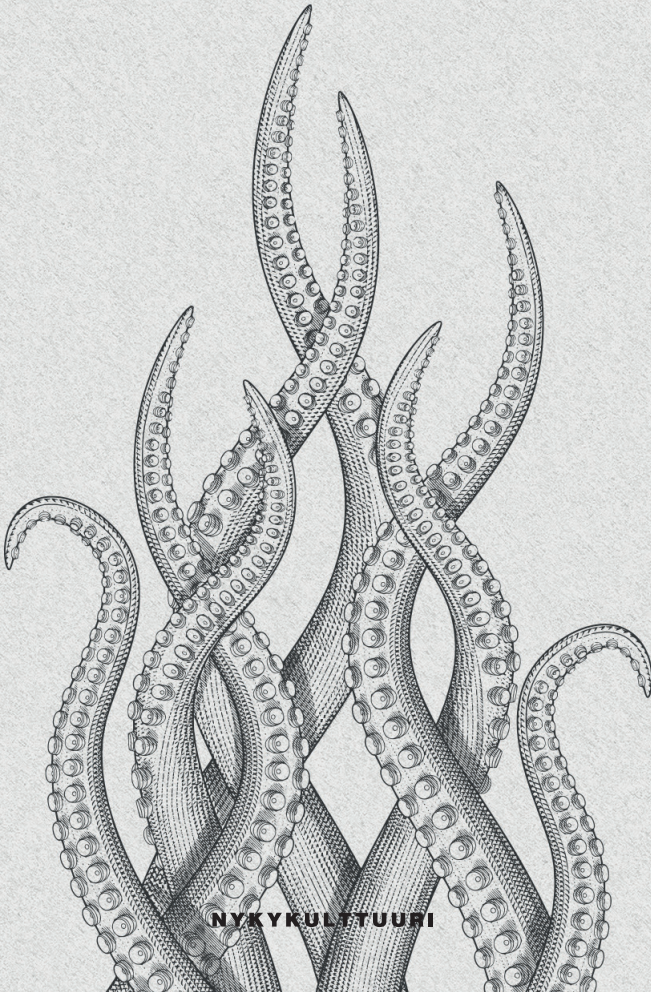


Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö (toim.)

INTERMEDIAALINEN  
**KIRJALLISUUS**



**NYKYKULTTUURI**

Teos on ensimmäinen intermediaalista kirjallisuutta ja kirjallista intermediaalisuutta käsittelevä suomenkielinen kokonaisuus.

Kaikenlaiset mediat, myös kirjalliset, limittyvät teknologioiden moninaistumisen myötä yhä tiiviimmin arkeen ja elämään. Laajimmillaan intermediaalisuus viittaa kaikkiin sellaisiin ilmiöihin, joihin tavalla tai toisella liittyy useampi kuin yksi media. Mediaalisuuden painoarvo merkityksen muodostumisessa, taiteessa, kulttuurissa, vallankäytössä ja politiikassa kasvaa alati.

*Intermediaalisen kirjallisuuden* aiheet liikkuvat H. P. Lovecraftista *Puluboihin* ja Don DeLillosta *The League of Extraordinary Gentlemenin*. Myös kirjallista hiljaisuutta, kinnekfrastisia novelleja, Eino Ruutsalon *ABC 123* -elokuvaa ja digitaalisten ympäristöjen transmediaalisuutta tarkastellaan omilla artikkeleillaan. Samalla kirjassa tutkitaan intermediaalisuuden käsitteitä niin kulttuurisesti, historiallisesti kuin paradigmaattisesti.

Tämä vertaisarvioitu artikkelikokoelma osoittaa intermediaalisuuden ”keskellä”, ”välissä” ja ”seassa” liikkuen, miten paljon mediaalista variaatiota kirjallisuus sisältää ja kuinka monenlaisia kirjallisia medioita on olemassa. Mitkä oikeastaan ovat konventionaalisesti erillisiä medioita? Konventiot ovat muokattavissa ja rajat on aina mahdollista piirtää uusiksi.

ISBN 978-951-39-9385-6



## **INTERMEDIAALINEN KIRJALLISUUS**

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus  
Olli Löytty (vastaava toimittaja, Tampereen yliopisto)  
Pekka Hassinen (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Oskari Rantala (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Anna-Mari Almila (Helsingin yliopisto)  
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)  
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)  
Sari Karttunen (Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore)  
Ralf Kauranen (Turun yliopisto)  
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)  
Hanna Kuusela (Tampereen yliopisto)  
Maaria Linko (Helsingin yliopisto)  
Anna Logrén (Itä-Suomen yliopisto)  
Jussi Ojajarvi (Oulun yliopisto)  
Laura Piippo (Tampereen yliopisto)  
Pilvi Porkola (Turun yliopisto)  
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)  
Leena-Maija Rossi (Lapin yliopisto)  
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)  
Nora Schuurman (Turun yliopisto)  
Juhana Venäläinen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja myy Jyväskylän yliopiston verkkokauppa (<https://webshop.jyu.fi/julkaisut>). Tilaaminen on mahdollista myös julkaisusarjan kotisivuilta (<https://jyu.fi/nykykulttuuri-julkaisusarja>). Lisätietoja antaa kustannustoimittaja Oskari Rantala ([oskari.h.rantala@jyu.fi](mailto:oskari.h.rantala@jyu.fi)). Postiosoite: Oskari Rantala / Nykykulttuuri-julkaisusarja, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen  
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma  
Kansi: Sami Saresma

Jyväskylän yliopistopaino  
Jyväskylä 2022

ISBN 978-951-39-9386-3  
ISSN 1457-6899



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)



Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö (toim.)

INTERMEDIAALINEN  
**KIRJALLISUUS**

**NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 132  
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2022**

## SISÄLLYS

*Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö*

INTERMEDIAALINEN KIRJALLISUUS, KIRJALLINEN  
INTERMEDIAALISUUS. TAUSTAA, KÄSITTEITÄ,  
TULOKULMIA 7

*Heta Martinen*

TÄMÄ PAPERI EI SOI EIKÄ LAULA. MULTIMODAALISUUS,  
MEDIAREPRESENTAATIOIT JA MEDIOIDENVÄLISYYS  
VEERA SALMEN *PULUBOI JA PONI* -SARJASSA 31

*Oskari Rantala*

INTERMEDIAALISTEN HERRASMIESTEN LIIGA.  
SARJAKUVAN, INTERMEDIAALISUUDEN JA  
MULTIMODAALISUUDEN KYTKENNÄT  
SARJAKUVASARJASSA *THE LEAGUE OF  
EXTRAORDINARY GENTLEMEN* 63

*Jarkko Toikkanen*

KIRJALLISUUDEN INTERMEDIAALINEN KOKEMUS. H. P.  
LOVECRAFTIN "PICKMAN'S MODEL" 103

*Virpi Vairinen*

KEHOTAIDE EKFRASIKSEN TEORIOIDEN VALOSSA DON  
DELILLON ROMAANISSA *ESITTÄJÄ* 129

*Mikko Keskinen*

MEDIOIDEN HILJAISUUDET. ÄÄNETTÖMYYS JA  
VAIKENEMINEN HEINRICH BÖLLIN NOVELLISSA  
"TOHTORI MURKEN KOOTUT TAUOT" JA SEN  
RADIOSOVITUKSISSA 163

*Juha-Pekka Kilpiö*

MEDIOIDEN JA MAAILMOJEN VÄLISSÄ. ROBERT  
COOVERIN KINEKFRASTISET NOVELLIT 197

*Juri Joensuu*

ABC 123, ETC. EINO RUUTSALON "MONISELITTEINEN  
KIRJAINILMAISU" 219

*Hanna-Riikka Roine*

KOHTI VASTAVUOROISEMPAA. TRANSMEDIAALISUUS  
NARRATOLOGIASSA DIGITAALISEN MURROKSEN  
JÄLKEEN 245

TEKIJÄT 269

SUMMARY 273

Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö

**INTERMEDIAALINEN KIRJALLISUUS,  
KIRJALLINEN INTERMEDIAALISUUS.  
TAUSTAA, KÄSITTEITÄ, TULOKULMIA**

Tämä artikkelikokoelma käsittelee intermediaalista kirjallisuutta ja kirjallista intermediaalisuutta. Laajimmillaan intermediaalisuus viittaa kaikkiin sellaisiin ilmiöihin, joihin tavalla tai toisella liittyy useampi kuin yksi media. *Media*, latinan sanasta *medius*, 'keskellä', 'välissä', on sananmukaisesti kaikkialla, keskiössä. Etuliite *inter-*viittaa periaatteessa samaan asiaan, sillä sekin merkitsee 'välissä', 'seassa' tai 'keskuudessa'. Erilaiset teknologiat ja mediat ovat aina olleet erottamaton osa inhimillistä arkea ja toimintaa. Mitä lähemmäs nykyhetkeä tullaan, sitä suuremman roolin ne saavat osana kulttuuria. Kaikenlaiset mediat, myös kirjalliset, limittyvät teknologioiden moninaistumisen myötä arkeen ja elämään entistä saumattomammin, ja medioiden ja mediaalisuuden painoarvo merkityksen muodostumisessa, vallankäytössä, politiikassa, taiteessa ja kulttuurissa kasvaa alati. Viimeistään laaja ja kaikille elämän aloille ulottuva digitalisaatio on tehnyt kulttuurin intermediaalisuuden korostetun näkyväksi. Kaikki intermediaalisuus ei kuitenkaan liity digitaalisuuteen. Pidämme helposti medioiden jatkuvaa läsnäoloa itsestäänselväenä ja pahimmillaan historiattomana ilmiönä. Tämän vuoksi on tarpeellista pysähtyä hetkeksi ja luoda katsaus medioidenvälisyyden nykyhetkeen ja historiaan. Intermediaalisuuden tarkempi, yksityiskohtaisempi ja kulloisetkin historialliset ja kulttuuriset kontekstit huomioiva tarkastelu antaa välineitä ymmärtää nykyistä ubiikkia eli kaikkialle ulottuvaa mediaalisuutta mutta ennakoita myös tulevia kehityskulkuja.

Ubiikin luonteensa vuoksi (inter)mediaalisuus on kietoutunut kysymyksiin tiedosta ja totuudesta. Käsitteellisesti sotkeutunut ja merkityksistä tyhjentyneet globaali keskustelu "totuudenjälkeisyydestä" jättää jälkeensä yhden kestävän huomion: keskustelu hyötyisi olennaisesti merkityksenmuodostuksen alustoihin – painotuot-



teista digitaaliseen mediaan – tarttuvasta ja intermediaalisuuteen virittäytyneestä otteesta. Ymmärtääkseen vallan liikkeitä ja positiota on osattava lukea paitsi ilmaisia myös niiden alustoja. Tällainen analyttistä ja jäsentynyttä lukemista painottava näkökulma on ollut keskeinen kirjallisuudentutkimuksessa, minkä vuoksi se tarjoaa otollisen lähtökohdan myös intermediaalisuuden, siihen kytkeytyvien tutkimusparadigmojen ja sen läpäisemien kulttuuristen ilmiöiden tarkasteluun.

Lähestymme intermediaalisuutta tässä teoksessa kirjallisuuden kautta.<sup>1</sup> Kun kirjallisuutta tarkastellaan tekstuaalisena ilmiönä, se on aina jo mediaalista, materiaalista ja teknologista. Kirjallisuudella taiteenlajina on pitkä historiallinen perspektiivi, sen suullisesta perinteestä puhumattakaan. Kirjallisuus on aina mediaalista, mutta sen mediaalisuuteen on kietoutunut monia erilaisia tekijöitä ja ilmiöitä esimerkiksi siksi, ettei kirjoituksen alusta ole aina sama. Kirjallisuudentutkimus tarjoaa intermediaalisuuden tarkastelulle käsitteellisesti vankan perustan; näin voidaan paikata aiemman tutkimuksen aukkoja, mutta tilaa jää silti tuoreelle luennalle ja teoretisoinnille. Kysymys on yhtäältä tekstianalyttinen: kirjallisuuden mediaaliset ominaisuudet ovat tavanneet olla tutkimuksen sokea piste, ja toisaalta institutionaalinen ja tieteenalakohtainen: median kysymyksiä ei voi jättää pelkän mediatutkimuksen varaan. Teos tarjoaakin esimerkkejä kirjallisuudentutkimuksen ja intermediaalisen analyysin risteämisestä. Seuraavaksi kartoitamme intermediaalisuutta käsitteellisesti ja käymme läpi intermediaalisuudentutkimuksen historiaa, tutkimuksellisia konteksteja sekä sille läheisiä käsitteitä ja tutkimusperinteitä.

## **Esihistoria**

Intermediaalinen tutkimus on noussut esiin 1980-luvulta lähtien, ensin saksalaisella kielialueella ja sitten laajemmin, ja käytännössä tullut korvaamaan aiemman taiteidenvälisen tutkimuksen (*inter-art studies*).<sup>2</sup> Intermediaalisuudella *avant la lettre* on kuitenkin pit-

kä ja monipolvinen historia. Erityisen keskeinen on ollut kuvan ja sanan tai kuvataiteen ja runouden suhde. Sitä on kuvattu yhtä lailla kamppailun kuin sisaruuden metaforin (nämä saattavat tosin olla sama asia).<sup>3</sup>

Keskeinen ja käänteentekevä teksti tässä tutkimusperinteessä on Gotthold Ephraim Lessingin *Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766). Sitä voi pitää ensimmäisenä mediaspesifinä analyysinä länsimaisessa taidehistoriassa. Korostaessaan taiteenlajien eroja ja rajoja (”Grenzen”) Lessing reagoi vuosisataista *ut pictura poesis* -traditiota vastaan. Fraasi ”runo kuin maalaus” juontuu Horatiuksen *Ars poeticasta* ja kaiuttaa Simonideen ajatusta, jonka mukaan maalaustaide on mykkää runoutta ja runous puhuvaa maalaustaidetta. Pitkälle renessanssiin saakka ajatusta tulkittiin normatiivisesti siten, että runon tulee olla kuin maalaus. Lessing puolestaan argumentoi, että kirjallisuus ja kuvataide muodostuvat kumpikin omanlaisistaan merkeistä ja sopivat siten kuvaamaan eri aiheita. Kuvataide koostuu rinnakkaisista merkeistä ja sopii parhaiten esittämään objekteja tilassa. Kirjallisuus koostuu peräkkäisistä merkeistä ja sopii parhaiten esittämään tapahtumia ajassa. (Ks. Lessing 1984.) *Laokoonin* vaikutus kantaa vähintään 1900-luvun alkupuoliskolle saakka, ja siihen perustuu modernismin keskeinen ajatus, että kunkin taiteenlajin tulisi tavoittaa mediansa erityiset ja omimmat mahdollisuudet. Tässä perinteessä vaikuttaa silti jonkin verran normatiivinen ja essentialistinen ajatus hyvistä ja soveliaista teoksista. Intermediaalisuus tuottaa samoihin ilmiöihin sallivan ja funktionaalisen näkökulman.

