päähenkilö asuu. Toisen osan nimeävä Konstantinovka tulee esille vain juonelle olennaisen, sotaa käsittelevän videoteoksen tapahtumapaikkana. Osien nimeäminen näiden paikkojen mukaan korostaa maantieteellisen paikan ja siellä koettujen tapahtumien vaikutusta, nimet symboloivat kokemuksia ja aikakauden muutosta. Kahden osan välissä on päähenkilön isän naisystävän Artis Martineaun mukaan nimetty sisäisen monologin osio jäädytyksen jälkeiseltä ajalta.

Kiihtyvien luonnonmullistusten aikakausi on 1900-luvun puolivälistä alkaen osunut yhteen audiovisuaalisen median ja taiteen nousun kanssa.⁶ Tätä kuvaa hyvin *Nolla kelviniä* -romaanin hetki, jossa päähenkilö ja hänen kumppaninsa katsovat New Yorkissa taksissa pieneltä ruudulta lähetystä: " - - ja mies ja nainen ruudussa puhuivat etäiseen sävyyn arktisen alueen kiihtyvistä sulamisesta, ja odotimme jonkinlaista kuvamateriaalia, amatöörivideota tai televisioyhtiön helikopterista kuvattua pätkää, mutta he vain siirtyivät toiseen aiheeseen, - - " (NK, 176). Audiovisuaalisuus onkin kietoutunut hyvin tiiviisti jokapäiväisen elämän kokemiseen nyky-yhteiskunnassa eri teknologioiden kautta.

Romaanin laitoksen videoissa kuvatut katastrofit tapahtuvat monella eri maantieteellisellä ja yhteiskunnallisella alueella tulvista sairausepidemioihin, itsensä tuleen sytyttävistä munkeista metsäpaloihin ja sotaan. Päähenkilön ensimmäisessä kohtaamisessa käy ilmi, miten vaikea videoteoksilta on välttyä ja myös olla katsomatta niitä.

Viimeisen käytävän päässä kattorakenteesta työntyi ulos valkokangas. Se alkoi laskeutua, ylsi leveyssuunnassa melkein seinästä seinään ja alhaalla lattianrajaan. Menin hitaasti lähemmäs. Aluksi kuvassa oli vain vettä. Vesi kohisi metsämaisemassa ja hyökyi joen törmien yli. Joissakin kuvissa sade pieksi pengerrettyjä peltoja, pitkiä toveja oli pelkkää sadetta, sen jälkeen kaikkialla juoksevia ihmisiä, toiset avuttomina pienissä veneissä jotka poukkoilivat koskissa. Kuvassa näkyi veden alle jääneitä temppeleitä, rinteitä alas vyöryviä asuintaloja. Katsoin kuinka vesi kohosi kaupungin kaduilla, autot ja kuljettajat hautautuivat sen alle. Screenin koko teki kuvasta vaikuttavamman kuin televisiouutisissa. Kaikki kohosi edessä uhkaavana, näkymät kestivät paljon pitempään kuin tavalliset uutisvälähdykset. Kaikki oli edessäni, minun tasollani, välittömänä ja todellisena. Luonnollisen kokoinen nainen istui kaltevalla tuolilla mutavyöryn tempaamassa talossa. Joku mies, kasvot, tuijotti minua veden alta. - - Ääntä ei ollut. (NK, 16.)

5 Kazakstan on esillä jo *Alamaailma*-romaanissa (1997).

6 Vrt. esim. 1972 julkaistu Rooman klubin *Kasvun rajat* -raportti (Rush 2003).

Videoissa tuho näyttäytyy välittömästi käsillä olevana ja laajamittaisena (Petrovic 2022, 93). Luonnonkatastrofien esimerkit romaanin alkupuolella viittaavat laajoihin todellisiinkin muutoksiin globaalissa ekosysteemissä. Myöhemmin tässä artikkelissa käsiteltävää montaa rakennetta mukaileva video alkaa metsäpalon sammutuksella, sitä seuraa palavassa kaupungissa kävelevä hahmo, sitten kuvaus savuvanoista maisemassa. Tätä seuraavat kuvaukset:

Nyt jossakin muualla ihmisiä joilla on kasvosuojukset, heitä liikkuu kameran korkeudella sadoittain, he kävelevät tai heitä kannetaan, ja oliko tämä jokin sairaus, jokin virus, hitaasti eteneviä miehiä ja naisia pitkissä riveissä, ja onko tämä jotakin mitä hyönteiset tai tuhoeläimet levittävät tai joka leviää ilmaa pölyhiukkasten välityksellä, nyt tuhansittain ihmisiä, joilla on kuolleet silmät ja joiden lamaanuoneesta kävelytahdistista tuli mieleen ikuisuus.

Sitten nainen joka istuu vähän matkan päässä autonsa katolla pidellen päätään, liekkejä – taas liekkejä – auton vieressä rinnettä alas.

Sitten tasangolla leviävä ruohikkopalo ja biisonilauma siluettina tulen loimussa, laukkaamassa piikkilanka-aidan viertä kuvan ulkopuolelle. (NK, 119–120.)

Sodan ja terrorismin merkitys katastrofin lajina kasvaa romaanin loppua kohden etenkin filosofisissa luennoissa laitoksen sisällä. Romaani kattaa noin kahden vuoden ajanjakson, jonka loppupuolella läsnä oleva sota on Venäjän ja Ukrainan välinen sotilaallinen konflikti Krimin niemimaalla (esim. Collins 2022, 45). Päähenkilö seurustelee naisen kanssa, joka on adoptoinut Ukrainasta pojan, joka myöhemmin lähtee sotimaan synnyinmaansa puolesta. Romaanin edetessä laitoksella luentoja pitävien teoreetikkojen fokus ja kuvattujen videoteosten aiheet siirtyvät luonnonkatastrofeista yhä enemmän erilaisiin sotilaallisiin konflikteihin eri puolilla maailmaa: ”Ja laskemmeko jo päiviä siihen kun kehittyneet, tai eivät ehkä kovin kehittyneet, valtiot alkavat käyttää kaikkein hirveimpiä aseita? Kaikki salaiset kuppikunnat eri puolilla maailmaa. - - Olemmeko turvassa täällä maan alla?” (NK, 241). Toisena osaluena teknologiaan liittyvät vaarat nostavat myös päätään: ”Teknologiasta on tullut luonnonvoima. Emme pysty hallitsemaan sitä.” (NK, 242). Ratkaisuna tähän esitetään kuulijoille toistuvasti kryojäädädytykseen hakeutumista, laitoksen ”turvallista ilmaa [jossa] eletään kaukana taisteluvietistä ja verisestä epätoivosta - - ” (NK, 242). Päähenkilö valitsee toisin, vaikka hänellä onkin käytössään isänsä tarjoama maailmankuva ja varallisuus.

Varakkaiden kokemisen tilat

Ristiriitaa tai vastakkainasettelua taloudellisesti etuoikeutettujen ja katastrofeista kärsivien yksilöiden välillä (esim. Petrovic 2022, 92) rakennetaan jo romaanin alussa. Päähenkilön isä, sijoittaja-multimiljonääri Ross Lockhart, on tunnettu muun muassa luonnonkatastrofien tuotto-odotuksia koskevista analyyseistaan (NK, 17–19). Päähenkilöllä, romaanin kertojalla Jeffreyllä on perijän asema ja mahdollisuus työskennellä yhtiössä korkeassakin asemassa, mutta hänen työelämänsä koostuu työttömyysjaksoista ja vaihtuvista työpaikoista, joista osa liittyy yhtiöön, osa ei. Raha mahdollistaa taloudellisesti päättämättömyyden oman elämän suurista valinnoista työpaikkaan ja asumiseen liittyen. Kerronnassa tämä vaikuttaa Jeffreyllä kanavoituvan tilanteesta toiseen ajalehtimiseen ja ympäristön ja itsen liki pakonomaiseen tarkkailuun ja jäsentämiseen kielen ja informaation mahdollisimman tarkkaan määrittävin yksiköin.