Varsinaisen *intermediaalisuus*-termin otti tiettävästi ensimmäisenä käyttöön saksalainen tutkija Aage A. Hansen-Löve vuoden 1983 artikkelissaan kuvaamaan venäläistä 1900-luvun alun avantgardea ja sen tapoja yhdistellä kuvaa ja sanaa. Sana on muodostettu intertekstuaalisuuden pohjalta ja sitä täydentämään. Nykyisessä merkityksessään intermediaalisuuden tutkimus alkoi 1990-luvulla. Tuolloin varhaisvaiheessa intermediaalisuutta määriteltiin suhteessa intertekstuaalisuuteen ja sitä pidettiin jopa jälkimmäisen alalajina (esim. Wagner 1996, 17)<sup>4</sup>. Laaja intertekstuaalisuus Mihail Bah-

tinin, Julia Kristevan ja Roland Barthesin mielessä on sikäli osuva vertailukohta, että intermediaalisuutta voi samalla tavoin ajatella kaikkien medioiden ennakkoehtona ja olosuhteena. Kuten Gilles Deleuzen immanenssin taso, joka kuvaa kaiken olevaisen sisällyttämistä maailmaan itseensä ilman transsendenttia ylä- tai ulkopuolta, ontologisessa mielessä myös intermediaalisuus edeltää kaikkia yksittäisiä medioita. Tuolla tasolla mediat puolestaan eroavat ja kytkeytyvät lakkaamatta. (Herzogenrath 2012, 2–3.) Tämä muodostaa kuitenkin pelkän lähtökohdan, ja intermediaalista kenttää on syytä jäsentää yksityiskohtaisemmin.

## Onko medioita?

Median käsitteen määrittely on tunnetusti ollut hankalaa, mikä on johtanut sen laajaan mutta epätäsmälliseen käyttöön. On jotenkin kuvaavaa, että auktoriteetiksi pyrkivässä artikkelikokoelmassa *Critical Terms for Media Studies* ei ole lainkaan artikkeleita hakusanalla ”media” (ks. Mitchell & Hansen 2010). Katherine Haylesin mukaan median käsitteestä voidaan erottaa neljä tasoa: materiaalisuus, teknologia, semiotiikka ja sosiaalinen konteksti (Hayles 2010, 151). Tämä muodostaa kuitenkin vasta yhden mahdollisen lähtökohdan. Kuten sanottu, laajimmillaan intermediaalisuus viittaa sellaisiin ilmiöihin, joihin tavalla tai toisella liittyy useampi kuin yksi media. Median käsitettä määritellessään intermediaalinen tutkimus on usein turvautunut ajatukseen, että on olemassa *konventionaalisisessa mielessä* erillisiä medioita (Wolf 1999, 35; ks. myös Thon 2014). Seuraamme tässä teoksessa *Kielitoimiston sanakirjaa* ja käytämme sanaa *media* (monikossa *mediat*) viittaamaan konventionaalisesti erilliseen ilmaisuvälineeseen, koska se on jo vakiintunut suomeen esimerkiksi muotojen *medium* ja *mediumi* asemesta. Juri Joensuu (2012, 9–10, viite 19) perustelee lisäksi, että *media*, yksikkömuotoon sisältyvä monikko, ”ilmentää hyvin mediakonvergenssia eli kehitystä, jossa vanhat mediamuodot sulautuvat yhteen, yhdeksi digitaaliseksi (meta)mediaksi”.

Medioiden erottelu ja jaottelu ei silti ole millään tavoin yksiselitteistä. Radikaalimaterialistina ja antihumanistina tunnettu Friedrich Kittler huomauttaa lakonisesti, että erillisistä medioista tulee pelkkiä pintatason efektejä, kun digitaalisena minkä tahansa median voi kääntää miksi tahansa toiseksi. Tällöin perinteinen median käsite käy tarpeettomaksi. (Kittler 1999, 1–2.) Allan Kay ja Adele Goldberg (2003) luonnehtivatkin jo 1970-luvulla tietokonetta metamediaksi, koska sen avulla voi simuloida ja yhdistellä kaikkia muita medioita. Kittler (1999, 1–2) toteaa kuitenkin, että toistaiseksi, vielä hetken aikaa, on olemassa medioita.

Koska ei ole olemassa vain yhtä tekstuaalista mediaa, muun muassa kybertekstiteoria (Aarseth 1997; Eskelinen 2012) on kehittänyt hienojakoisia muuttujia kuvaamaan tekstien toimintaa ja käyttöä. Siinä näkökulma siirtyy mediaessentialismista funktionaalisiin erotteluihin (Eskelinen 2012, 22). Kybertekstiteoria ottaa huomioon yhtä lailla verkottuneet ja ohjelmoitavat kuin muutkin tekstit ja osoittaa muun muassa, että mikään olemuksellinen jako digitaalisten ja painettujen tekstien välillä ei kestä (Aarseth 1997, 74). Jo Espen Aarsethin vuoden 1997 malli tuottaa 576 mediapositionia (mt., 64). Se osoittaa, miten paljon variaatiota on painettujen ja digitaalisten tekstien kategorioissa ja miten paljon päällekkäisyyksiä niiden kesken.

Jossain määrin intermediaalinen tutkimus joutuu silti pitämään yllä ajatusta erillisistä medioista. Kuten Irina O. Rajewsky (2010, 52) huomauttaa, tämä on oikeastaan sen ennakkoehto: jotta voisi olla intermediaalisuutta, täytyy ilmeisesti olla erillisiä medioita. Tällaiset erottelut ovat teoreettisesti tuotettuja, mutta ne voivat silti toimia heuristisina työkaluina. Intermediaaliset teokset voivat tukeutua vakiintuneisiin mediaalisiin kehyksiin, hyödyntää oletuksia ja konventioita, joitten mukaan medioita erotellaan, ja toimia niitä vasten tai vastaan (mt., 62–65). Jos siis muistetaan, että medioiden rajat todella ovat konventioita ja sellaisina alttiita muutoksille, näistä erotteluista voi olla myös hyötyä. Rajewsky (mt., 53) muistuttaa tarpeellisesti, että median käsite toimii tietyllä abstraktiolla



solla, joten katsoja ei kohtaa esimerkiksi jotakin yleistä elokuvamediaa kaikkineen vaan ainoastaan yksittäisiä teoksia.

## Intermediaalisuuden typologia

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 (Elleström 2014, 4, 14). *Mediarepresentaatio* puolestaan viittaa siihen, että tiettyä mediaa itseään (tai yksittäistä teosta) representoidaan jossain toisessa mediassa (mt., 15). Kaikkein tyypillisin esimerkki on ekfrasis, James Heffernanin (1993, 3) vakiintuneen määritelmän mukaan visuaalisen representaation sanallinen representaatio. Perinteisen taiteidenvälisyyden lempilapsi ekfrasis tarkoitti klassisessa retoriikassa mitä tahansa aistivoimaista kuvausta riippumatta aiheesta, mutta sittemmin se on rajattu nimenomaan toisen asteen representaatioon: esitykseen teoksesta, joka itse jo esittää jotakin. Käytännössä se viittaa useimmiten kaunokirjallisiin kuvauksiin staattisesta kuvataiteesta, kanonisina esimerkkeinä Akhilleuksen kilpi *Iliassa*, John Keatsin ”Oodi kreikkalaiselle uurnalle” (1820), W. H. Audenin ”Musée des Beaux Arts” (1939) ja John Ashbryn ”Omakuva kuperassa peilissä” (1974).

Sanallinen representaatio ei tietenkään ole ainoa vaihtoehto. Usein siteeratussa *one-linerissa* ”writing about music is like dancing about architecture” molemmat tapaukset ovat mediarepresentaatioita, samoin esimerkiksi elokuvassa kuvatut teatteri, kuvataide ynnä muut. Voi silti väittää, että mediarepresentaatio on kiinnostavimmillaan juuri kirjallisuudessa, koska tekstissä on verrattain vaivatonta kuvaila myös sellaisia medioita, joita ei (vielä) ole olemassa. Espen Aarseth tekee hyödyllisen erottelun *tekstonoman* ja *tekstologian* välillä. Edellinen tarkoittaa tekstuaalisen median, jälkimmäinen tekstuaalisen merkityksen tutkimusta (Aarseth 1997,

15). Toisen median representoiminen sijoittuisi tässä siis sisältöjen ja tekstuaalisen merkityksen eli tekstologian alueelle. Vaikka tekstin mediaposition olisi konventionaalinen, se voi osallistua medioiden diskursiiviseen muotoutumiseen myös niitä representoimalla.

Joissain tapauksissa, etenkin tutkimuksen varhaisvaiheessa, mukaan on laskettu myös niin sanottu *multimedia* eli hybridiset tai sekoittuneet tapaukset kuten ooppera – yhdistelmä musiikkia, runoutta ja näyttämötaidetta – tai epämääräisesti suurin piirtein kaikki, mikä liittyy digitaaliseen mediaan. Kuten toinen taajaan viljelty mutta epäanalyttinen termi ”interaktiivisuus”, multimedia vaikuttaa nykyisin lähinnä jäänteeltä 1990-luvun hypertekstihypeä (Joensuu 2012, 48–50) ja sen markkinointijargonia, eikä se ole teoreettisesti mitenkään kuvausvoimainen eikä erottelukykyinen. Niin kuin W. J. T. Mitchellin maksimi tiivistää, kaikki mediat ovat jo lähtökohtaisesti sekoittuneita: ”*All media are mixed media*” (2005, 215).

Werner Wolf jäsentää kenttää hieman toisella tapaa. Hän erottaa teokselle ulkoisen (*extracompositional*) ja teoksen sisäisen (*intracompositional*) intermediaalisuuden. Kumpaakin on kahta lajia. Ulkoisia ovat transmediaalisuus eli usealle medialle yhteiset elementit, kuten teemat, sekä siirto (*transposition*), esimerkiksi romaanin filmatisointi tai muu adaptaatio. Sisäisiä ovat moni- tai multimediaalisuus sekä intermediaalinen viittaus (*intermedial reference*). Viittaus voi tarkoittaa esimerkiksi taiteilijaa henkilöihahmona romaanissa mutta myös muodollista imitointia, kuten ”elokuvallisuutta” kirjallisuudessa. (Wolf 2005, 253–255; 2011.) Irina O. Rajewskyn (2005) typologia seuraa suurin piirtein samoilla jäljillä niin, että hänen kolme tyyppiään ovat yhdistelmä (*combination*), siirto (*transposition*) ja viittaus (*reference*). Wolfin jaottelu ei kuitenkaan tunnu täysin pitävältä, koska intermediaalisuudessa sisä- ja ulkopuolen rajat nimenomaan hämärtyvät; intermediaalinen viittaus on yhtä lailla suhteessa ulkopuoleen kuin adaptaatio. Viittauksen alle taas on sijoitettu hyvin eriparisia ilmiöitä, semminkin kun kirjallisuuden ”elokuvallisuutta” on vaikea todentaa. Ja koska kaikki mediat, kuten sanottu, ovat jollain tavoin sekoittuneita, multimediaalisuus omana tyyppinään tuntuu tarpeettomalta. Elleströmin typologia vaikuttaakin meistä selkeämmältä ja käyttökelpoisemmalta.

## Transmediaalisuus

Wolfin mainitsema *transmediaalisuus* ansaitsee silti huomiota, sillä se on noussut viime vuosina intermediaalisuuden rinnalle tai jopa ohi. Yksi nykyisen kertomuksentutkimuksen keskeisiä juonteita on niin sanottu transmediaalinen narratologia; sitä voi pitää yhtenä syynä siihen, että on aihetta puhua narratologian jälkiklassisesta vaiheesta.

Transmediaalisuutta on tarkasteltu myös media- ja kulttuurintutkimuksen puitteissa, missä erityisesti Henry Jenkinsin tutkimukset konvergenssikulttuurista (*convergence culture*) ja siihen liittyvästä transmediakerronnasta (*transmedia storytelling*) ovat olleet vaikutusvaltaisia. Jenkins viittaa prosessiin, jossa jonkin fiktion (”a fiction”) tai tarkemmin fiktiivisen maailman elementtejä levitetään monella alustalla ja montaa kanavaa pitkin. Tämän prosessin tarkoitus on tuottaa yhtenäinen ja koordinoitu viihdekokemus. (Jenkins 2006, 97–98, 334.) Jenkinsin termi kuvaa ennen kaikkea laajamittaisia *franchiseja* kuten *Star Warsia* tai Marvelin universumia, jotka kattavat elokuvia, kirjoja, sarjakuvia, pelejä, oheistuotteita, teemapuistoja ja niin edelleen mutta pohjaavat yleensä yhtenäiseen tarinamaailmaan. Ongelmallista on, että Jenkins puhuu lähinnä markkinointiportaan asiassa eivätkä hänen tutkimuksensa tarjoa paljoakaan päteviä työkaluja kerronnan tai tarinamaailmojen analyysiin.

Transmediaalisuuden voi kuitenkin lukea laajemman intermediaalisuuden alaan, ja sitä kannattaa jäsentää viime mainitun alalajina. Kuten etuliite *trans-* vihjaa, jotain liikkuu medioiden poikki tai yli. Transmediaalisuus viittaa siis sellaisiin ilmiöihin, jotka ovat yhteisiä eri medioille tai mahdollisia monessa mediassa. Werner Wolf menee niin pitkälle, että pitää transmediaalisena tiettyä romantiikan ajan sensibiliateettiä, koska sitä ilmaistiin yhtä lailla kirjallisuudessa, musiikissa kuin kuvataiteessa (Wolf 2011). Näin yleisesti ja immateriaalisesti ymmärrettynä transmediaalisuus käsitteenä ei enää ole kovin erottelukykyinen. Se onkin kuvausvoimaisin juuri narratologian kontekstissa. Käytännössä transmediaalinen analyysi

on alullaan jo venäläisten formalistien vertaillessa kirjallisuuden ja elokuvan keinoja ja vielä selvemmin Seymour Chatmanilla (1978; 1990) klassisen kauden narratologiassa. Aidosti transmediaalisen narratologian, jota esimerkiksi Jan-Noël Thon (2016) peräänkuuluttaa, pitäisi kuitenkin koskea kaikkia mahdollisia medioita.