DeLillo on käsitellyt yhteiskunnallista eriarvoisuutta erityisesti yhdenpäivänromaanissaan *Cosmopolis* (2003), jossa monimiljardööri matkustaa New Yorkin halki limusiinissaan kohdaten muun muassa kapitalismia vastustavia väkivaltaisia mielenosoittajia ja lopulta hänet tappavan katkeroituneen irtisanotun miehen. *Cosmopolista* ja *Nolla kelviniä* -romaania yhdistää myös fyysisen tilan merkitys siinä, miten rikkaat ja etuoikeutetut rajaavat itsensä ulos tavallisen elämän lainalaisuuksista. Suurkaupunkina New York on moniaistinen kaaos, mutta Eric Packerin limusiinissa kuvaillaan vallitsevan niin äärimmäinen hiljaisuus, että romaanista elokuvan ohjannut David Cronenberg kertoi ohjeistaneensa äänisuunnittelijoita välttämään jopa auton moottorin ääntä taustaaänenä.⁷ *Nolla kelviniä* -romaanissa taas laitos sijaitsee syrjäisessä, karussa ja kuumassa maisemassa, jonka säätily jää kuitenkin seinien ulkopuolelle. Rakennukset kuvaillaan kaikin tavoin suljetuksi ympäröivältä maailmalta, niiden ikkunatkin ovat näkymättömissä ulkoapäin (NK, 11). Artis Martineau kehottaa suhtautumaan laitokseen ”keskeneräisenä projektina, maisemataiteen muotona” (NK, 15).⁸ Maisemataide määrittellään yleensä paikakasidonnaiseksi alueen omaa orgaanista materiaalia hyödyntäväksi taiteeksi.⁹ Luonnehdinta tuottaa näin omaehtoisen kryokuoleman lisäksi toisenkin vaikutelman varakkuuden mahdollistamasta itsemäärittelystä tavasta elää suhteessa luontoon ja sen lainalaisuuksiin. Laitoksen suunnitelleet miehet toteavatkin luentoihinsa osallistuville: ”Ikuinen elämä kuuluu niille, jotka ovat henkeäsalpaavan rikkaita.” (NK, 78.)

Päähenkilö Jeffrey vaeltaa pitkin valtavan laitoksen käytäviä ihmetellen sen arkkitehtonisia yksityiskohtia. Hän miettii, onko niillä tarkoitus olla jokin merkitys ja analysoi itseään ihmisenä, jolla on tarve luoda aina merkityksiä paikkoihin, joihin astuu (NK, 15). Jeffreyyn jatkuvaa kohtaamiensa paikkojen, ihmisten ja esineiden kuvailua ja näitä kuvaavien sanojen määrittelyä on tulkittu myös yrityksenä sisällyttää oma ruumiillinen olemassaolo ympäröivän maailman järjestelmiin (Ward 2023, 232). Jeffreyyn pohdinnan keskeyttää katosta käytävälle laskeutuva videoprojisointikangas. Kankaalle heijastuu video, jossa sade ja tulva pyyhkivät mennessään metsää, peltoja, kyliä ja hukuttavat ihmisiä. Kyseessä ei ole uutisten audiovisuaalinen materiaali vaan video esitetään ilman minkäänlaista kontekstointia. Videokangas keskeyttää Jeffreyyn pohdinnat tavalla, jota on mahdollista lukea rinnakkain sen kanssa, miten nykyisessä kommunikaatioteknologisessa ympäristössä jatkuvasti esilläoleva uutis- ja videomateriaali keskeyttää sen, mitä ihminen ikinä olikaan tekemässä. Nykyisessä jokapäiväisen olemassa olemisen tavassa astumme herätessämme puolivirtuaaliseen tilaan, jossa teknologia mahdollistaa jatkuvat audiovisuaaliset keskeytykset niiden sisällöstä ja psykologisista seurauksista riippumatta. Romaanissa projisointikankaan ilmestymisen yhtäkkisyys tuo esille kokemuksen tästä yllättävyydestä ruumiillisena ja tilaan asetettuna vertauskuvana. Jeffrey jatkaa kävelyä käytävillä ja teokset muuttuvat pian itsestäänselväksi osaksi kokemusta paikasta.

Median tutuimpia määritelmiä lienee Marshall McLuhanin teoretisoima median luonne ihmisen ulottuvuutena tai laajentumana (*extension*) sekä väliinena, jossa media on myös viesti itsessään (McLuhan 1984, 27). McLuhanin mukaan ”jokainen teknologia luo asteittain kokonaan uuden inhimillisen ympäristön” (McLuhan 1984, 14). Teknologisen kehityksen luomien lisäulottuvuuksien vaikutus ei rajaudu vain ruumiinosaan, jota se fyysisesti koskee, vaan se liittyy myös psyykkiseen ja sosiaaliseen olemassaoloon (McLuhan 1984, 24). McLuhanin media kattaa hyvin monenlaisia teknologioita. DeLillon romaaneissa teknologia ei koskaan ole itsestäänselvää, vaan vieraannuttami-

7 Tämä tulee esille New York Timesin Cronenbergin DeLillo-adaptaatiota käsittelevässä haastattelussa 2012.

8 Maisemataide on käänös termistä *land art*, suomalaisille tutumpi termi lienee maataide.

9 Katherine da Cunha Lewin on tutkinut maataidetta Don DeLillon tuotannossa, erityisesti kivien toistuvuutta ja niiden merkityksiä. Myös tässä romaanissa henkilöahmot pysähtyvät kiven äärelle, tällä kertaa galleriassa. Da Cunha Lewin kiinnittää huomion siihen, miten maataiteeksi kuvaillun rakennuksen kerrotaan ikään kuin romahtavan tai laskostuvan itseensä, jälleen yhtenä symbolina konvergenssin ideasta.

sen, korostamisen ja liioittelun kautta sen luonne ihmisestä erillisenä, mutta ihmiseen perustavaa laatua vaikuttavana käy usein selväksi. Teknologiaa DeLillon tuotannossa tutkinut Randy Laist kuvaa suhdetta teknologioiden ja niitä käyttävien ihmisten välillä fenomenologiseksi (Laist 2022, 190). Mediafenomenologian näkökulmasta median voikin myös nähdä muuttavan sen olemassaoloa edeltänyttä olemisen tapaa. Ihmisen olemassaolon piirteitä ovat ajallisuus ja paikallisuus, ja median kautta ihmisen on mahdollista olla toisenlaisessa suhteessa niihin (vrt. Puro 2012, 47).