David Herman (2004, 54) tiivistää, että media kyllä muovaa muttei määrittele tyhjentävästi sitä, miten tarina kerrotaan. Jan-Noël Thon (2016) tarkentaa, että erityisesti kolme elementtiä, tarinamaailma mentaalisenä mallina, kertojan käsite sekä tajunnan ja subjektiviteetin esittäminen, ovat kaikki transmediaalisia mutta esimerkiksi elokuvat, sarjakuvat ja pelit representoivat tai käyttävät näitä kukin omalla tavallaan.

Alkuvaiheessaan intermediaalinen tutkimus keskittyi erityisesti kategorisoimaan ja tyypittelemään erilaisia suhteita medioiden välillä ja laatimaan käsitteitä. Voi sanoa, että se kävi kiihdytetysti läpi eräänlaisen myöhäisstruktuurilaisen vaiheen. Sitten käsitteily on laajentunut kulttuuritutkimuksen suuntaan ja tarttunut esimerkiksi intermediaalisuuden rooliin jälkikolonialisissa kirjallisuudessa. Kuten Birgit Neumann huomauttaa, intermediaalisuus osuu jo syntyjään kategorioitten väliin, joten sen avulla voidaan kirjallisuudessa ilmaista myös kulttuurisia välitiloja. Samalla tavoin mediahybridit tarjoavat keinoja kuvata hybridistä identiteettiä. Kun medioiden suhde on pitkään käsitelty kamppailuksi tai taisteluksi, jälkikolonialinen intermediaalisuus ottaa tästä käsityksestä vaarin ja tarttuu sen kautta esimerkiksi vallan ja toiseuden kysymyksiin. (Neumann 2015.)

## **Muita jäsennyksiä: remediaatio, intermedia, demediaatio**

Medioiden suhteita on tarkasteltu monen tutkimusperinteen ja paradigman puitteissa. Jay David Bolterin ja Richard Grusinin (1999, 45) määritelmän mukaan *remediaatio* tarkoittaa median representointia toisessa mediassa.<sup>5</sup> Remediaatiota ajaa medioiden välinen kilpailu: uudet mediat lainaavat edeltävien keinoja mutta pyrkivät



myös parantelemaan niitä. Bolterin ja Grusinin mukaan esimerkiksi digitaaliset pelit remedioivat elokuvaa mutta lisäävät mukaan ”interaktiivisuuden”.

Heidän teoriansa kuvaa siis hyvin ylimalkaisia mediahistoriallisia tendenssejä eikä jätä tilaa moneudelle ja variaatioille. Käytännössä se on uudelleenlämmitettyä Marshall McLuhania ja toistaa maksiimia, jonka mukaan uuden median sisältönä on aina varhaisempi media. Ylipäätään Bolterin ja Grusinin *Remediation* uusintaa aikansa uusmediaintoilua ja hypertekstihypeä niin hanakasti, että kaikkien mediaalisten rajanylitysten historia alkaa näyttää pelkältä ennakkotapaukselta, jonka vasta digitaalisuus täydellistää. Näin ollen intermediaalisuus tarjoaa medioiden suhteisiin paljon nyansoidumman näkökulman, joka ei ota annettuna mitään historiallista teleologiaa eikä uuden teknologian hypeä. Se pitää lähtökohtanaan, että yksittäiset teokset voivat nimenomaan problematisoida ja haastaa kaikkia tällaisia yleistyksiä.

Käsite *intermedia* on peräisin Dick Higginsiltä, joka lanseerasi sen 1960-luvun puolivälissä ja palasi aiheeseen vielä 80-luvulla. Fluxus-ryhmässä toiminut Higgins kirjoittaa monialaisen taiteilijan näkökulmasta ja pyrkii ennen kaikkea ajattelemaan jotain, mitä ei ole vielä tehty, luomaan mahdollisuuksia tuleville teoksille. Hän tekee kuitenkin hyödyllisen käsitteellisen erottelun intermedian ja sekamedian (*mixed media*) välillä. Jälkimmäistä edustaa esimerkiksi ooppera, joka käyttää musiikkia, tekstiä ja lavastusta yhdessä mutta sillä tavoin, että yleisö kykenee vaivattomasti erottamaan ne toisistaan. Samoin on esimerkiksi maalauksissa, joissa kuva-alaan sisältyy runo.

Intermedia puolestaan lankeaa medioiden väliin; siinä mediat eivät ole eroteltavissa vaan sulautuvat toisiinsa. Tällaisia ovat esimerkiksi abstrakti kalligrafia, konkreettinen ja visuaalinen runous sekä erityisesti 1960-luvulla *happening*, joka Higginsille on ”kartoittamaton maa kollaasin, musiikin ja teatterin välillä”. Hän mainitsee myös, että intermedia on aina suhteellinen käsite. Se luonnehtii teosta siinä vaiheessa, kun sen hybridimuoto on vailla edeltäjiä ja paikkaa typologioissa. Kun laji jossain vaiheessa institutio-

nalisoituu, se menettää intermediaan kuuluvan vierauden. Higgins toteaa, että intermedia on hyvä termi luonnehtimaan ensivaikutelmaa, kun ei vielä tiedetä, miten teos sijoittuu mediaaliseen kenttään. (Higgins 1984.) Higginsin käsite ei kenties ole teoreettisesti ehdottoman täsmällinen, mutta se muistuttaa, että intermediaalisuuden taustalla vaikuttaa kiinnostus kokeellisuuteen, muodolliseen innovointiin, uusiin hybrideihin ja ennennäkemättömiin lajeihin. Kirjallisuudentutkija Juri Joensuu toteaaakin, että ”*kokeellisuus* on symbioottisessa yhteydessä johonkin kirjallisuudelle ulkoiseen”, esimerkiksi muihin medioihin (Joensuu 2012, 270).

Mediaatioperheeseen voi lisätä vielä Garrett Stewartin termin *demiaatio*. Hän viittaa sillä alkujaan kuvataideteoksiin, joiden materiaalina on lukukelvottomiksi käsiteltyjä kirjoja. Kirjojen tavalliset ominaisuudet on siis peruutettu, demedioitu, niistä on muokattu veistoksen kaltaisia esineitä ja ne on asetettu tarkasteltaviksi kuvataiteena. (Ks. Stewart 2010.) Demediaatio asettaa kiinnostavasti kysymyksen median, materiaalin ja taiteenlajin suhteista. Sama objekti, painettu nide, säilyy, mutta sitä ei voi käyttää tyyppilliseen tapaan vaan se siirtyy kirjallisuudesta kuvataiteen piiriin. Tässäkin prosessi on siis medioiden välinen, ja Stewartin termi olisi helposti sovellettavissa vielä laajemmalle kuin kirjaveistoksiin. Demediaatio muistuttaa, että median ominaispiirteet ja toimintalogiikat voivat tulla selvemmin näkyviin silloin, kun se *ei* toimi.

Nykyteknologiaa ja -medioita, erityisesti verkottunutta ja ohjelmoitavaa mediaa, luonnehtii arkisen ja taajan toimimattomuuden sijaan niin sanottu käyttäjäystävällisyyden ideologia, kuten Lori Emerson sen nimeää teoksessaan *Reading Writing Interfaces* (2014). Käyttöliittymistä pyritään tekemään mahdollisimman vaivattomia, intuitiivisia – ”luonnollisia”. Se voi olla käyttäjälle helppoa, mutta samalla hän tietää yhä vähemmän, miten teknologia varsinaisesti toimii ja mitä tapahtuu pellin alla tai koodin tasolla. Käyttöliittymää itsessään ei enää havaita vaan siitä katsotaan läpi kuin ikkunasta. Tätä ideologiaa voivat kuitenkin haastaa sellaiset demediaaliset tekniikat, jotka saavat käyttäjän tietoiseksi rajapinnasta,

kuten virheet, häiriöt ja *glitchit* – kaikki se, mikä aiheuttaa materiaalista vastusta ja tuottaa käyttäjän ja median väliin kitkaa.

## Multimodaalisuus

Verkottunut ja ohjelmoitava media mahdollistaa tekstuaalisia objekteja, jotka toimivat eri tavoin kuin painetut tekstit. Samalla se on nostanut entistä selvemmin esiin sen, miten paljon materiaalista variaatiota myös painettu teksti sallii. Kuten N. Katherine Hayles ja Jessica Pressman (2013) huomauttavat, painettu teksti on ollut vallitseva muoto niin pitkään, että sen varsinaiset mediaaliset piirteet unohtuvat helposti. He peräänkuuluttavat vertailevaa otetta tekstuaalisen median tutkimukseen (*comparative textual media*) ja muistuttavat, että painettu teksti liittyy osaksi jatkumoa kirjakääröstä käsinkirjoitettuun koodeksiin, erilaisiin painotekniikoihin kohopainosta offsetiin ja edelleen syntyjään digitaaliseen kirjallisuuteen saakka (mt., vii). On kuitenkin syytä lisätä, että tällaisten mediahistoriallisten jaksojen ja dominanttien teknologioitten sisällä on huomattavaa variaatiota.

Samaan aikaan intermediaalisuuden kanssa esiin on noussut *multimodaalisuus*. Multimodaalinen tutkimus sellaisena kuin Gunther Kress ja Theo van Leeuwen ovat sen lanseeranneet nousee erityisesti sosiaalisen semiotiikan perinteestä. He korostavat, että kommunikaatio on aina sekoittunutta ja monimuotoista siten, että käytössä on useita moodeja, kuten eri aistikanavia. Ne tarjoavat semioottisia resursseja, jotka voidaan ottaa kommunikaatiossa käyttöön ja merkityksellistää. Verbaali kieli on vain yksi monista. (Kress & van Leeuwen 2001.) Kirjallisuudessa on erityisesti 2000-luvulla noussut esiin niin sanottu multimodaalinen fiktio. Se viittaa ennen muuta teoksiin, jotka yhdistelevät verbaalista ja visuaalista moodia, ilmeisimpänä esimerkkinä Mark Z. Danielewskin tuotanto. Kirjallisuus ei silti ole koskaan, puhuttunakaan, monomodaalista, ja graafisella kokeellisuudella on pitkät perinteet jo ennen sen lyömistä läpi suuren yleisön lukuromaaneissa.

Visuaalisen runouden perinne alkaa antiikin figuratiivisista, muotoon asemoiduista kuvarunoista, kulkee Mallarmén *Nopanheiton* ja Apollinainen calligrammien kautta 50-luvun konkretismiin, 60-luvun ”likaiseen” konkretismiin ja muuhun kirjoituskonerunouteen ja siitä edelleen nykyiseen visuaaliseen runouteen, jossa kiinnostavaa kyllä käsin kirjoittaminen on noussut uudelleen esiin. Proosan puolelta on syytä mainita Laurence Sternin *Tristram Shandy* mustine sivuineen, tekstin ja valokuvan yhdistelmät surrealistisilla sekä 1960- ja 70-lukujen ”konkreettinen proosa” esimerkiksi Michel Butorilla, Raymond Federmanilla ja Christine Brooke-Rosella. Oman juonteensa muodostavat taiteilijakirjat (*artists’ books*), jotka usein viettävät kuvataiteen suuntaan sikäli, että ne voivat olla uniikkikappaleita eikä niistä ole perinteisessä mielessä painosta. Graafiset keinot eivät sitä paitsi ole ainoa vaihtoehto, vaan tekstin ja kirjan materiaalisuutta manipuloivat ja monipuolistavat yhtä hyvin sitomattomat irtolehtikirjat Marc Saportasta Lotta Lotassiin ja painetut ergodiset tekstit *game bookeista* Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaaniin* (2012).

## Media-arkeologia ja uusmaterialismi

Edellä olemme jo viitanneet kybertekstiteoriaan intermediaalisuuden olennaisena kumppanina. On vielä syytä nostaa esiin kaksi muuta, nimittäin media-arkeologia ja uusmaterialistinen teoria. Media-arkeologia, jota edustavat esimerkiksi Lori Emerson, Wolfgang Ernst, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka ja Siegfried Zielinski, pyrkii haastamaan perinteistä, lineaarista ja päämäärähakuisia mediahistoriaa. Se etsii vaihtoehtohistorioita, outoja poikkeuksia ja singulaarisia keksintöjä.<sup>6</sup> Sana *arkeologia* viittaa Michel Foucault’n tiedon arkeologiaan, joka korostaa tiedontuotannon aukkoja, katkoja ja kynnyksiä. Toinen teoreettinen vaikuttaja on niin sanottu saksalainen mediateoria ja Friedrich Kittlerin tuotanto. Toisin kuin vastaanottoon suuntautunut amerikkalainen mediatutkimus, se painottaa konkreettisesti varsinaista ”rautaa” ja infrastruktuureja.

Paljon Kittlerin (1999, 200) teoriasta tiivistyy Nietzschen maksimiin ”kirjoitusvälineet työstävät myös ajatteluamme”. Kun on kyse teknologisista medioista, merkitys on viime kädessä kiinni sähköjännitteestä. Kittlerin mukaan niin sanottu ihminen, ”der sogenannten Mensch”, on lähinnä näitten teknologisten prosessien sivutuote.

Kirjallisuudentutkimukselle media-arkeologia tarjoaa kiinnostavia herätteitä esimerkiksi siinä, miten se nostaa esiin kuvitteellisten medioiden aseman. Niihin voidaan lukea sellaiset keksinnöt, jotka syntyivät jollain tavoin väärään aikaan eivätkä koskaan lyöneet kunnolla läpi, tai sellaiset, joita ei yksinkertaisesti ole ollut tai ole vielääkään mahdollista toteuttaa teknisesti. Tällöin ne elävät ideoina tai kirjallisina kuvauksina ja tulevat siten lähelle tieteiskirjallisuudessa visioituja spekulatiivisia medioita. (Ks. Parikka 2012, 41–62.)

Uusmaterialismi poikkeaa aikaisemmista materialismin teorioista, kuten dialektisesta materialismista, lähtökohdassaan, että materia on itsessään aktiivinen toimija: sillä on kykyjä, jotka eivät palaudu esimerkiksi inhimilliseen ajatteluun tai kieleen<sup>7</sup>. Jane Bennett (2010) puhuukin vitaalisesta, elinvoimaisesta materialismista ja argumentoi, että myös ei-orgaanisessa aineessa väreilee elämää ja voimia. Uusmaterialismi hylkää ajatuksen materiasta staattisena ja pysyvänä; se ei ole niinkään entiteetti vaan energiaa ja tulemisen prosesseja. Tällöin myös toimijuus on jakautunut monenlaisten elementtien kesken, yhtä lailla inhimillisten kuin ei-inhimillisten.

Uusmaterialismi pyrkii tarkistamaan ja problematisoimaan kulttuurisen käänteen tuottamaa käsitystä, jonka mukaan kieli, diskurssit ja kulttuuriset kontekstit hallitsevat kaikkea merkityksenmuodostusta. Kyse ei kuitenkaan ole yksilulotteisesta vastakohtasta kielen ja aineen välillä. Kuten Karen Barad (2007) osoittaa, materiaallinen ja diskursiivinen ovat aina kietoutuneet toisiinsa ja edellyttävät toinen toistaan. Barbara Bolt (2013, 7) tiivistää, että taiteentutkimuksessa uusmaterialismi tuo yhteen ruumiillisen tekijän, median materiaalisuuden, tekovälineet ja teknologiat sekä tiedon ja ”immateriaaliset” diskurssit, jotka kehystävät taidetta. Jos tarkennetaan, että diskurssit ovat yhtä lailla materiaalisia, tämä ku-

vaa hyvin tarkasti sitä, miten materiaalisuus on ymmärretty myös kokeellisen kirjallisuuden piirissä, esimerkiksi yhdysvaltalaisessa *language*-runoudessa: materiaalisuus koskee sitä, millaisia yhteisöjä muodostuu ja miten tekijät kirjoittavat yhdessä; miten kirjoitusteknologiat ja -alustat otetaan käyttöön ja miten kirjoja levitetään; ja miten tekijöiden oma teoreettinen diskurssi käsitteellistää kaikkia näitä materiaalisina käytäntöinä, jolloin materiaalisuus ja diskursiivisuus käyvät yksiin. *Languagen* poetiikassa on eritoten läsnä ajatus kielen fyysisistä ominaisuuksista ja dynamisesta toiminnasta.

Kenties kaikkein keskeisimpiä herätteitä uusmaterialismille on tarjonnut Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofia ja sen radikaali materialistinen ontologia. Teoksen *Mille Plateaux* (1980) esipuheessa Deleuze ja Guattari esittelevät *sommitelman* tai *sommittuman* käsitteen, ja nimenomaan kirjallisuuden kontekstissa:

Kirjassa, kuten kaikessa muussakin, on artikulaation ja segmentaation viivoja, kerrostumia, territorioita, mutta myös paon viivoja, deterritorialisaation ja destratifikaation liikkeitä. Noiden viivojen mukaisesti virtaamien verrannolliset nopeudet tuottavat suhteellisen viiveen ja viskositeetin, tai vaihtoehtoisesti saostumisen ja murtumisen kaltaisia ilmiöitä [...]. Kaikki tämä – mitattavat viivat ja nopeudet – muodostaa koneellisen sommitelman (*agencement machinique*). Kirja on tällainen sommitelma, eikä sitä näin ollen voi lukea kenenkään omaksi. (Deleuze & Guattari 1992, 23.)

Bennett (2010, 23–24) tiivistää, että sommittumassa<sup>8</sup> monet eripariset elementit – inhimilliset ja ei-inhimilliset, kielelliset ja aineelliset – kerääntyvät väliaikaisesti yhteen ja tuovat mukanaan oman energiansa ja voimansa. Ne eivät kuitenkaan sulaudu toisiinsa, vaan sommittuma säilyy topografialtaan epätasaisena.

Sommittuman käsite painottaa prosessuaalisuutta. Se kiinnittää huomion toimijuuden ja merkitysten muodostumiseen suhteessa sommittuman muihin osiin ja tekijöihin ennalta annettujen lainalaisuuksien tai määreiden sijaan. (Bennett 2010.) Sommittuma korostaa tarkasteltavan ajallisuutta ja suhteellisuutta ja ohjaa siten havainnoimaan niitä olosuhteita ja risteymiä, jotka sen muodostumiseen vaikuttavat. Näin sommittuman kytkeminen intermediaali-

suuskeskusteluun suuntaa lukemaan medioiden olosuhteita ja medioita olosuhteina. Tällainen sommittumille rakentuva tarkastelu on viime vuosina näkynyt erityisesti kirjallisuuden ja digitaalisuuden suhteiden tutkimuksessa. Kuten Hanna-Riikka Roine ja Laura Piippo kirjoittavat, nykykirjallisuus on ”muun elämän tavoin kauttaaltaan digitaalisuuden läpäisemää” (Roine & Piippo 2021, 7). Tämä läpäisevyys, niin sanottu digitaalinen ympäristöllisyys, konkretisoituu ”digitaalisissa teknologioissa, jotka tekevät kaunokirjallisen tuotannon järjestelmän mahdolliseksi ja vastaavat sen toteutuksesta. Tähän järjestelmään sisältyvät työvälineineen niin kirjailijat, toimittajat, kustantajat, kriitikot, graafiset suunnittelijat, kirjakauppiat, lukijat kuin eri tahojen verkkosivutkin” (mt.; ks. myös Hayles 2008, 85). Digitaalinen ympäristöllisyys on ”olosuhteen omaista” (*atmospheric*, Hansen 2015), sillä ”sen toimintaperiaatteet eivät ole suoraan ihmisen havaittavissa” (Roine & Piippo 2021, 7). Digitaalinen ympäristöllisyys on ”paitsi tuonut analogiset tekstit ja käytännöt digitaalisen piiriin, myös muokannut sekä kirjoitettavaa ja luettavaa subjektia että kirjallisen toimijuuden muita muotoja” (mt.). Mediat on siis hyödyllistä käsittää Deleuzen ja Guattarin termin voimien, muutosten ja tulemisten prosesseina.

Intermediaalisuus ei siis kellu kulttuurisessa tai tutkimuksellisessa tyhjiössä vaan on aina kiinnittynyt paitsi erilaisiin medioihin myös kulttuurisiin ilmiöihin ja vaihteleviin tutkimusparadigmoihin. Hyödyllistä analyysille olisi amerikkalaista *The Wire*-televisiosarjaa mukaillen seurata rahan jälkiä. Sähköisille ja jakamisesta eläville alustoille voitontavoittelun intentiolla tuotettu materiaali käyttäytyy totta kai eri tavoin kuin painettu teksti, mutta kumpikin tottelee silti rahan logiikkaa. Aktivisti ja psykoanalytikko Félix Guattarin esittämä *semiokapitalismin* käsite jäsentää hyvin tätä kontekstia. Guattarille pääoma on paitsi tuotannon keskeinen tekijä myös itsessään semioottinen toimija. Se läpäisee kaiken inhimillisen toiminnan kiinnittymällä yksilöihin kielen ja kulttuurin sisäpuolelta ja pyrkii siten aktiivisesti kontrolloimaan koko yhteiskuntaa (Guattari 1996, 200, 212). Tämän vuoksi erilaisten semioottisten merkkien lukeminen ja tulkitseminen on keskeisessä

roolissa ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan kiinnittymisessä. Merkit on osattava lukea ja tulkita ”oikein”. Tämä kuvaa osuvasti myös intermediaalista kulttuuria. Käsillä oleva kokoomateos pyrkii valottamaan näiden mediaalisten merkkien lukemista ja tulkintaa ja siten tarjoamaan välineitä nykyisten kulttuurimuotojen ja -ilmiöiden analyttiseen ja kriittiseen tarkasteluun.

## Kokoelman rakenne

Tämä kirja on koostettu siten, että sen yhteisenä nimittäjänä toimii kirjallisuus mutta kukin artikkeli käsittelee kirjallisuuden suhdetta johonkin toiseen mediaan. Kuten sanottu, kirjallisuuden tai ylipäätään medioiden rajat eivät kuitenkaan ole yksiselitteisiä. Tutkimusuloksena voi siis yhtä hyvin pitää sitä, että kirjallisuuden alue lavenee ja sen rajat käyvät huokoisiksi. Kukin artikkeli toimii itsenäisesti, mutta kokonaisuutena ne ristivalottavat erilaisia intermediaalisia ilmiöitä ja käsitteitä, kuten ekfrasista, transmediaalisuutta ja multimodaalisuutta. Kohdeteoksista nousee esiin yhtä lailla piirteitä, joita voi pitää ominaisina juuri kirjallisuudelle, kuin sellaisia, jotka kirjallisuus jakaa muiden medioiden kanssa.

Kokoelma lähtee liikkeelle kahdella artikkelilla, jotka avaavat multimodaalisuutta ja sen yhteyksiä muuhun intermediaalisuuteen. Heta Marttinen analysoi Veera Salmen *Puluboi ja Poni* -lastenkirjasarjaa, jossa representoidaan useita medioita ja viitataan ominaisuuksiin, jotka eivät olisi painetulle kirjallisuudelle mahdollisia. Samaan aikaan painetun kirjan visuaaliset ja typografiset mahdollisuudet otetaan käyttöön huomattavan laajasti. Kirjasarjasta löytyy kokeelliseen kirjallisuuteen vertautuvia kuvituksen ja graafisen suunnittelun keinoja, jotka tuottavat kerrontaan mediaalista ja materiaalista itsetietoisuutta. Marttinen kytkee analyysinsä lisäksi leikkiin ja laajentaa sen loppuksi Puluboin ja Ponin televisiosarjaan. Se ei ole niinkään pelkkä sovitus vaan kuuluu kirjojen kanssa samaan transmediamaailmaan. Oskari Rantala puolestaan analysoi sarjakuvaa ja asettaa samalla intertekstuaalisuuden, intermediaali-



suuden ja multimodaalisuuden käsitteet järjestykseen. Sarjakuva on jo lähtökohtaisesti huomattavan multimodaalinen media, mutta Alan Mooren ja Kevin O’Neillin sarja *The League of Extraordinary Gentlemen* lainaa lisäksi henkilöhahmonsaa laajalta alalta kirjallisuudesta ja muista medioista. Rantala tarkentaa materiaalisesti runsaaseen *Black Dossier* -albumiin, jossa monenlaisten kirjallisten dokumenttien tekstilajeja jäljitellään niiden graafista asua myöten.

Seuraavat kaksi artikkelia osallistuvat ekfrasiksesta käytävään keskusteluun ja avaavat kuvallisen ilmaisun sanallisia esityksiä. Jarkko Toikkasen ekfrasis-artikkeli käsittelee perinteistä taiteidenvälistä tapausta eli sitä, miten kuvataidetta kielennetään kaunokirjallisuudessa, mutta lisää kierroksia ottamalla kohdetekstiksi genrekirjallisuutta, nimittäin H. P. Lovecraftin kauhunovellin. Toikkanen myös ehdottaa englannin termille *media specificity* suomenkielistä vastinetta *välinemääräisyys*. Virpi Vairisen artikkeli liittyy samoin ekfrasikseen mutta laajentaa sen aluetta kuvataiteesta kohti performanssin ja tarkemmin kehotaitteen kielentämistä. Don DeLillon pienoisromaani *Esittäjä* (2001) on jäänyt vähemmälle huomiolle kuin hänen laajemmat teoksensa, mutta Vairinen osoittaa analyysillään, miten kompleksinen se on keinoiltaan ja teemoiltaan. Hän tarkastelee performanssin ja kirjallisen tekstin erilaisia tapoja käsitellä aikaa ja näiden aikakokemusten yhdistymistä lukutilanteessa.

Ekfrasis-keskustelun jälkeen kokoelma siirtyy äänen ja äänettömyyden kirjalliseen ilmaisuun. Foneettinen kirjoitus on sikäli mediaalisesti kaksoiskoodattua, että sen voi aina muuntaa ääneksi. Tämän muuntamisen voi kuitenkin toteuttaa lukemattomin eri tavoin. Mikko Keskinen käsittelee artikkelissaan Heinrich Böllin novellia ”Tohtori Murken kootut taot” ja sen kolmea radiosovitusta. Äännettömyys on transmediaalista, toteutettavissa useassa mediasa, mutta painettu teksti ja eri kuunnelmaversiot säilyttävät sitä kukin omalla tavallaan. Äännettömyys ei tarkoita sisällön poissaoloa, vaan hiljaisina hetkinä itse mediateknologia tulee entistä vahvemmin esiin.

Seuraavat kaksi artikkelia lähestyvät elokuvaa eri suunnista. Juha-Pekka Kilpiö analysoi, miten elokuvaa kuvaillaan kielellisesti –

eräänlainen ekfrasiksen muunnelma sekin – Robert Cooverin novellikokoelmassa *A Night at the Movies* (1987). Cooverin kokoelma tarjoaa aineksia kiinnostavaan tapaustutkimukseen, sillä se sekoittelee edellä mainittuja mediarepresentaatiota ja transmediaatiota ja vieläpä laajentaa tämän sekoittumisen ontologiselle tasolle niin, että erilaiset tarinamaailmat sekoittuvat ja vuotavat toisiinsa. Juri Joensuun artikkelissa kohdeteos on puolestaan varsinainen elokuva, Eino Ruutsalon *ABC 123* (1967). Teos on sikäli poikkeuksellinen, että sen sisältönä on ensisijassa tekstiä, kuten löydettyä typografista aineistoa ja Ruutsalon mekaanisen kirjoituskoneen jälkeä. Ruutsalon kokeellinen lyhytelokuva kytkeytyy siis kirjallisuuteen sisältäessään kirjaimia ja kirjoitusta mutta elokuvana käyttää todellista aikaa, liikettä ja montaasia. Joensuu hyödyntää teoreettisesti Dick Higginsin intermedian käsitettä, joka resonoi ajallisesti hyvin Ruutsalon teoksen kanssa.