DeLillo on käsitellyt ihmisen ja teknologian välistä suhdetta 9/11-iskuja seuranneessa esseessään ”In the ruins of the future” (2001). Essee kuvaa konkreettisia tapahtumia, mutta tarjoaa myös pohdintaa niihin johtaneista syistä ja purkaa me-muotoisella kerronnalla hybristä, jonka teknologian kehitys yhdysvaltalaiselle kulttuurille DeLillon näkemyksen mukaan tuottaa. ”Teknologia on kohtalomme, totuutemme. Sitä tarkoitamme kun kutsumme itseämme ainoaksi supervallaksi planeetalla. - - Ihme on se, mitä me itse tuotamme, järjestelmät ja verkostot, jotka muuttavat tapamme elää ja ajatella.” (”In the ruins of the future”, oma suomennos, ei sivunumeroita). Terroristinen väkivalta asettuu esseessä teknologian luomaa hybristä vastaan, osin myös sen omin teknologisin keinoin. DeLillon esseen teknologiasuhde on mahdollista lukea osana jatkumoa, jossa *Nolla kelviniä* edustaa teknologian tuottaman hybrisen ja väkivallan siirtymistä yhteisestä todellisuudesta rinnakkaisiin todellisuuksiin ja kuitenkin yritystä tuoda ne yhteen päähenkilön kokemusten kautta. Esseessä ”WTC-tornit eivät olleet vain edistyneen teknologian tunnus vaan tavallaan oikeutus teknologian vastustamattomalle halulle toteuttaa kiinteässä muodossa mikä tahansa teoriassa mahdollinen. Kun raja määritellään, se täytyy tavoittaa” (DeLillo 2001b). *Nolla kelviniä* -romaanissa raja ei ole rakennuksen korkeus vaan ihmisen kuolevaisuus. Ja siitä huolimatta väkivaltainen todellisuus sotineen ja katastrofeineen on joillekin toisille yhä olemassa.

Montaaseja katastrofista

DeLillon tuotannossa elokuva oli keskeisin median laji vuoden 1985 *Valkoinen kohina* -romaanin asti, jolloin televisio ja erityisesti uutiset otti sen paikan audiovisuaalisena mediana. Myöhemmissä teoksissa median lajeja on ollut useampia ja elokuvakin on tehnyt paluun ajoittain (ks. esim. Sheehan 2021, 1697). 2000-luvulla DeLillo on tuotannossaan siirtynyt audiovisuaalisissa lajeissa videotaiteen teosten kuvaukseen, ja esimerkiksi vuoden 2001 *Esittäjä* -romaanissa nimeämättä jäävät äärimmäiset performanssi- ja kehotaiteen teokset sijoittuvat osaksi myös videotaiteen historiaa (vrt. Rush 2003). 1960-luvulta eteenpäin teknologian kehitys oli mahdollistanut videomuotoisen ilmaisun aiempaa laajemmalle taiteilijajoukolle, ja 1970-luvulta eteenpäin yhä kiihtyen videotaide lähti kehittymään omana taiteen muotonaan (Rush 2003, 7–8). DeLillon romaaneissa videotaide on yksi eri näkökulmista yhä uudelleen esiin nousevista 1900-luvun puolivälin jälkeisistä taiteen suuntauksista.

Nolla kelviniä -romaanissa kuvattu videotaide on ”vanhanaikaista”, se ei vilku näytöillä ohikulkiessa tai ole integroitu älysilmälaseihin, vaan sen esityspintana on valkokangas, *screen*. Installoitu teoksen kohtaamistilanne tekee katsomisen kuvauksesta tietyllä tapaa ajattoman, sillä vastaavalla periaatteella toimiva projisointitekniikka on ollut käytössä kauan ja on yhä. Tosin vasta nykyteknologia on mahdollistanut niin korkealaatuisen kuvan, että kertojakin

voi kokea sen liki edessään olevana todellisuutena. Romaanin videoteosten estetiikka lainaa ristiin erilaisia audiovisuaalisen median lajeja. Audiovisuaalisia teoksia ei enää määrittele niiden elokuvallinen muoto tai aihe vaan esittämistila, ja ne voidaan lukea videoinstallaatioksi (Sheehan 2021, 1701).

Montaasi muodostaa paitsi videoteosten rakenteen myös toistuu satunnaisissa tilanteissa, joissa rinnastuvat laitoksen teoreetikoiden korkealentoiset pohdinnat ja Jeffrey'n spekulatiot puhujien yksityiselämästä samaan tapaan kuin Sergei Eisensteinin analysoimassa Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* -romaanin (1857) maatalousnäyttelykohtauksessa (Eisenstein 1978, 65). Kahden toisistaan tyyllillisesti radikaalisti poikkeavan puhutavan limittäinen yhdistäminen päättyy kummassakin alleviivaamaan toisen banaaliuden avulla toisen kohosteisuuden keinotekoisuutta. DeLillon tuotannon estetiikkaa on luonnehdittu montaasimaiseksi, ja sen on nähty yhdistyvän muihin nykytaiteen lajeihin siten eksplisiittisten intertekstuaalisten viittausten lisäksi myös estetiikan tasolla (Coward 2012, 31). Montaasin tunnettuun teoretisoijaan ja soveltajaan Sergei Eisensteiniin (1898–1948) tulkinnassa viittaaminen ja viittausten tunnistaminen tuokin mukanaan estetiikan lisäksi myös laajempia ideologisia näkökulmia.

Eisenstein oli neuvostoliittolainen ohjaaja ja hänen teoriakirjoituksiinsa sisältyy vahvoja käsityksiä siitä, mikä tietynlaisen taiteen, tässä elokuva-taiteen, yhteiskunnallinen funktio on. 1920–1950-luvuilla seitsemän pitkää elokuvaa tehneelle Eisensteinille ”yhä täydellistyvät ilmaisuvälineet ovat vain maailmankatsomuksen ylevien muotojen, kommunismin ylevien ideoiden olennoimisen välineitä” (Eisenstein 1978, 38–39). Nimetyt poliittisen suuntauksen sateenvarjon alle kuuluu Eisensteinin kirjoituksissa monia ideoita, kuten aate yhteisestä ja jakamattomasta maailmasta vastakohtana ”itsekkäille ja omahyväisille” valtioille ja maille, jotka ”ovat valmiita talleamaan yleisen hyvinvoinnin jalkoihinsa oman ahneutensa nimissä” (Eisenstein 1978, 40). Kollektiivinen kokemus on keskeinen osa Eisensteinin elokuvia ja myös romaanissa esitettyjä videoteoksia. Tekstissään *Keskimmäinen kolmesta* Eisenstein käsittelee *Lakko*-elokuvansa aikaan syntyntä näkemystä, jossa joukko nostetaan sankariksi yksilön sijaan. ”Porvarillinen elokuva” näyttäytyy yksilöä korostavana ja sen vastapainoksi tulee kollektiivista kokemusta luonnehtiva ”yhteistunto” ja joukkojen toiminta (Eisenstein 1978, 69).

Eisensteinin esiin loitsiminen asettaa samalla rinnakkain Eisensteinin ihanteet ja tavoitteet ja DeLillon romaanin esittelemän maailman, jossa joukko kärsii katastrofeista ja yksilöt valitsevat optimaalisen kuolintavan. Kollektiivinen kokemus ilmenee romaanissa monella tasolla, sekä laitoksen varakkaiden ihmisten maailmasta pois suljettujen yhteisenä katastrofien kokemuksena että siinä, miten päähenkilö samastuu ruumiillisesti näiden esittämiseen videoteoksissa laitoksen sisällä.¹⁰ Videoteosten henkilöahmot eivät edusta yksilöitä tai näyttäydy yksilöinä, vaan ovat teoksissa aina osa suurempaa ihmisjoukkoa ja munkkien kyseessä ollessa osa aatetta, jossa yksittäinen ihminen ei ole keskiössä.

Eisensteinin montaasi on elokuvan muoto, jossa toisistaan riippumattomia kuvia yhteen törmäyttämällä, esittämällä rinnakkain tai peräkkäin, katsojalle muodostuu vaikutelma, joka ei syntyisi yksistään vain toisesta kuvasta tai kuvista erikseen esitettyinä. Yksittäistä kuvaa Eisenstein kutsuu kuvarajakukseksi, montaasin soluksi (Eisenstein 1978, 96). Rinnakkain asettaminen voi noudattaa dialektisuuden periaatetta, jossa kaksi rinnastettua käsitettä muodostavat uuden käsitteen (Eisenstein 1978, 108) ja erilaisten otosten tulkinnallinen sisältö voi muuttua rinnastuksilla tapahtuvien yhdistämisten

10 Kollektiivisuus ja joukko-kokemus ovat esillä myös esimerkiksi DeLillon romaanin *Mao II* moonilaisten joukkohäähä-kohtauksessa, jota DeLillo itse kuvailee joukkomielen (*mass mind*) kuvaukseksi (Passaro 2005, 81).

kautta (Eisenstein 1978, 63). Eisenstein käsittelee myös montaasin mahdollistamaa emotionaalista dynamiikkaa ja sitä, miten juuri montaasin osista ja rinnakkaisuuksista syntyvä miellelyhtymien kasautuminen tuottaa emotioita, kuten kompositiokin (Eisenstein 1978, 129, 131, 242). Hän laittaa merkille, että katsojaan on mahdollista vaikuttaa jopa fysiologisesti (Eisenstein 1978, 131) ja esille tulee myös paatoksen käsite: ”paatoksellista on se mikä saa katsojan ponnahtamaan tuoliltaan” (Eisenstein 1978, 276). Vaikka Eisenstein formalistina painottaa elokuvan muodollisia asioita, hän nostaa esille myös, miten olennaista on, että taideteos operoi sekä älyllisellä että aistimusten tasolla ja toteaa, että elokuvan kerronnassa ”tunteva ja ajatteleva ihminen ovat erottamattomat” (Eisenstein 1978, 229, 297).

DeLillon romaanin montaasitekniikalla toteutetuissa videoissa keskeistä on juuri niiden päähenkilölle luoma emotionaalinen vaikutelma ja ruumiillisuuden kautta tapahtuva samastuminen ja sitä kautta pääsy yksilötason ylittäviin, kollektiivisiin kokemuksiin.

- - kokonaisia kortteleita maan tasalla, koulubussi kyljellään, mutta myös hitaasti lähestyviä ihmisiä, jotka näyttivät melkein tulevan kuvasta käytävään, he kantoivat mukanaan kaikkea sitä minkä olivat saaneet pelastetuksi, lauma miehiä ja naisia, mustia ja valkoisia, marssimassa vakavina, ja kuolleet oli nostettu etupihoille rikkoutuneiden lankkujen päälle. Kuva viipyi pitkään vainajissa. Väkivaltaisen kuoleman merkkejä oli vaikea katsoa. Mutta minä katsoin, se tuntui olevan velvollisuuteni jotakin ja jotakuta kohtaan, ehkä uhreja kohtaan, ja ajattelin itseäni ainoana silminnäkijänä joka oli ottanut tehtävän hoitaakseen.

Nyt, jossakin muualla, toisessa kaupungissa, toiseen vuorokauden aikaan, nuori nainen polki pyörällä ohi etualalla, oudon koomisin liikkein, nopeasti ja nykivästi, screenin toisesta laidasta toiseen, taustalla mailin levyinen myrsky, kurimus joka oli vielä kaukana, ryömi esiin maankuoren ja taivaan saumasta, sitten leikkaus ylipainoiseen mieheen joka horjahti alas kellarin portaita, hyperrealistista, autotallissa kyyhöttäviä perheitä, kasvoja pimeässä, ja sitten taas sama pyöräilevä tyttö - - (NK, 39.)

DeLillo on aiemmin käsitellyt esimerkiksi romaanissa *Putoava mies* (2007) sitä, miten katastrofia käsittelevä audiovisuaalinen materiaali on läsnä nykyisessä yhteiskunnassa. Siinä syyskuun yhdennentoista päivän terroriiskujen videomateriaali näkyy televisiossa uudelleen ja uudelleen. Materiaali kutoutuu osaksi yhteistä muistia ja kokemusta tapahtumista, mutta samalla sen määrä ja toisto uhkaa mahdollisuutta muodostaa käsitystä tapahtuneesta, esimerkiksi suhteessa politiikkaan (Gleich 2014). Romaanissakin median sensaatiohakuinen tapa käsitellä tapahtumia uhkaa hukuttaa alleen sen kokeneiden henkilöahmojen oman narratiivin, sen miten asiat heille tapahtuivat (Gleich 2014, 164). Myös *Nolla kelviniä* -romaanin päähenkilö elää kulttuurissa, jossa katastrofikuvastoon on totuttu, mutta sen kohtaamisesta tekee erilaisen esitystilanne ja keskittynyt katsominen.

Konvergenssi romaanin avainterminä

Konvergenssi on eri aloilla käytössä oleva termi, jonka voi selittää esimerkiksi asioiden tai olioiden suhteessa toisiinsa tapahtuvaksi lähenemiseksi. Nimi toimii avaimena halki romaanin sen eri tasoilla rakenteesta yksittäisiin hahmoihin, kohtauksiin ja taas laajemmin teemoihin. Taide ja tiede yhdistyvät laitoksen ja liikkeen kokonaisideassa, ihmiset kokoontuvat yhteisen kuoleman

idean äärelle, päähenkilön elämässä henkilökohtaiset ihmissuhteet alkavat yhdistyä yhteiskunnallisiin murrokseen, eri murrokset toisiinsa ja runsaat ekfrastiset kohtaukset tuovat kirjallisuutta lähemmäs muita taiteenlajeja ja niiden keinoja vaikutuksen ja merkityksen välittämiseksi.

Paul Sheehan yhdistää Don DeLillon muihin 1930-luvulla syntyneisiin tunnettuihin kirjailijoihin E. L. Doctorowista Joan Didioniin ja Thomas Pynchoniin. Heille elokuva ei ollut enää vain viihdettä vaan omanlaisensa kieli, kuten proosakirjallisuuskin, jonka he ottivat vakavasti myös osaksi kirjallisuutensa kuvaamaa amerikkalaista elämää (Sheehan 2021, 1685). DeLillon tuotantoa on tutkittu Suomessakin *cinematic novel* -genreä edustavana (Hardwick 2017). *Cinematic novel*, elokuvallinen romaani, määrittyy muun muassa David Banashin (2015) ja Cristina Garrigósin (Garrigós 2023, 264) DeLillon tuotantoa koskevassa tutkimuksessa David Kellmanin määritelmän mukaan. Kellmanin mukaan tällaiselle proosan tyyliille on leimallista esimerkiksi kuvien painottaminen, kuvaustekniset elementit, kuten kuvauskulmien, kuvaruutujen, kameran liikkeiden ja editoinnin vaikutelmat ja projisoinnin ja näyttöjen läsnäolo (Banash 2015, 6–7). Toinen elokuvaan DeLillon tutkimuksessa liittyvä termi on *cinematic ekphrasis*, elokuvallinen ekfrasis (Pagan 2023, 1). Siinä missä Gilles Deleuzen *time image* -käsitteen kautta DeLilloa analysoivan Paganin mukaan 2000-luvun kahden toisen elokuva- ja videotaidetta sisältävän teoksen, *Esittäjän* ja *Omegapiste*, voidaan sanoa keskittyvän ajan ja elokuvan yhdistämiseen (Pagan 2023, 2), *Nolla kelviniä* -romaanissa keskiössä on videotaiteen ja paikan ja ruumiillisuuden välinen yhteys tai pikemminkin sen tuoma mahdollisuus ylittää paikan ja ruumiillisuuden rajat.