Viimeinen, Hanna-Riikka Roineen artikkeli tutkii transmediaalisuutta digitaalisissa ympäristöissä. Siinä ei ole yhtä tiettyä kohdetekstiä – ajatus rajatusta artefaktista muuttuu problemaattiseksi digitaalisessa mediassa – vaan se käsittelee laajemmin sitä, millä logiikoilla digitaalinen media toimii, millaisia mahdollisuuksia se tarjoaa kirjallisuudelle ja miten kirjallisuudentutkimuksen, erityisesti narratologian, käsitteitä tulisi muokata, jotta ne pystyisivät kuvaamaan uudenlaisia toimintalogiikoita ja käyttötapoja.

Kuten edellä käy ilmi, kokoelman analyysikäsitteiden ja kohdetekstien ajallinen kaari on varsin laaja. Näin teos kurottaa intermediaalisuuden käsitteen ”keskellä”, ”välissä” ja ”seassa” olon hengessä samaan aikaan eteen- ja taaksepäin. Kokonaisuudessaan kokoelmamme osoittaa, miten paljon mediaalista variaatiota kirjallisuus sisältää ja miten monenlaisia kirjallisia medioita on olemassa. Kautta linjan käydään neuvottelua siitä, mitkä oikeastaan ovat konventionaalisesti erillisiä medioita. Konventiot ovat muokattavissa, ja medioiden rajat on aina mahdollista piirtää uusiksi.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Yleisesityksen koko intermediaalisesta kentästä pyrkii tarjoamaan Rippl 2015.

<sup>2</sup> Clüver 2007 kuvaa orientaation muutosta taiteidenvälisyydestä intermediaalisuuteen.

<sup>3</sup> Kattava, semioottisesti suuntautunut esitys kuvan ja sanan yhteyksistä on Mikkonen 2005.

<sup>4</sup> ”What is *intermediality*? A short answer would be: a sadly neglected but vastly important subdivision of intertextuality.” (Wagner 1996, 17.)

<sup>5</sup> ”[W]e call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media” (Bolter & Grusin 1999, 45).

<sup>6</sup> Siegfried Zielinski peräänkuuluttaakin metodisena lähtökohtana *variantologiaa*: ”Instead of looking for obligatory trends, master media, or imperative vanishing points, one should be able to discover individual variations” (Zielinski 2006, 7).

<sup>7</sup> Uusmaterialismista ja kielen materiaalisuudesta katso myös Kilpiö 2017, jonka päivitetty versio tämä alaluku osin on.

<sup>8</sup> *Sommittuma*, joka korostaa sen itsensä tekeytymistä ennemmin kuin ulkopuolisen sommittelijan tuotosta, on mielestämme paras suomenos Deleuzen ja Guattarin *agencement*-käsitteelle. Se on peräisin Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin *Kaaosmoosi*-käännöksestä (2010). *Sommittumaa* ovat käyttäneet myös Juhana Venäläinen väitöskirjassaan *Yhteisen talous. Tutkimus jälkiteollisen kapitalismin kulttuurisesta sommittumasta* (2015) sekä Laura Piippo väitöskirjassaan *Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella. Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaatin kokeellinen poetiikka* (2020).

## LÄHTEET

- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Barad, Karen (2007) *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane (2010) *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Bolt, Barbara (2013) Toward a "new materialism" through the arts. Teoksessa Estelle Barrett & Barbara Bolt (toim.) *Carnal knowledge: Towards a 'new materialism' through the arts*. London: I. B. Tauris, 1–13.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (1999) *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Clüver, Claus (2007) Intermediality and interarts studies. Teoksessa Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer (toim.) *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 19–37.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1992) Rihmasto. Johdanto. Teoksessa *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen & Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus, 22–52.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Emerson, Lori (2014) *Reading writing interfaces: From the digital to the bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eskelinen, Markku (2012) *Cybertext poetics: The critical landscape of new media literary theory*. London: Continuum.

- Guattari, Félix (1996) *Soft subversions*. Käänt. David L. Sweet & Chet Wiener. New York: Semiotext(e).
- Hansen, Mark B. N. (2015) *Feed-forward: On the future of twenty-first century media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2008) *Electronic literature: New horizons for the literary*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Hayles, N. Katherine (2010) Cybernetics. Teoksessa W. J. T. Mitchell & Mark B. N. Hansen (toim.) *Critical terms for media studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 145–156.
- Hayles, N. Katherine & Jessica Pressman (2013) Introduction. Making, critique: A media framework. Teoksessa N. Katherine Hayles & Jessica Pressman (toim.) *Comparative textual media: Transforming the humanities in the postprint era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii–xxxiii.
- Heffernan, James A. W. (1993) *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herman, David (2004) Toward a transmedial narratology. Teoksessa Marie-Laure Ryan (toim.) *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 47–75.
- Herzogenrath, Bernd (2012) Travels in intermedia[lity]: An introduction. Bernd Herzogenrath (toim) *Travels in intermedia[lity]: ReBlurring the boundaries*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 1–14.
- Higgins, Dick (1984) Synesthesia and intersenses: Intermedia. *Something else newsletter*, No. 1. [www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html) (luettu 9.4.2021).
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet: Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kay, Allan & Adele Goldberg (2003/1977) Personal dynamic media. Teoksessa Nick Montfort & Noah Wardrip-Fruin (toim.) *The new media reader*. Cambridge, MA: The MIT Press, 393–405.

- Kilpiö, Juha-Pekka (2017) Kirjoituskonesommitelma: Steve McCafferyn konkreettinen runous ja (uus)materiaalinen kieli. *WiderScreen* 20:1–2. [widerscreen.fi/numerot/2017-1-2/kirjoituskonesommitelma-steve-mccafferyn-konkreettinen-runous-uusmateriaalinen-kieli](http://widerscreen.fi/numerot/2017-1-2/kirjoituskonesommitelma-steve-mccafferyn-konkreettinen-runous-uusmateriaalinen-kieli) (luettu 9.4.2021).
- Kittler, Friedrich (1999) *Gramophone film typewriter*. Käänt. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (2001) *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Arnold.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1984) *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry*. Alkuteos *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie*, 1766. Käänt. Edward Allen McCormick. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. (2005) *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. & Mark B. N. Hansen, toim. (2010) *Critical terms for media studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neumann, Birgit (2015) Intermedial negotiations: Postcolonial literatures. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 512–529.
- Parikka, Jussi (2012) *What is media archaeology?* Cambridge: Polity.
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6, 43–64.
- Rajewsky, Irina O. (2010) Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. Teoksessa Lars Elleström (toim.) *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 51–68.
- Rippl, Gabriele, toim. (2015) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter.

- Roine, Hanna-Riikka & Laura Piippo (2021) Kirjallisuus ja sen tutkimus digitaalisissa ympäristöissä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 18:2, 6–27.
- Stewart, Garrett (2010) Bookwork as demediation. *Critical Inquiry* 36:3, 410–457.
- Thon, Jan-Noël (2014) Mediality. Teoksessa Marie-Laure Ryan, Lori Emerson & Benjamin J. Robertson (toim.) *The Johns Hopkins guide to digital media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 334–337.
- Thon, Jan-Noël (2016) *Transmedial narratology and contemporary media culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wagner, Peter (1996) Introduction: Ekphrasis, iconotexts, and intermediality – the State(s) of the art(s). Teoksessa Peter Wagner (toim.) *Icons – texts – iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1–40.
- Wolf, Werner (1999) *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, Werner (2005) Intermediality. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London & New York: Routledge, 252–256.
- Wolf, Werner (2011) (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13:3.
- Zielinski, Siegfried (2006) *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Käänt. Gloria Custance. Cambridge, MA: The MIT Press.

Heta Marttinen

**TÄMÄ PAPERI EI SOI EIKÄ LAULA.  
MULTIMODAAALISUUS, MEDIAREPRESENTAATIO  
JA MEDIOIDENVÄLISYYS VEERA SALMEN  
PULUBOI JA PONI-SARJASSA**



**PULUBOI**



Elikkä telvetuloa tänne Puluboin jyytyyb-kanavalle. Me teemme tällaista **ullakkojuttua**. Tämä on tällainen kauhukomelo. Siis aika **kaamea tonttuvideo**, että valokaa vaan. Oikeastaan suosittelen tätä videota yli viisikymmentävuotiaille.

Ja nyt se alkaa.

Kuuletteko, kuinka tuuli ulvoo nulkissa. *Uuuuuu. Huuuuuuu.*

Seulaavia tapahtumia on vähän vaikea uskoa, ja ne voivat jälkyttää teitä.

On siis synkkä ja mylskyinen yö.

Tai ei nyt ihan yö vielä, taitaa olla ilta. **Iltapäivä**. No on se jo **melkein ilta**. *Kello kolme tai jotain*. Joka tapauk-



Uusi teknologia ja sosiaalinen media ovat monella tavoin läsnä vii-meaikaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Niin myös Vee-ra Salmen kirjoittama ja Emmi Jormalaisen kuvittama *Puluboi ja Poni* -lastenkirjasarja<sup>1</sup> kiinnittyy voimakkaasti kirjoitus- ja ilmesty-misaikaansa tuomalla 2010-luvun lapselle tutun teknologian ja eri-laiset ilmaisu- ja viestintäkanavat osaksi kirjojen tarinamaailmaa. Tätä havainnollistaa artikkelini avaava esimerkki vuonna 2017 il-mestyneestä *Puluboin ja Ponin komerokirjasta*, jossa alakouluikäi-nen Mai-tyttö, eli Poni, kuvaa koulutehtävänään jouluaiheista vi-deota. Videon tekemiseen osallistuu hänen ystävänsä toripulu Pulu-boi, joka alkaa kuvata Ponin älypuhelimella materiaalia ”jyytyyb-kanavalleen” (PPKK, 68; kuva 1). Liikkuvaan kuvaan viitataan myös aiemmin ilmestyneessä *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirjas-sa* (2014), jossa Poni osallistuu ystävineen koulun elokuvakilpai-luun. Kirjasarjan ensimmäisestä osasta asti Puluboin matkassa kul-kee radio-/älypuhelin Pulufon T2000, joka kuitenkin hajoaa *Pulu-boin ja Ponin tsompikirjassa* (2015) puhelimelle ladatusta treeniso-velluksesta juontuvan ylikuumenemisen seurauksena. Medioitumi-nen ei jää vain kirjankansien väliin: Puluboi ja Poni ovat jalkautu-neet myös muille media-alustoille – radioon ja televisioon, teatte-riin ja elokuvaan – ja kirjasarjan tarinamaailma on laajentunut eri medioita yhdistäväksi, niiden väliseksi ja niissä monistuvaksi tari-nauniversumiksi.

Veera Salmen kirjasarjasta alkunsa saanut moni- ja poikkime-diaalinen kokonaisuus on monipuolisuudessaan erinomainen esi-merkki tarkastella medioitumista ja medioidenvälisyyttä 2000-lu-vun lastenkirjallisuudessa. Vaikka teossarja kokonaisuutena tarjoaa runsaasti aihepiirin kannalta relevanttia materiaalia, keskityn en-nen kaikkea kahteen edellä mainittuun kirjasarjan osaan, *Pöpelik-kökirjaan* ja *Komerokirjaan*, joissa toinen media tai tarinankerron-nan muoto on eksplisiittisesti osa kertomusta, sekä valittuihin koh-tauksiin ensi kerran syksyllä 2017 esitetystä kuusiosaisesta *Pulu-boin ja Ponin juujuutuubi* -TV-sarjasta. Televisiosarjan yhteydessä sivuan tarpeen mukaan kirjasarjan muita osia.

*Pöpelikkökirjassa* elokuvantekoprosessi on läsnä tarinamaail-man sisäisenä ja kertomusta motivoivana elementtinä, minkä lisäk-

si elokuvallisuus heijastuu kerronnan tasolla Ponin kertoessa tarinamaailman tapahtumista konditionaalissa ikään kuin ne olisivat elokuvan kohtauksia. *Komerokirjassa* sen sijaan korostuu nykyajalle ominainen, henkilökohtaisella älylaitteella kuvattujen Youtube- ja muiden verkossa jaettujen videoiden merkitys omaehtoisena, lähes kaikkien saavutettavissa olevana itseilmaisun muotona. Huomionarvoista on, että molemmat ovat liikkuvaan kuvaan ja ääneen perustuvia kerrontamuotoja, joita kirjoissa representoidaan staattisesti tekstin ja kuvituksen keinoin.

Lähtökohtaisesti juoniasetelma on läpi kirjasarjan hyvin samankaltainen: Ponilla on ongelma, joka liittyy esimerkiksi perheen sisäisiin tai ystävyys-suhteisiin tai henkilöhaamojen kohtaamiin pelkoihin. Poni on kuitenkin neuvokas tyttö ja selviää kohtaamistaan haasteista – usein Puluboin avustuksella. Kerronta etenee vuorovedoin Ponin ja Puluboin vaihdellessa kertojapositiota luvusta toiseen<sup>2</sup>. Ensimmäisissä osissa Puluboin kertoma narratiivi on selvästi alisteinen Ponin kertomukselle ja Puluboin kerronnallisena funktiona voidaan nähdä olevan Ponin tarinassa käsiteltävien vaikeidenkin teemojen tasapainottaminen ja keventäminen. Samoin *Puluboin ja Ponin komerokirjassa* lintu on ensisijaisesti jouluvideon kanssa painiskelevaa Ponia auttava ja tukeva hahmo. Sen sijaan *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirjassa* metsärosvoksi ryhtyvä pulu saa itsenäisen toimijan roolin ja päättyy seikkailemaan tunteelliseksi osoittautuvan puhuvan vasaran kanssa Helsingin Keskuspuistoon. Ponin ja Puluboin omakohtaiset tarinat kietoutuvat toisiinsa, kun elokuvakilpailuun osallistuva Poni tarvitsee ihmisystävänsä kanssa Puluboin apua ja päättyy Keskuspuistoon etsimään tätä.