Sota on yksi DeLillon romaaneissa esiintyvistä aiheista muiden yhteiskunnallisten ilmiöiden ohella. Yi 50 vuoden aikajännteellä liikkuva *Alamaailma*-romaanin (1997) käsittelee muiden vuosikymmenten keskeisten tapahtumien ja hahmojen lisäksi kylmää sotaa. *Omegapiste* (2010) päähenkilöinä ovat Kalifornian aavikolle eläköitynyt kenraali ja dokumentaristi, joka yrittää saada häntä esittämään sotaan liittyviä näkemyksiään videoteoksessa.¹¹ Taiteenlajit ovat vaihdelleet DeLillon 2000-luvun tuotannossa, mutta sekä *Omegapisteessä* että *Nolla kelviniä* -romaanissa juuri videotaide on valikoitunut lajiksi, jonka kautta käsitellä tai yrittää käsitellä katastrofia ja sotaa. Laitoksen videoteoksessa montaasina esitetty sota näyttäytyy kaoottisena joukkotapah- tumana, jossa yksittäisellä ihmisellä on hyvin vähän mahdollisuutta hallita tapahtumien kulkua. Tapahtumat sijoittuvat videon lopussa eksplikoidusti Konstantinovkaan, Itä-Ukrainan Donetskin alueelle. Jeffrey katselee yhtäkkiä taas käytävälle ilmestyneellä kankaalla ensin hetken erästä miestä, tämän yritystä selvittää ja toimia eri suunnista tulevan tulituksen keskellä, kunnes miehen tultua ammutuksi kamera näyttää hänen kasvonsa ja Jeffrey tunnistaa tämän naisystävänsä Emman pojaksi Stakiksi: ”Hän kaatuu ja kamera kääntyy pois, ja juuri hän se oli, poika” (NK, 261). Tätä ennen mies on kuin kuka tahansa ulkoisesti kuvailtu hahmo tilanteessa, mutta tunnistamisen hetki on lyhyt kuin Thomas Mannin ensimmäistä maailmansotaa edeltävää aikaa kuvaavan *Taikavuori*-romaanin (1924) Hans Castorpin tuntemattoman kohtalon kuvaus tämän jouduttua sotaan: kamera kääntyy pois, kerronta lakkaa, ihminen katoaa sodan melskeeseen (Mann 1957, 722–726). Mannin yli 700-sivuista, sveitsiläiseen parantolaan sijoittuvaa romaania on pidetty ensimmäistä maailmansotaa edeltävän yhteiskunnallisen ilmapiirin ja eri yhteiskunnallisten ryhmien sielunmaiseman kuvauksena, joka liittyy sen myös temaattisesti *Nolla kelviniä* -romaanin asetelmiin.

11 Tämän romaanin onkin sanottu käsittelevän Yhdysvaltojen 9/11-iskujen jälkeisen ulkopoliittikan moraalisia ja poliittisia seurauksia (Shipe 2016, 8).

Stakin halu lähteä sotaan ei ole tullut tyhjästä. Toisin kuin DeLillon romaaneissa, joissa todellisuuden representaation, kuten kartan tai uutiskuvan, voi välillä sanoa peittävän itse todellisuuden Jean Baudrillardin simulaatioteorian mukaisesti, tässä romaanissa todellisuuden representaatio, Stakin huoneensa seinälle kiinnittämä Neuvostoliiton kartta, ajaa hänet sen esittämästä todellisuudesta jonain jo menneenä asiana romaanin nykyhetkeen, jossa valtion pyrinnot muistuttavat poliittisissa analyyseissa aiempien alueen hallintojen pyrkimyksiä.¹² Hänen äitinsä kutsuu sitä muistoseinäksi, se on ”Romaniasta Alaskaan ulottuvan historiallisen konfliktin laaja kaari. Jokaisella vierailulla tuli hetki, jolloin poika seiso i vain katsomassa, sovitti omat vahvat hylkäämiskokemuksensa kollektiivisiin muistoihin vanhoista rikoksista, Stalinin järjestämistä nälkävuosista jotka tappoivat miljoonia ukrainalaisia.” (NK, 186.) Pojan kuvaillaan puhuvan asioista isänsä kanssa, jolla on etäisiä ukrainalaisia juuria, mutta äitinsä kanssa tämä puhuu vain Putinista. Karttaa katsoessaan Jeffrey keskittyy representaatioon pohtien Tseljabinskin nimen nähdessään, että tuollako hän todella oli laitoksessa käydessään. Jeffrey n isän uraa ovat olleet luonnonkatastrofien tuottoanalyysit, Stak aloittaa internet-vedonlyönnin onnettomuuksista, terrorismi-iskuista ja poliittisten henkilöiden murhista (NK, 192). Mutta siinä missä Jeffrey n isä pyrkii pelastautumaan kuvittelemansa ikuiseen elämään, Stak päättää sotia omaan elämäänsä liittyvää, myös muita koskettavaa katastrofia vastaan tietäen, että saattaa kuolla tai haavoittua vakavasti. Mark Osteen muotoilee tämän vielä kärjekkäämm in vastakkainasetteluksi hölmön, mutta egon ylittävän syyn vuoksi kuolemisen ja ”terminaalises ti narsististen” laitoksessa kuolevien välillä (Osteen 2022, 222). Stak lopettaa koulun ja vanhemmat kokevat itsensä voimattomiksi estää hänen pyrkimyksiään, joita eivät edes tunne tämän yhtäkkiä kadotessa. Vasta eristäytyneen laitoksen estetisoidun katastrofin videoissa Jeffrey näkee, mihin Stak katosi.

Ruumiillinen samastuminen siltana ajan ja paikan yli

Videotaiteen juuret ovat tekijän tai kuvattujen ihmisten ruumiillisuuden hyödyntämisessä osana taideteosta. Myös käsitteellisyys on nähty oleellisena osana taiteenlajia alkuaajoista asti. (Rush 2003, 9.) Romaanin kerronnan ekfrastiset kohtaukset toteuttavat näiden yhteenliittymää. Vahva ihmisten ruumiillinen läsnäolo, johon kertoja samastuu videoteoksissa, yhdistyy käsitteelliseen tasoon, siihen, millaisia merkityksiä videoteokset kerronnassa saavat. Vaikka päähenkilö Jeffrey n tapa käyttää kieltä saa romaanissa paljon huomiota, Laura Barrettin luennassa jaettu ruumiillisuus on päähenkilön kokemusmaailmassa kuitenkin oleellista: se muodostaa eräänlaisen sillan ihmisten välille ja yhdistyy myös kieleen ja kuolevaisuuteen siinä, että juuri näiden rajoitukset tekevät meistä ihmisiä (Barrett 2018, 118). Jeremy Greenin analyysissa DeLillon varhaisemman tuotannon audiovisuaalisesta katastrofikuvastosta kärsivät ruumiit näyttäytyvät myös samastumisen kohteena (Green 1999, 574), mutta pikemminkin älyllisesti: yleisö voi kuvitella itsensä joukoksi, joka on alttiina uhalle, joka taas on pohjimmiltaan teknologian epäonnistuminen (Green 1999, 581–582).

Yksi mahdollinen lähestymistapa ruumiillisuuteen ja audiovisuaalisen taiteen kokemukseen romaanissa on fenomenologia, ja erityisesti suuntaus, jota ranskalainen Maurice Merleau-Ponty on kehittänyt eteenpäin Edmund Husserlin teorioiden pohjalta, ja hieman eri suuntiinkin. Fenomenologia löytyy

12 Tunnetuin esimerkki tästä on *Valkoinen kohina* -romaanin Amerikan kuvatuin lato. Ks. esim. Wilcox 1991; Allen & Handley 2018.

nimettynä myös kohtauksesta, jossa päähenkilö pohtii seinällä näkemäänsä maalausta ja sitä, miten se ”vaikutti jonkin syvällisen tutkimusmenetelmän, kenties fenomenologian, arvoiselta kohteelta, mutta tehtävä ylitti kykyäni.” (NK, 249.) Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa esseessään *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie* ([1945], tässä artikkelissa englanninkielinen käännös *The Film and the New Psychology* [2019]) kirjoittamisajankohdan psykologian havaitsemista koskevista käsityksistä ja tuon ajan elokuvataiteesta. Keskeinen huomio on ihmisen käytöksen ja ulkoisen ilmaisun oleellisuus vuorovaikutuksessa ja elokuvan erityislaatu tämän esille tuomisessa, proosakerronnan sisäistä maailmaa korostavaan kerrontaan verrattuna. Myös Barrett nostaa romaanin analyysissa esille ruumiillisten eleiden merkityksen jaetussa ruumiillisuudessa, ne muodostavat sen ”kieliopin” (Barrett 2018, 118). Käytän Merleau-Pontyn näkemystä lähestymistapani pohjana, vaikka tarkalleen ottaen hän viittaakin elokuvaan eikä videotaiteeseen.

Tämän takia elokuvat voivat olla niin mukaansatempaavia esittäessään ihmistä: ne eivät anna meille hänen *ajatuksiaan* kuten romaanit ovat niin kauan tehneet, vaan ihmisen tavan toimia (*conduct*) tai käyttäytymisen (*behaviour*). Ne esittävät meille suoraan ihmisen erityisen tavan olla maailmassa, toimia esineiden ja toisten ihmisten kanssa, sen, jonka näemme eleiden merkkikielessä ja katseissa ja joka selvästi määrittää jokaista tuntemaamme ihmistä. (Merleau-Ponty 2019, 110–111, oma suomennos.)

Videoteosten katsojuudessa keskeistä on tapahtumien, käyttäytymisen ja eleiden katsojuus, samastumisen kokemus, joka toisten ihmiskehojen toiminnasta syntyy. Eräässä romaanin alkupuolen videoteoksessa kolme munkkia tekee polttoitsemurhan. Kohtaus muistuttaa vuoden 1963 Thích Quảng Đức -nimisen vietnamilaisen buddhalaismunkin polttoitsemurhasta, joka tallentui ikoniseksi myöhemmin muuttuneisiin valokuviin. Jeffrey kokee katsomansa yhtä vahvasti, kuin hahmot olisivat todellisia ja samassa tilassa, hänen kasvonsa vääristyvät reaktiona videolla näkyvän miehen toimintaan ja hän kokee ahdistusta miehen puolesta, kun kaksi muuta miestä syttyy palamaan mutta yksi epäonnistuu itsensä sytyttämisessä (NK, 62–63). Jeffrey ruumiillinen samastuminen ulottuu miehen ruumiillisuudesta vielä siihenkin, miten tämän hänen tulkintansa mukaan täytyy kokea muiden läsnäolo samassa tilassa suhteessa itseensä. Tämä mukailee Merleau-Pontyn R. Leenhardtin artikkelista inspiroitunutta analyysia elokuvallisen montaasin ilmaisuvoimasta, sen mahdollisuudesta tuottaa katsojalle aistimus (*sense*) kanssaolemisesta (*coexistence*) ja elämien yhtäaikaisuudesta samassa maailmassa tavalla, jossa elokuvan (tässä *Broadway Melody*) näyttelijät ovat olemassa toisilleen, mutta yhtä aikaa myös katsojalle. (Merleau-Ponty 1964, 108.) Tämä tulee esille myös romaanin kohtauksessa, jossa videolla näkyy juoksevia ihmisiä, joiden kertoja tulkitsee pakenevan jotakin ”pelottavaa näkyä tai jylisevää uhkaa” (NK, 150). Hän kuvailee kokemusta niin todenmukaiseksi, että ”hengityksen ja tömistävien jalkojen joukkosykkeen voi melkein kuulla” (NK, 150). Kuin median voimasta säikähtäneenä hän tosin alkaa yhtäkkiä epäillä, että ehkä kaikki teokset ovatkin vain digitaalisia tuotoksia, kunnes sama ihmisjoukko juoksee hänen ohitseen laitoksen käytävässä, ”valkokankaalta vyöryvät kuvat lihaksi tulleina” (NK, 151).

Merleau-Ponty kirjoittaa elokuvien soveltuvan erityisen hyvin ruumiin ja mielen sekä mielen ja maailman yhteenkietoutuneisuuden ilmentämiseen ja sen ilmaisemiseen, millä tavoin ne ilmenevät toisissaan (Merleau-Ponty 2019 [1945], 111). Siinä missä koko muu laitos ilmentää pyrkimystä erottaa ruumis

ja mieli säilömällä aivot erikseen ja balsamoimalla ruumiit, videoteosten kuvaukset esittävät, miten perustavaa laatua oleva osa ihmisen psyykeä on jaettu ruumiillisuuden kokemus. Kuvaus jo säilötyn päähenkilön isän puolison, Artisin päänsisäisestä monologista operaation jälkeen alleviivaa tietoisuuden pirstaloitumista sen tultua erotetuksi kaikista sosiaalisista ja fyysisistä kytköksistä. Vaikka videoteosten tarkoitus lieneekin osoittaa kärsimyksen olemassaoloa maailmassa ja toimia perusteena eskapistiseen pelastautumiseen, ne on mahdollista lukea päähenkilölle juuri tuon kärsimyksen kautta maailmaan liittymiseksi, ei sen takia siitä erkaantumiseksi.¹³

Graley Herren toteaa artikkelissaan ”Don DeLillo’s Art Stalkers” (2014), että DeLillon tuotannon toistuvissa taideteosten kuvauksessa yhtä olennaista kuin teosten kuvaus on niiden katsojuuden kuvaus. Päähenkilön tunteiden ja videolla tapahtuvien tapahtumien, kameran kuvakulmien ja leikkausten lisäksi DeLillon sotavideoteos-kohtauksen kerronta sisältää päähenkilön reflektiota jaetusta katsojuudesta: ”Käytävät ovat pullollaan ihmisiä jotka katsovat valkokankaita. He kaikki ajattelevat minun ajatuksiani” (NK, 258). Jeffrey ei näe muita katsojia, mutta olettaa heidän kokevan kuten hän. Oletusta jaetusta katsojuudesta tulee osa hänen katsomiskokemustaan, jopa niin, että kokemuksen kollektiivisuus, tai tunne siitä, korvaa sen subjektiivisuuden tai kokemuksen siitä (vrt. Petrovic 2022, 95). Jeffrey ei kuitenkaan voi jakaa kokemaansa katsojuuden kokemusta täysin kenenkään toisen kanssa. Hänet on eristänyt muista katsojista se, että hänellä on emotionaalinen side yhteen kuvatuista ihmisistä, joka kuoli hänen silmiensä edessä. Toisaalta hänet eristää pojan tunteneista ihmisistä, kuten tämän äidistä se, että hän on videolta nähnyt tämän kuolevan. Jeffrey ei kykene kertomaan tätä Stakin äidille myöhemminkään, heidän suhteensa vähitellen päättyessä, mutta tämä saa sen myöhemmin itse selville. Jaettava media kykenee luomaan jakamattoman tragedian. Kohtaus myös jatkaa DeLillon *Putoava mies* -romaanin katastrofimateriaalin katsomiseen liittyvien ongelmien käsittelyä. Audiovisuaalinen materiaali voi muuntaa todelliset ihmiset katsojalle pelkiksi tapahtuneen symboleiksi ja estetisoiduiksi objekteiksi, joita kohtaan tunteiden tunteminen voi olla vaikeaa (Gleich 2014, 165). *Nolla kelviniä* -romaanissa tämä turtumus purkautuu paitsi ruumiillisen samastumisen myös toisen ihmisen henkilökohtaisen tunnistamisen kautta.