Veera Salmen ja Jani Karvisen käsikirjoittama *Puluboin ja Ponin juujuutuubi* ei ole adaptaatio kirjoista, mutta se hyödyntää kirjoista tuttuja tapahtumia ja yksittäisiä tarinallisia elementtejä ja kuvastoa. Sarjan ihmisenäyttelijöinä nähdään Karvinen Puluboin roolissa ja Aura Pentti Ponina. Noin 10 minuutin mittaisissa jaksoissa on aina tietty aihe, kuten erilaisten sääilmiöiden pohtiminen tai prinsessa Viktorian linnan rakentaminen, jota varioidaan eri näkökulmista ja erilaisin kerronnallisoin keinoin. Ohjelmassa esitetään myös Puluboin tarjoamia mainoskatkoja. Televisiosarja toimii itse-

näisenä kokonaisuutena, jonka seuraaminen ei edellytä kirjasarjan juonikuvioiden tuntemusta. Kirja- ja televisiosarjojen suhdetta voidaankin jäsentää transmediaalisuuden teorian avulla. Transmediaalisessa tarinankerronnassa hyödynnetään erilaisia media-alustoja, joiden ehdoilla on mahdollista tuottaa erilaisia narratiiveja, joissa kiertävät ja varioituvat samat hahmot, tapahtumat ja ympäristöt. Kyseiset narratiivit voivat toimia itsenäisesti, mutta yhdessä ne toimivat saman transmediaalisen tarinauniversumin rakennuspaloina. Vaihtoehtoisesti transmediaalinen tarinamaailma voidaan ymmärtää abstraktina systeeminä, joka muodostaa kehykset, joiden puitteissa (fiktiiviset) tarinamaailmat voivat rakentua ja varioitua eri media-alustoille ominaisin keinoin. (Jenkins 2006, 95–96; Klastrup & Tosca 2014, 296; Ryan & Thon 2014, 15.)

Tarkastelen artikkelissani *Pulubois* ja *Ponissa* toisintuvaa ja tematisoituvaa mediaalisuutta ja medioidenvälisyyttä kolmesta näkökulmasta. Aloitan yksinomaan kirjasarjalle ominaisesta visuaalisen ja tekstuaalisen materiaalin vuorovaikutuksesta. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan kirjoissa esiintyviä mediarepresentaatioita sekä mediaalista ja materiaalista itsetietoisuutta. Lopuksi erittelen kirja- ja televisiosarjan suhdetta ja niiden välisiä kytköksiä. Luentaani jäsentää ajatus leikistä ja leikillisyydestä keskeisenä, eri media-alustoilla rakentuvan tarinamaailman läpäisevänä ominaisuutena.

## Leikki ja mediaalisuus

Ennen *Puluboin ja Ponin Juujuutuubin* ensiesitystä televisiossa Veera Salmi pohti *Aamulehden* haastattelussa, että kenties Puluboi onkin yksinomaan Ponin mielikuvitusystävä (Vuorimäki 2017)<sup>3</sup>. Asetelma olisi siis samankaltainen kuin vaikkapa *Lassi ja Leevi*-sarjakuvassa. Siinä missä Leevi on fiktion todellisuudessa omistajansa Lassin pehmolelu, Puluboi näytetään kuitenkin alusta alkaen itsenäisenä, omaa elämäänsä elävänä perheellisenä toimijana. Leikin rooli korostuu etenkin *Puluboin ja Ponin Juujuutuubissa*, jos-

sa nähdään myös konkreettisia viittauksia leikkiin: näitä ovat paitsi lelufiguurit, jotka esittävät sarjassa ”sivurooleja” toimiessaan (leikkittyjen) tapahtumien ja tilanteiden yleisönä, myös erilaisten helposti saatavilla olevien esineiden hyödyntäminen jossain toisessa tarkoituksessa tai asiayhteydessä – aivan kuten voi tapahtua minkä tahansa reaali maailman leikin kontekstissa (esim. Karimäki 2005, 119). Kirjasarjassa monesti vakavakin tematiikka voi nousta leikkisyyden ohi, mutta Puluboin keskeinen asema muistuttaa myös kirjoissa leikin ja mielikuvituksen keskeisyydestä.

Leikki on monimuotoinen toiminnan muoto, jolle sinänsä on hankala muotoilla yhtä kokonaisvaltaista ja kattavaa määritelmää (Saarikoski 2005, 11; Karimäki 2005, 107). Esimerkiksi filosofisesti suuntautuneessa monitieteisessä leikkitutkimuksessa viitataan edelleen usein Johan Huizingan muotoiluihin, joiden mukaisesti leikki nähdään vapaaehtoisena, tietyissä ajan ja paikan rajoissa sitovien sääntöjen mukaisena toimintana, joka luo itse oman tarkoituseränsä. Leikkiä määriteltäessä keskeistä on huomioida leikkiin liittyvä vapaus ja osallistumisen vapaaehtoisuus. Sen sijaan, että leikki nähtäisiin alistaiseksi jollekin toiselle päämäärälle, sitä on tärkeää tarkastella lähtökohtaisesti omaehtoisena, leikkijöiden yhteisöllisyydestä kumpuavana kulttuuri-ilmaisuna. (Huizinga 1967, 39; Saarikoski 2005, 13.) Lasten kuvitteluleikkejä tutkinut Reeli Karimäki näkee, että lasten itse luomat fantasiamaailmat ovat leikin perimmäinen olemus ja ydin ja lähtökohdan leikkiin luo leikkisyyden kokemus (Karimäki 2005, 107). Leikkiä määrittää tuottamattomuus ja ennakoimattomuus, mutta yhtä lailla se on kuvitteellista ja säännönmukaista (Caillois 1958, 23–24).

Leikki- ja pelitutkimuksessa usein sovellettu toimintaa jäsentävä käsite on Huizingan (1967) teoretisoima *taikapiiri*: Taikapiiri muodostaa ikään kuin rajat sille alueelle tai tilalle, jonka sisäpuolella kyseisen pelin tai leikin säännöt ovat voimassa. Siihen astutaan vapaaehtoisesti. Se on oma sisäinen todellisuutensa, joka katoaa leikin loputtua. Taikapiirin muodostama tila tulee ymmärtää ennen kaikkea kuvitteellisena ja sopimuksen varaisena, ei konkreettisena tilana, jossa leikki tapahtuu. *Juujutuubissa* kuitenkin fyysisen ti-

lan suljettu luonne tekee osaltaan leikin mahdolliseksi. Sarjan ensisijaisena tapahtumapaikkana on Ponin kotitalon ullakko, ja ohjelman introssa Puluboi pudottaa Ponille ullakon avaimen lentäen itse savupiipun kautta sisälle. Sarjassa representoitava leikki tapahtuu siis erityisessä suljetussa tilassa. Samalla lukittu ullakko vihjaa, että kyseessä on kielletty tila, johon kenellä tahansa ei edes pitäisi olla pääsyä. Ja kukapa ei kokisi ullakon kaltaisia kiellettyjä tiloja mitä kiehtovimpina, mielikuvitusta ja leikkiä stimuloivina ympäristöinä? *Juujuutuubissakin* ullakolle avautuu mitä moninaisimpia ja mielikuvituksellisimpia tiloja sääilmiöitä tarjoilevasta ravintolasta Hagan linnan pihapiiriin ja maailmaan, jossa pullat kasvavat puussa.

Kun *Puluboi ja Poni* -kirjasarjaa jäsennetään leikin kautta, voidaan huomata rajatun leikkitalan pettävyys ja tulkinnanvaraisuus. Huizingan taikapiiriajattelussa leikki näyttäytyy helposti arkielämästä erillisenä ja irrallisena tilana sen sijaan, että ne nähtäisiin samanaikaisina ja toisensa mahdollistavina tiloina. Lasten leikki ei kuitenkaan tunne tiukkoja rajoja, vaan leikin mahdollistava ”leikkisyys voi ilmetä käytännössä missä ja milloin tahansa” (Karimäki 2005, 107). Kirjasarjassakaan leikki ei rajoitu tiettyihin ympäristöihin vaan laajenee osaksi koko arkitilaa, jossa Poni perheineen ja ystävineen elää (vrt. Karimäki 2005, 106). Tätä tilaa rakentavat niin Ponin kotitalo pihapiireineen kuin kokonainen kaupunginosa, Helsingin Kallio. *Loisketiiviissä kirjassa* suunnataan Puluboin siivellä merellä sijaitsevalle majakkasaarelle ja *Pöpelikkökirjassa* Ponin, Miskan, Puluboin sekä puheliaan ja tunteikkaan vasaran matkassa Keskuspuistoon. Tila ja paikka ovat yhtäältä itsestään selvästi leikin lähtökohtia, sillä ne tapahtuvat aina jossain ympäristössä (Karimäki 2005, 124), mutta samalla leikin tila on mahdollista ymmärtää mentaalisenä tilana ja leikkiä osaltaan luonnehtiva leikkisyys henkisenä asenteena ja suhtautumisena todellisuuteen (mt., 108–109).

Reeli Karimäki on jo 2000-luvun alussa julkaisemassaan artikkelissa todennut, että lapsilla on tapana omaksua elementtejä ympärillään olevasta mediamaailmasta osaksi omia leikkejään ja itse luomiaan todellisuuksia (Karimäki 2005, 122). Siinä missä leikkikulttuuri on herkkä omaksumaan ajankohtaisen mediamaailman

ilmiötä, yhtä lailla lastenkirjallisuus ja -kulttuuri tarttuu herkästi kirjoitusaikansa yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin (esim. Heikkilä-Halttunen 2013, 268). Niin myös Puluboin ja Ponin maailmassa 2010-luvun mediakulttuuri erilaisine kommunikaatioon ja mediasisältöjen tuottamiseen, jakamiseen ja vastaanottamiseen soveltuvine välinein on luontevalla tavalla läsnä.

Muutaman viime vuoden aikana yhdeksi suosituimmista internetsivustoista lasten ja nuorten keskuudessa on noussut Youtube. Vuonna 2005 avatun sivuston suosio perustuu osaltaan sen avoimuuteen ja vaivattomuuteen: periaatteessa kuka tahansa voi ladata videoita ja muuta materiaalia omalle kanavalleen ja saada näkyvyyttä paitsi omalle tubepersonalleen, myös mahdollisille tubettajaa sponsoroiville brändeille. Samalla käyttäjä voi seurata ja kommentoida muiden käyttäjien jakamaa materiaalia ja olla näin osa alustalla muotoutuvaa osallistamisen ja osallistumisen kulttuuria. Youtube on paitsi kaupallinen toimija, myös omaehtoisten yhteisöjen muodostumisen alusta. (Burgess & Green 2009, 1–5.) Jo yksistään Suomen mittakaavassa suosituimmilla kotimaisilla, suomenkielisillä tubekanaavilla voi olla satojatuhansia seuraajia (Suomitube.fi).

Etenkin lasten ja nuorten suosiossa oleva suoratoisto- ja yhteisöpalvelu on noussut keskeiseksi viitepisteeksi myös *Puluboin ja Ponin* intermediaalisen universumin ja erityisesti sen viimeisimpien rakennuspalojen kohdalla. Kyseiseen media-alustaan viittaavat niin televisiosarjan nimi, *Puluboin ja Ponin juujuutuubi*, kuin myös monet visuaaliset ja tekstuaaliset yksityiskohdat *Puluboin ja Ponin komerokirjassa*. Ennen kuin siirryn tarkemmin medioidenvälisyyteen ja mediarepresentaatioihin *Puluboin ja Ponissa*, luon silmäyksen visuaalisen ja tekstuaalisen yhteistoimintaan kirjasarjassa painetun tekstin näkökulmasta.

## Visuaalisen ja tekstuaalisen vuorovaikutus

*Puluboin ja Ponin* -kirjat ovat äärimmäisen runsaita niin kerronnallisesti kuin visuaalisesti. Jo kirjasarjan ensimmäisissä osissa visuaa-

linen ja tekstuaalinen materiaali kietoutuvat toisiinsa ja täydentävät toisiaan huomiota herättävällä tavalla, ja myöhemmissä osissa erilaisen materiaalin määrä lisääntyy ja monipuolistuu entisestään. Myös Puluboin kerronta on tekstuaalisesti silmiinpistävä kahdestakin syystä. Ensinnäkin Puluboin kerronta poikkeaa konventionaalaisesta kerronnasta ja kielenkäytöstä siinä, että R-kirjain korvautuu johdonmukaisesti L-kirjaimella. Tarinamaailmassa tätä selitetään sillä, että pulujen kielessä R on ruma, kirosanaan vertautuva ja kielletty kirjain (ja äänne). (Ks. Marttinen 2017.) Toisaalta painetun tekstin tasolla pulun kerronta on typografisesti äärimmäisen vaihtelevaa, ja tätä vaihtelevuutta avaan tässä luvussa.

Vaikka *Puluboissa ja Ponissa* on kyse ensisijaisesti kuvitetusta lastenromaanista, kuvitusta ja tekstiainesta on monesti vaikea hahmottaa toisistaan irrallisina elementteinä. Toisaalta erilaisilla kuvituksiksi tulkittavilla elementeillä on ennen kaikkea tekstiä kuvitava tai toistava funktio, ei merkittävästi laajentava tai täydentävä. Teksti voi siis toimia myös itsenäisesti, ilman kuvitusta tai muita visuaalisia tehokeinoja, mistä todistavat muun muassa *Puluboin ja Ponin kirjasta*, *Puluboin ja Ponin loisketiiviistä kirjasta* sekä *Puluboin ja Ponin komerokirjasta* tehdyt radiokuunnelmat. Tällöin toki jää huomiotta visuaalisten elementtien mahdollinen tulkinnallinen ulottuvuus<sup>4</sup>. Typografinen monimuotoisuus onkin kenties kirjasarjan tunnusmerkillisin mediaspesifi piirre.

Kirjasarjan kerronnallista ja esteettistä monipuolisuutta voi avata multimodaalisuuden avulla. Multimodaalisessa kirjallisuudessa hyödynnetään vähintään kahta semioottista ilmaisukeinoja, tavallisimpana verbaalisen ja visuaalisen moodin yhdistelmää (esim. Gibbons 2012, 1; Hallet 2014, 151). Teksti ja kuvitus rakentavat yhdessä narratiivin kokonaisuutta ja tuottavat yhdessä merkityksiä tavalla, johon kumpikaan moodi ei omillaan kykenisi, mihin viittaa myös ilmaisukeinojen välinen perustavanlaatuisuus yhteismitattomuus (*incommensurability*) (Lemke 2002, 303). *Puluboi ja Ponin* -kirjasarjaa tarkastellessa on kuitenkin tärkeä muistaa, että multimodaalisuudesta puhuttaessa visuaalisuus ei viittaa ainoastaan kuvitukseen vaan se kattaa myös muunlaiset

ei-verbaaliset ja tekstiperustaiset mutta painetusta leipätekstistä poikkeavat elementit – typografisten keinojen ohella esimerkiksi diagrammit, kartat, ”käs in kirjoitetut” tekstikatkelmat ja faksimilet (vrt. Hallet 2014, 151–152).