Jeffrey yrittää hallita hallitsematonta sotavideoteoksen näkemisen kokemusta yrittämällä hallita katselutilannetta. Siinä missä katsomiseen liittyy vapaaehtoisuus ja intentionaalisuuskin, päätös kiinnittää huomio johonkin, näkeminen ei ole aina valinnainen kokemus, vaan muiden aistien tavoin näköaisti voi heittää ihmisen keskelle aistimusten ja niiden merkityksellistämisen ryöppyä. Jeffreyyn seuraava hetki jakautuu kahtia: hän jää yhtä aikaa odottamaan, että näkisi vielä vilauksen pojasta videokankaalla ja päättää hallitsemattomassa tilanteessa olevan ihmisen epätoivon ehdottomuudella, että jää käytävään pimeyteen ja hiljaisuuteen, jos niin ei käy (NK, 261). Jeffrey haluaa sulkea silmänsä, katsomisesta on tullut näkemistä, josta hän haluaa kieltäytyä. Katsomisen hallitseminen samastuu ajatusten hallitsemiseen: ”Kun pimeys on täydellinen, seison vain odottamassa, teen kaikkeni jotta en ajattelisi mitään.” (NK, 262.) Kohtauksesta ei selviä, mitä tapahtuu, sillä seuraava luku alkaa toisesta ajankohdasta. Paul Petrovicin mukaan Stakin kohtalo on ”profeetallinen arvio” siitä, että nykyhetken nuorille ruumiillisessa vaarassa oleminen tulee olemaan perustavaa laatua olevasti jokapäiväinen kokemus (Petrovic 2022, 94). Tähän näkökulmaan Jeffrey ei vanhemman sukupolven ihmisenä pääse käsiksi.

13 Myös Jiena Sunin videoteoksia W. J. T. Mitchellin ekf-rasis-teorioiden näkökulmasta käsittelevässä artikkelissa ne luovat jaettuuden ja yhteisyyden tunteen, mutta kokemus paikantuu vain haavoittuvuuden tunteeseen (Jiena 2022, 184, 186).

Kohtauksessa tapahtuva kärsimyksen, ruumiillisuuden ja paikan yhteenkietoutuminen löytyy yhdenlaisena versiona jo DeLillon vuoden 1971 romaanista *Americana*, joka on usein nostettu esille sen elokuvaan liittyvien elementtien takia (Sheehan 2021). Eräässä kohtauksessa päähenkilö katsoo Vietnamin sotaan liittyvää valtavaa valokuvaa mainostoimistossa (DeLillolle tyypillisesti tätä kuvaa samaan aikaan toinen ihminen). Kuvassa vietnamlainen nainen pitelee käsissään kuollutta lasta. Peter Boxall kirjoittaa, miten valokuvan läpinäkyvä kerros on ainoa, joka ”erottaa New Yorkin Vietnamista, rikkaat köyhistä, nykyhetken menneisyydestä ja sen mikä on traagista siitä, mikä on banaalia” kameran ikään kuin hävittäessä ajan ja etäisyyden (Boxall 2008, 47). Kameran voima on tuoda yhteen eri ulottuvuuksia ja rooleja ja luoda ”syvällisellä tavalla vaikealta tuntuva jaettu olemassaolo” (*a deeply troubling shared presence*; Boxall 2008, 47). *Nolla kelviniä* -romaanin kohtaaminen tuo lukijalle mahdollisuuden kuvittelun kautta asettaa itsensä tilanteeseen, jossa sotaa koskeva audiovisuaalinen materiaali muuttuisi yhtäkkiä henkilökohtaiseksi. Romaanin lukeminen mahdollistaa sotakuvaston kohtaamisen uudeltaisessa valossa maailmanpoliittisen tilanteen muututtua Euroopassakin. Väkivaltaa käsittelevän taideteoksen ja katsojan väkivallan kokemisen aihe on ollut esillä jo DeLillon aiemmissa teoksissa, kuten *Omegapiste* ja novelli *Baader-Meinhof*. Näissä ekfrasiksia sisältävä kerronta purkaa estetisoidun väkivallan takaisin väkivallan ruumiilliseen olemukseen ja näyttää, miten erilainen merkitys sillä on arkisen elämän tasolla (ks. esim. Herren 2019).

Katastrofin kohtaamisen yhteisöllisyys

Romaanin taustana on kurjuuden ja kärsimyksen maailma, jossa ”jokin lähestyy aivan riippumatta siitä kuinka turvallisiksi tunnet olosi siksi että mobiiliteknologia on niin paljon” (NK, 126).¹⁴ Monologit laitoksen filosofeilta sisältävät näkemyksiä katastrofista käsitteenä: katastrofi on ”sisäänrakennettu jo muinaisiin aivoihin”, se on ”pakotie henkilökohtaisesta kuolevaisuudesta”, katastrofissa ”kohtaamme lopun, mutta emme yksin” ja siinä on mahdollisuus ”kadottaa itsensä myrskyn ytimeen” (NK, 67–68). Katastrofi kokemuksena näyttäytyy siis yksilöllisyydestä yhteisöllisyyteen siirtymisenä ja johonkin itseään suurempaan liittymisenä. Katastrofin kokemus on joukkokokemus, yhteisöllinen idea, joka on mahdollista tuoda käytäntöön jaettuuden kautta. Katastrofin kohtaaminen on yhteisöllistä, sen pakeneminen ei välttämättä. Kryojäädytyksen odottaminen ja tulevaisuudessa uudelleenheräämisen visio esitetään mahdollisuuksina yhteisöllisyyteen, mutta niitä vasten asettuu hyvin konkreettisesti yksinäisyys kryojäädytyksessä (NK, 68).

Katastrofien esittämisestä videotaiteen kautta romaanissa on mahdollista tehdä tulkinta audiovisuaalisen median merkityksen säilymisestä sen liki kaikkialla olevuuden ja turruttavuuden keskelläkin. Audiovisuaalinen media, videotaide, on ollut DeLillon romaaneissa aiemminkin kytköksissä sekä sotaan, väkivaltaan että maantieteellisiin etäisyyksiin. *Omegapisteessä* Douglas Gordonin videoteoksen *24 Hour Psycho* katsomisen kuvaus avaa ja sulkee romaanin, jonka triptyykkirakenteen (Hardwick 2017, 110) sisällä nainen katoaa. *Esittäjä*-romaanissa Yhdysvaltojen itärannikolla asuvan kehotaiteilijapäähenkilön esitykseen päättyy hänen pitkiä aikoja katselemaansa maantiekameran kuvaa tien laidasta Kotkasta, Suomesta: ”Kotka oli toista maailmaa, mutta hän saattoi nähdä sen todellisena, sen omat tunnit, minuutit ja sekunnit.” (DeLillo 2001a, 42.) Myös *Nolla kelviniä* -romaanissa audiovisuaalinen media

14 DeLillon seuraava romaani *Hiljaisuus* (2022) käsittelee mobiili- ja muun sähköisen teknologian yhtäkkiä hajoamista.

mahdollistaa ajan ja paikan rajojen ylittämisen ja jaettuuden kokemuksen, katastrofin äärellä olemisen hahmottamisen ihmiselle, jonka on mahdoton ymmärtää sitä jokapäiväisyydestään ja ruumiistaan käsin. Audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa ilmiötä on käsitelty muun muassa ruumiillisen simulaation, affektiivisen mimiikan, somaattisen empatian ja peilineuronien toiminnan kautta (Eder 2022, 361). Kiinnostavaa onkin, missä määrin tällaisen teoksen kaunokirjallinen kuvaus, ekfrasis, voi herättää vastaavia tunteita vastaavalla tavalla. Ja silti, kuten romaanissa, katsojuus tai samastuminenkaan ei välttämättä johda toimintaan.¹⁵ Romaanin lopussa Jeffrey vetäytyy rauhallisen kampuksen virkamieheksi, joka yhä näkee valveunia videoteoksessa kuolevasta pojasta.

15 Tästä Paul Petrovic ryöpyttää romaanin henkilöahamoja varakkuuteen perustuvan vastuun perusteella (Petrovic 2022).

Lähteet

- Allen, David & Handley, Agata G. (2018) 'The Most Photographed Barn in America': Simulacra of the Sublime in American Art and Photography. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 8(8), 365–385. <https://doi.org/10.1515/textmat-2018-0022>.
- Banash, David (2015) Alfred Hitchcock's 'Psycho' and the Cinematic Novels of Don DeLillo and Manuel Muñoz. *Literature Film Quarterly* 43(1), 4–17.
- Barrett, Laura (2018) '[R]Adiance in Dailiness': The Uncanny Ordinary in Don DeLillo's Zero K. *Journal of Modern Literature* 42(1), 106–123.
- Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*. Engl. Paul Foss, Paul Patton & Philip Beitchmann. Yhdysvallat: Semiotext[e].
- Boxall, Peter (2008) DeLillo and Media Culture. Teoksessa John N. Duvall (toim.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. New York: Cambridge University Press, 43–52.
- Collins, Cornelius (2022) The World: DeLillo Abroad. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 39–46.
- Cowart, David (2012) The Lady Vanishes: Don DeLillo's 'Point Omega'. *Contemporary Literature* 53(1), 31–50.
- Clüver, Claus (1997) Ekphrasis Reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. Teoksessa Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (toim.) *Interart poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 19–33.
- da Cunha Lewin, Katherine (2023) DeLillo and Land Art. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 385–400.
- DeLillo, Don (1999) [1997] *Alamaailma (Underworld)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2011) [2002] Baader-Meinhof. Teoksessa *The Angel Esmeralda: Nine Stories*. London: Picador.
- DeLillo, Don (2003) *Cosmopolis (Cosmopolis)*. Suom. Helen Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2001a) *Esittäjä (The Body Artist)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2001b) In the ruins of the future. *The Guardian*. Saatavilla: <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> (linkki tarkistettu 26.11.2023).
- DeLillo, Don (2020) *Hiljaisuus (Silence)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2017) [2016] *Nolla kelviniä (Zero K)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2011) [2010] *Omegapiste (Point Omega)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2008) [2007] *Putoava mies (Falling Man)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- Eder, Jens (2022) Film: The Affective Specificity of Audiovisual Media. Teoksessa Patrick Colm Hogan; Bradley J. Irish & Lalita Pandit Hogan (toim.) *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. Lontoo: Routledge, 354–365.
- Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen & Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Gander, Catherine (2022) Time: Still Life. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 270–280.

Gander, Catherine (2023). Introduction – Ways of Seeing/Don DeLillo and the Arts. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–22.

Garrigós, Cristina (2023) Thematic Equivalence and the Ontological Ambivalence: Film Adaptations of the Works of Don DeLillo. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 264–277.

Gleich, Lewis S. (2014) Ethics in the Wake of the Image: The Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer. *Journal of Modern Literature* 37(3), 161–176.

Green, Jeremy (1999) Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo's Fiction. *Modern Fiction Studies* 45(3), 571–599.

Hardwick, Hannasofia (2017) *The Narrative Role of Films in Four Contemporary Novels*. Helsinki: University of Helsinki.

Heffernan, James A. W. (2015) Ekphrasis: Theory. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – image – sound – music*. Berliini: De Gruyter, 35–49.

Herren, Graley (2015) Don DeLillo's Art Stalkers. *Modern Fiction Studies* 61(1), 138–167. Saatavilla: https://www.exhibit.xavier.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1560&context=english_faculty (linkki tarkistettu 25.9.2024).

Herren, Graley (2019) *The Self-Reflexive Art of Don DeLillo*. New York: Bloomsbury Academic.

Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Herren, Graley (2023) Ekphrasis. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 195–208.

Mann, Thomas (1998) [1957] *Taikavuori*. Suom. Kai Kaila. Helsinki: WSOY.

McLuhan, Marshall (1984) [1964] *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY.

Merleau-Ponty, Maurice (2019) [1945] The Film and the New Psychology. Teoksessa Christopher Kul-Want (toim.) *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 97–112.

Morley, Catherine (2006) Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein. *Journal of American Studies* 40(1), 17–34.

Osteen, Mark (2022) Death: (Not) Moving Deathward: The Living and the Undead in DeLillo's Late Works. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 217–226.

Pagan, Nicholas O. (2023) Cinematic Consciousness and Time Images: Don DeLillo's The Body Artist and Point Omega. *Critique - Bolingbroke Society*. Ahead-of-print, 1–11.

Passaro, Vince (2005 [1991]) Dangerous Don DeLillo. Teoksessa Thomas DePietro (toim.) *Conversations with Don DeLillo*. University of Mississippi Press, 75–85.

Petrovic, Paul (2022) Prescience: The Idea of the Future. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 91–98.

Puro, Jukka-Pekka (2012) Avaus mediafenomenologiaan: media Martin Heideggerin eksistentiaalifenomenologian näkökulmasta. *Media & viestintä* 35(3–4), 40–55. <https://doi.org/10.23983/mv.62881>.

Rush, Michael (2003) *Video Art*. Lontoo: Thames & Hudson.

Sheehan, Paul (2021) Don DeLillo's Cinematic Imaginary: From A(mericana) to Z(ero K). *Textual Practice* 35(10), 1685–1705.

Shipe, Matthew (2016) War as Haiku: The Politics of Don DeLillo's Late Style. *Orbit: A Journal of American Literature* 4(2), 1–23. <https://doi.org/10.16995/orbit.102>.

Sun, Jiena (2022) Ekphrasis and Ways of Seeing in DeLillo's Zero K. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 63(2), 176–189.

Vairinen, Virpi (2022) Kehotaide ekfrasiksen teorioiden valossa Don DeLillon romaanissa *Esittäjä*. Teoksessa Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö (toim.) *Intermediaalinen kirjallisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ward, Kiron (2023) Joycean DeLillo. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 222–234.

Wilcox, Leonard (1991) Baudrillard, DeLillo's 'White Noise,' and the End of Heroic Narrative. *Contemporary Literature* 32(3), 346–365.

The World Behind the Tinted Window. New York Times. Saatavilla: <https://www.nytimes.com/2012/08/05/movies/cosmopolis-cronenbergs-take-on-don-delillo.html> (linkki tarkistettu 17.7.2023).