Salmen ja Jormalaisen kirjoissa kuvitus ei ole ainoa visuaalinen elementti. Ensinnäkin lukujen otsikot ovat ikään kuin käs in kirjoitettuja ja niihin on monesti liitetty kuvituksellisia yksityiskohtia. Otsikot on mahdollista ymmärtää kuvituksen osana tai vähintään huomattavan visuaalisena tekstinä. Erilaisten visuaalisten keinojen hyödyntäminen otsikoinnissa on mahdollista osaltaan siksi, että lukujen otsikot ovat lyhyitä – luvut on kaikessa yksinkertaisuudessaan nimetty sen henkilöahmon mukaan, joka toimii kyseisen luvun kertojana, siis joko ”Poni” tai ”Puluboi”. Toiseksi jo teksti itsessään on visuaalista: siinä missä Ponille koodatut osuudet ovat kaikin puolin konventionaalista ja huomiota herättämätöntä ensimmäisen persoonan kerrontaa, Puluboille osoitetut jaksot ovat painetun tekstin tasolla selkeästi erottuvia ja huomiota herättäviä jopa päällekkäyvässä visuaalisuudessaan. Puluboin kertomissa luvuissa on hyödynnetty varsin villillä tavalla erilaisia typografisia tehokeinoja – kursivointeja, lihavoiteja, alleviivauksia, eri fonttikokoja, toisinaan myös eri fonttityyppejä, tavallisesti useampia keinoja samanaikaisesti. Tekstin typografinen muuntelu voi kohdistua yksittäiseen sanaan, useamman sanan ryhmään, lauseeseen tai kokonaiseen kappaleeseen.

Tekstin typografiaan liittyvä semioottinen potentiaali on usein sivuutettu keskityttäessä tekstin monomodaaliseen kielelliseen tasoon – periaatteessa ymmärrettävästi, sillä useimmiten tietyn teoksen ulkoasu on typografialtaan yhdenmukainen ja lukijalle lienee yhdentekevää, millä fontilla tai fonttikoolla teksti on painettu (Nørgaard 2009, 141, 143–144). Tekstinkäsittelyn keinoin tiettyä fonttia on yksinkertaista manipuloida. Esimerkiksi fontin muoto, viivan paksuus, kaltevuus ja kirjainten välinen etäisyys toisistaan ovat potentiaalisesti semioottista painoarvoa kantavia ominaisuuksia. Typografisten elementtien merkitystä luova potentiaali on useimmiten riippuvainen ympäröivästä kontekstista, mutta tiettyihin



muotoiluihin, kuten sanojen kursivointiin tai kirjoittamiseen kapi-teelein, voi liittyä konventionalisoituneita merkityksiä. (Nørgaard 2009, 150–152; van Leeuwen 2006, 149.) Eri fonteilla on kuitenkin omat typografiset ominaispiirteensä, jotka erottavat ne muista fonteista ja osaltaan vaikuttavat tekstin tyyliin ja vaikutelmaan, joka tekstistä syntyy. **Ajatus esimerkiksi työvoimapolitiisesta lausunnosta kirjoitettuna Comic Sansilla on sekä hämmentävä että huvittava.** Edellä mainitsemani kirjainkorvauksen ohella typografia ja sen variaatio näyttäytyy koko kirjallisen kentän läpileikkaavana, erityisesti kokeellisen kirjallisuuden keinovalikoimaan lukeutuvana piirteenä (vrt. esim. Marttinen 2017, 12–15).

Puluboin diskurssissa erilaisten tehokeinojen käytössä ei äkkiseltään vaikuttaisi olevan mitään selkeää logiikkaa. Tehokeinojen näennäisen mielivaltainen ja jotakuinkin äärimmillen viety hyödyntäminen tekee tekstistä, kirjaimellisesti, alleviivatun ja jopa aggressiivisen visuaalista. Alleviivauksille, kursivoinneille, lihavoinneille ja vaihtelevan kokoiselle fontille ei ole osoitettavissa mitään tiettyä funktiota. Se mitä tehokeinolla mahdollisesti halutaan ilmaista, määrittäytyy vasta välittömässä tekstikontekstissa, jossa keinoa käytetään, suhteessa niin yksittäisen sanan tai sanaryhmän merkityssisältöihin kuin tekstikohdan muuhun typografiaan. Typografian keinoin on mahdollista painottaa erilaisia asioita sekä ilmaista erilaisia äänenpainoja ja äänenvoimakkuutta tekstuaalisella tasolla. Seuraava lyhyt esimerkki (PPKK, 68; kuva 2) havainnollistaa, millä tavoin perusfonttia Puluboin kerronnassa muunnellaan:

**Elikkä telvetuloa tänne Puluboin jyytyybkanavalle. Me teemme tällaista ullakkojuttua. Tämä on tällainen kauhukomelo. Siis aika kaamea tonttuvideo, että valokaa vaan. Oikeastaan suosittelen tätä videota yli viisikymmentävuotiaille.**

**Ja nyt se alkaa.**

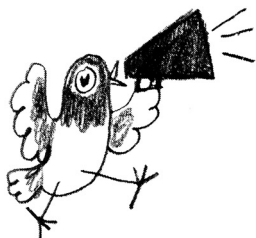
Kuva 2.

Fonttikokoa voidaan sekä kasvattaa että pienentää peruskoosta. Lisäksi eri pistekoolla painettuja sanoja on niin kursivoitu kuin lihavoitu, millä keinoin saadaan aikaan erilaisia tulkinnasta riippuvia painotuksia. Ensimmäisen isommalla pistekoolla painetun virkkeen voi katsoa toimivan tehokkaana aloitusjuontona ja siirtymänä itse ”videon” aiheeseen – jokseenkin samaan tapaan kuin monille reaali maailman tubettajille on muodostunut omat tunnusmerkkiset maneerinsa aloittaa ja päättää videonsa. Kursivointi yhdistettynä perusfonttia suurempaan fonttikokoon puolestaan korostaa Puluboin näennäisesti käyttämää mediaformaattia (Youtube) erotukseksi muista mahdollisista tarinankerrontaan, itseilmaisuuksiin ja sisällön tuottamiseen ja jakamiseen käytetyistä alustoista. Nopeasti vilkaisuina kappaleesta erottuvat kuitenkin ennen kaikkea lihavoidut ja/tai isommalla fonttikooilla painetut sanat ”ullakkojuttu”, ”kauhukomero” ja ”kaamea tonttuvideo”. Nämä sanat voidaan nähdä eräänlaisina asiasanoina tai tunnisteina, tageina, jotka luonnehtivat kyseessä olevaa sisältöä (ja kytkevät sen muuhun vastaavanlaiseen sisältöön sosiaalisen median alustoilla).

*Puluboin ja Ponin komerokirjassa* tekstin visuaalisen potentiaalilin hyödyntäminen saa uuden muodon. Kun Puluboi selostaa kirjan loppupuolella tonttujen jokavuotisia juoksukilpailuita, kisan kohokohtia ei korosteta niinkään typografisin keinoin vaan kilpailun tunnelmaan johdattelee tapa, jolla teksti on aseteltu kirjan sivuille (ks. kuvat seuraavalla aukeamalla).

Ensinnä sivun poikki kiemurteleva teksti, jonka voi mieltää Puluboin megafonista kaikuvaksi selostukseksi mutta joka assosioituu myös juoksukilpailuun oleellisesti liittyvään liikkeeseen (PPKK, 109; kuva 3), toisaalta juoksuradan ovaalimaiseen muotoon aseteltu teksti jo itsessään visualisoi tapahtumaa, josta se kertoo (PPKK, 110; kuva 4).

Viimeistään tässä yhteydessä on huomautettava, etteivät kirjat ainoastaan kerro toripulusta ja Poni-Maista vaan kertomuksen sisäisessä todellisuudessa ne on myös attribuoitu heidän nimiinsä. Poni ja Puluboi esitetään paitsi tarinoidensa kertojina myös niiden kirjoittajina, mikä eksplisoidaan kummankin kertojahahmon toimesta



Ja niin on käynnistynyt taas vuotuiset Toukkujen SM-kisat. Tänäkin vuonna taas haetaan Suomen Mestallitonttua. Kuka näistä lahjakkuuksista voittaa Kultaisen Joulupallon itselleen, onko se joku vanha tekijä, vai joku näistä uusista tulokkaista. Se nähdään tulevan vuolokauden sisällä, telvetuloa mukaan jännittävään kisastufoon kanssani.

Kuva 3.

Ja sen pitemmit-  
tä puheitta siilytään suo-  
laan kentälle, lämmittelythän  
on tehty, pipalit ja puulot syöty, nyt  
ollaan siis lyhtymässä tositoimiin.



**Sieltä lähtee** *kakskakkosen tonttu kolmen, ihan totta kolmen pake-  
tin kanssa poltaikkoa alas. Ja tulee kaal-  
teeseen, kaaltaa, ai ai. Nyt kaaltaa liikaa  
ja paketit putoavat, kuolma on painava, ei  
kannata ahnehtia alussa, voi voi, jaa mut-  
ta siellä menee nyt seiska. Seiska painaa  
eteen kuin höylyvetuli. Ei, seiska on kuin  
tavalajuna, katsokaa mikä pakettimää-  
lä, ainakin sataseitsemäntoista kiloa, on  
koleannäköistä meininkiä, ja mitä te-  
kee yhdeksäntoista? Eeei. Katso-  
kaa yhdeksäntoista keskittyä  
edelleen lähtöpaikalla.*



**Annetaan keskittyä.**



Kuva 4.

kirjasarjan ensimmäisen osan alussa (PPK, 6, 11). Kirjasarjan mitaan erityisesti Pulboi jättää jälkiä omasta läsnäolostaan ja kertomuksensa autenttisuudesta, kuten seuraavassa (PPPK, 66; kuva 5):

**TUKIHAKEMUS**  
LASTITA PLIIS OIKEA TAI VASEN LUUTU

	oikea luutu	vasen luutu
HAEN	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TUKIASUNTOA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ASUMISTUKEA	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TUKISUKKIA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
SUKKATUKEA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TUKIKOHTAA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
VIITTOMAKIELISTÄ TUKEA	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ATK-TUKEA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
JALKATUKEA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
MAATALOUSTUKEA	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
METSÄTUKEA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
KAUPUNKITUKEA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
MUUTA, MITÄ?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Allekiljoita hakemus väälin päin ja käännä se sitten oikein päin ja pane se vinottain kiljekuoleen. Jos toimitat hakemuksen tolstain jälkeisenä tiistaina, se saatetaan ottaa käsittelyyn tukianomustoimikunnan vuosikokouksessa vuonna ysiviisi.

LASTITA VIELÄ OIKEA TAI VASEN LUUTU VAHVISTAAKSESI, ETTÄ OLET YMMÄLTÄNYT OHJEET.

ALLEKILJOITUS

!OBŃ7Ń↓

**KAIJALLE** →

**TAVALOITA**

Kuva 5.

Merkittävää on, että näitä todistuksia jättää nimenomaan mielikuvitusystäväksi mielletävä Puluboi. Jonkinlaista tulkinnallista tukirankaa Puluboin perimmäistä eksistentiaalista luontoa arvioitaessa voidaan hakea tavasta, jolla pulu itse kommentoi omaa olemassaoloaan Ponin epäillessä *Komerokirjassa* tonttujen olemassaoloa: ”Aika monet tyypit väittävät ettei minuakaan ole, että minäkin olen vain kiljassa, vaikka olenhan minä, tässä näin, sinun kanssasi” (PPKK, 26–27). Vastaavasti kirjasarjan lukijalle (ja televisiosarjan katsojalle) pulu näyttäytyy niin todellisena hahmona kuin fiktiivinen hahmo voi näyttäytyä. Kun fiktiiviset kertojat esitetään kyseisen fiktion kirjoittajina, myös tekstin visuaalisen ulkoasun voidaan katsoa kumpuavan fiktiivisen maailman sisältä ja olevan siten oleellinen osa kertovaa diskurssia.<sup>5</sup> Puluboin kerronta heijastelee jo painetun tekstin tasolla yhtäältä linnun ominaisuuksia ja persoonallisuuden piirteitä tarinamaailmaan kuuluvana hahmona (vrt. Hallet 2014, 153), toisaalta yleisemmin Puluboi-hahmon merkitystä kertomuksen kokonaisuudessa. Typografinen vaihtelu toimii tekstuaalisena vastineena hahmon kielelliselle kiertelylle ja kiinnekohtana lapsiyleisölle, joka ei välttämättä itse lue vaan jolle luetaan. Tällöin keskiössä on kerrotun tarinan ohella se, miltä teksti ääneen luettuna kuulostaa ja miltä teksti painettuna näyttää.

Painetun tekstin joukossa reaali maailman lomakeformaattia ja erilaisten painotuotteiden välistä löytyviä kuponkeja jäljittelevä hakemus sekä erityisesti pulun oma siipinen allekirjoitus voidaan nähdä mimeettisenä, (fiktiivistä) autenttisuutta luovana eleenä (ks. Nørgaard 2009, 148–149) ja siten merkittävänä piirteenä fiktiomaailman rakentumisessa. ”Tukihakemus” allekirjoituksineen ei näyttyädy pelkästään kertomuksen maailman sisäisenä näennäisautenttisenä dokumenttina vaan häilyy kuvituskuvan ja (kertovan) tekstin rajalla olematta suoranaisesti kumpaakaan. Niin edellä oleva hakemus kuin muut vastaavat Salmen kirjoissa vastaantulevat kaavakkeet ja lomakkeet, ilmoitukset ja mainokset voi nähdä eräänlaisina faksimileinä, dokumentteina, joiden sisältö sekä muoto ja materiaaliset piirteet on jäljennetty toiseen kontekstiin mahdollisimman yksityiskohtaisesti (vrt. Keskinen 2018, 61).

Pulut eivät tietenkään osaa kirjoittaa – tämä on mahdottomuus, joka korostaa pulun allekirjoituksen fiktiivistä luonnetta. Siltikin allekirjoitus toimii metafiktiivisenä, tarinamaailman ja reaalimaailman välisen rajan yli kurkottavana eleenä, joka tuo tarinamaailman kokemuksellisesti lähemmäs omaamme: saamme omin silmin nähdä jotain, mikä on peräisin tarinamaailmasta. Yltäkylläisen multimodaalisuuden ohella niin pulusta ja työstä kertovalle kirjasarjalle kuin TV-sarjalle onkin ominaista itsetietoisuus. Kertojahahmot ovat tietoisia paitsi yleisöstään, mikä ilmenee erityisesti lukijoiden ja katsojien puhutteluna, myös kertomuksensa alustana olevan median mahdollisuuksista ja rajoituksista.

## Mediarepresentaatiot ja materiaallinen itsetietoisuus

Puluboin ja Ponin rooli oman tarinansa kertojina *ja* sen kirjoittajina korostuu erityisesti sarjan ensimmäisissä osissa. Tytön ja pulun esitetään kirjoittavan omaa tarinaansa tietoisina niistä ehdoista, joita kirjaformaatti tarinankerronnalle asettaa. Siinä missä Poni keskittyy ensisijaisesti kertomaan tarinaansa, Puluboi kiinnittää huomion myös kirjaformaatin materiaaliin rajoituksiin. *Puluboin ja Ponin loisketiiviissä kirjassa* (2013) ruotsinlailta kuuluva musiikki ei kantaudu lukijoiden korviin, sillä ”tämä papeli ei osaa soittaa. Soiva papeli on älyttömän kallista!” (PPLK, 76.) *Pöpelikkökirjassa* puolestaan herää kysymys mahdollisuudesta liittää liikkuvaa kuvaa painettuun kirjaan. *Komerokirjaan* pulu olisi halunnut kumiset sivut, jotta kirja ”olisi kestänyt pitempään aikaa ja loikkumista, mutta kuulemma kumisivuja ei voi laittaa” (PPKK, 39).<sup>6</sup> Itsetietoisuutta alleviivaavat typografian ohella muut leimallisesti kirjalliseen viestintään viittaavat elementit, kuten muiden kuin pelkkien kirjainmerkkien käyttö: ”Pieni lapoltti täältä #hevosvankila#aukiolta” (PPPK, 57).

*Pöpelikkökirjassa* ja *Komerokirjassa* myös muut tarinankerronnan muodot tulevat osaksi tarinamaailmaa, edelleen kuitenkin kirjallisen kertomuksen ehdoilla. *Komerokirjassa* Poni ja Puluboi ku-

vaavat videoesitelmää älypuhelimella. Kuvituksessa hyödynnetään *Play-* ja *WiFi-*kuvakkeiden kaltaista konventionaalista kuvastoa, ja kun Poni alkaa vastentahtoisesti kuvata isoäitinsä kehotuksesta joulukoristeiden tekoa, jakso, jossa Poni kuvaa ja selostaa prosessia, on erotettu muista tapahtumista kursiivilla:

– No justiiinsa. Opettaja määräsi, että tehkää video jostain *KIINNOSTAVASTA* asiasta. Tonttuketjuvideosta tulisi kyllä maailman pitkästyttävien videoesitelmiä.

Otin puhelimeni kuitenkin esiin ja painoin videonin päälle.

*Terve, tässä on Lemppari-mummi piirtämässä tämmöisiä tonttuja kartonkiin ja tässä on tämmöiset sakset. [...] Ja Madde tässä silppuaa paperia... Siis voitko sinä Madde kertoa, miksi sinä silppuat paperia?*

– Unta.

– Niin niin, sitähan sinä olet hokenut viime päivät. Madde odottaa lumisadetta siis. Mutta tällaista siis meillä tänään. (PPKK, 30–31.)

*Puluboin ja Ponin pöpelikkökirjassa* Poni puolestaan suunnittelee osallistuvansa ystävänsä Miisun kanssa koulun elokuvakilpailuun, mutta Miisun kaaduttua kirjaston portaissa Poni päätyy tekemään elokuvaa Miisun isoveljen Miskan kanssa. Kilpailu on Ponille tärkeä, mikä ilmenee tavassa, jolla hän kertoessaan kilpailun ympärille rakentuvaa tarinaansa hahmottaa tapahtumia kuin ne olisivat kohtauksia elokuvasta. Fraasi ”Jos tämä olisiokuva” toistuu ja varioituu Ponin kerronnassa lukuisia kertoja hänen hahmotellessaan spekulatiiviseen tapaan muun muassa kohtauksen äänimaailmaa, valaistusta, kuvakulmia ja kamera-ajoja:

Lauantai. Jos tämä olisi minun ja Miisun omaokuva, tässä olisi mukava musiikki. Jännittävä ja raikas, kevyt ja poreileva musiikki. Niin kuin limu! Niin kuin vaahtokarkkidelfiini!

Kamera kuvaisi taivasta, katsojat näkisivät, että se on kuin korkea katto, valkoiset lokit näkyisivät pieninä pisteinä taivaan äärettömyydessä, jostakin kuuluisi kaihoisa kii-kii. Kamera laskeutuisi alas maahan, zoomaisi lähelle tummanruskeaa raitiovaunukiskoaa, joka on peusta vielä kostea. Pian näkyisivät katukiveyksellä makaavan Miskan kiinnostuneet kasvot. Mistä ne ovatkin jo ehtineet nokeentua? (PPPK, 107.)



Näissä johdonmukaisesti lukujen alkuihin sijoittuvissa jaksoissa Ponin kerrontaa voidaan ajatella eräänlaisena ”leikkikonditionaalina”. Konditionaalista huolimatta kohtaukset ovat osa tarinan tapahtumien todellista kulkua, mutta kertoja jäsentää niitä vaihtoehtoisella tavalla. Läsä on ikään kuin kaksi tasoa: mitä kerrotulla hetkellä tarinamaailmassa tapahtuu ja mitä tapahtuisi, jos sama kohtaus kerrottaisiin toisen median keinoin. Omalla tavallaan tämänkaltainen kahden median läsnäolo peilaa Reeli Karimäen havaintoa siitä, miten sekä kuvitteelliset että todelliset leikkiympäristöt sijoittuvat aina monelle eri todellisuuden tasolle ja miten lapset leikkiessään sukkuloivat näiden todellisuuksien välillä: ”Leikeissä ollaan ’leikisti’, mutta se on todellisuutta leikin ajan” (Karimäki 2005, 124).

Elokuva-aihepiiri huomioiden on luontevaa, että heti *Pöpelikkökirjan* alussa pohditaan mahdollisuutta visuaalisen kuvaston tai muun kineettisen materiaalin liittämistä osaksi painettua kirjaa. Puluboi julistaa, kuinka kirjassa heiluu, jos ei kirves, niin ”vasala tai tolvi tai viulu tai losvo tai sellainen *HILVITTÄVÄ HUOLTO-MIES*” (PPPK, 8). Puluboin uhon kuitenkin keskeyttää kasvoton fiktiivisen yleisön edustaja Antero, joka huomauttaa, että kirjaan ei voisi laittaa heilumaan muuta kuin kirjaimet. Kertomuksen lopussa tämä mahdottomuus kuitenkin osoitetaan omalla tavallaan perättömäksi ottamalla käyttöön kirjaesineen materiaaliset mahdollisuudet. Viimeisessä luvussa ääneen pääsevä kriitikko-Puluboi näet kiinnittää huomion seuraavaan:

Hieman tosin kyseenalaistaisin sitä talinassa esitettyä väitettä, ettei elokuvaa voi laittaa kiljaan, kun papeli ei liiku. Plälätäkääpä uudemman kellan sivut 37–99 niin näette itse. Maailman palhaimmassa kiljassa on oltava jotain ekstlaa. SIIS käsissänne on kilja, jossa on myös elokuva. Tai ainakin tlailleli. (PPPK, 188.)

Ja todellakin, yksinkertaisinta liikkuvan kuvan muotoa, pläriä eli taskuelokuvaa hyödyntäen Puluboin mainitsemien sivujen marginaaliin muodostuu kirjaa plärättäessä liikesarja: kasvava sieni, sien päänlehti, lennähtävä pulu, joka nokkaisee sientä, joka taas nokkaisuun myötä plötsähtää rikki, ja lopulta maassa istuvan, likaantuneen

pulun alle muodostuu teksti ”The End”. Tällä siis kumotaan aiemmin siteeraamani Puluboin väite, että paperisessa kirjassa voisivat heilua vain kirjaimet – jos varsinaisesti nekään.

Pohdittaessa sitä, onko liikkuvaa kuvaa mahdollista representoida painetun kirjan kaltaisella varsin staattisella alustalla – ja miten tämä on mahdollista –, ei voida ohittaa *Puluboi ja Ponin* -kirjojen kerrontaa tauottavia mainoskatkoja. Kertomuksen sisäisellä tasolla mainoskatkojen olemassaoloa taustoittaa kirjasarjan ensimmäinen osa, jossa Puluboi pyrkii määrätietoisesti toteuttamaan unelmaansa mainosmiehen ammatista. Unelma ei toteudu, mutta pulu päätyy ”harrastelemaan” mainostamista. Mainoskatkot ovat yksi ilmeisimmistä osoituksista kuvan ja sanan vuorovaikutussuhteesta kirjasarjassa, mutta niitä voidaan tarkastella faksimileina samaan tapaan kuin aiemmin käsittelemiäni kaavakkeita. Mainoskatkoilla on keskeinen asema myös *Puluboin ja Ponin juujuutuubi* -televisiosarjassa, jossa nähtävät mainokset hyvin usein toistavat kirjasarjasta tutujen vastineidensa aiheita ja mukauttavat niitä toisen, mainoskatkojen kontekstissa luontevamman, formaatin ilmaisukeinoihin soveltuvaksi.

Otan esimerkit *Puluboin ja Ponin kirjasta* sekä *Puluboin ja Ponin loisketiivistä kirjasta*, sillä nämä kaksi yhdistävä, sisällöltään ja visuaaliselta ilmiänsultaan varsin samantyyppinen mainos nähdään myöhemmin *Jujuutuubissa*. Kirjoissa tavattaville mainoksille on ominaista, että ne tavalla tai toisella kommentoivat tai saavat virikkeensä edellä kerrotuista tarinamaailman tapahtumista. Seuraavaa *Puluboin ja Ponin kirjasta* (PPK, 31) löytyvää ”Pulsbulgel”-hampurilaismainosta edeltää kohtausta jokseenkin paremmasta vaiheesta Ponin perheen arjesta estekisoineen ja hampurilaisaterioineen (ks. kuva 6 seuraavalla sivulla).

Niin itse burgeribrändin nimessä kuin ennen kaikkea sen ”logossa”, jossa brändinimeä edeltää ja seuraa viisisakarainen tähti, on selvä viite suomalaisen pikaruokaravintolaketjun logoon. Vasemmassa alakulmassa oleva Suomen lippu viittaa tuotteen kotimaisuuden takaavaan Avainlippu-merkkiin, ja kotimaisuus vahvistetaan kirjallisesti: ”Sisältää: 100 % suomalaista tuotetta papelia”.<sup>7</sup>

## Töttödöö.

Seulaavan mainoskatkon  
teille taljoaa Puluboi.

### ★PULSBULGEL★



*Ei sisällä planktoosia, pluteiinia, ploileliinia,  
plockkoliinia, palsaa, possuliinia eikä pulveliinia.  
Ei E508760, eikä muitakaan numeloita.*



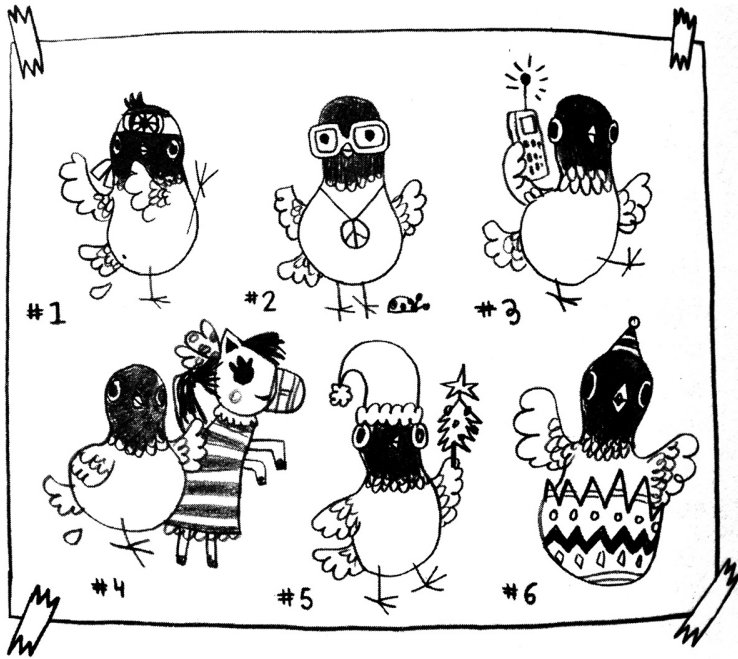
Sisältää: 100 % suomalaista  
tuotetta papellia.  
Levi ilti, ei maksa mitään.



Kuva 6.

Toisenlaisessa kontekstissa *Puluboin ja Ponin loisketiiviissä kirjassa* (PPLK, 69–70; kuva 7) puolestaan mainostetaan erilaisia Puluboi-nukkeja, näiden joukossa visuaalisen ilmiänsakin saavat Karate-Puluboi, Retro-Puluboi ja leppäkerttu, Puluboi ja radiopuhelin, Puluboi ja Poni, Joulupuluboi sekä Pääsiäis-Puluboi.

Mielikuvituksellisuudessaan ja monipuolisuudessaan *Loisketiiviissä kirjassa* esitelty hahmovalikoima vetää vertoja monille olemassa olevien pikaruokaketjujen lastenaterioiden kylkiäisenä tuleville leluille<sup>8</sup>. Juuri ajatus pikaruoka-aterioiden mukana saatavista leluista toimii motiivina yhdistää kaksi eri kirjallisuudessa kontekstissa



Kuva 7.

tavattua mainosta yhdeksi *Juujuutuubin* viimeisessä osassa ”Wiimeisen bullan päivä”.

Sekä kirja- että televisiosarjassa mainosten läsnäolo motivoituu huumorin kautta. Mainostettavat tuotteet ovat tavallisesti hauskoja ja mielikuvituksellisia, ja mainoksissa hyödynnetään reaali maailman mainosdiskurssista tuttua kieltä. Erilaisia Puluboi-hahmoja mainostavassa esimerkissäni mainokselle ominaista on myös luettelointi. ”Wiimeisen bullan päivän” mainoksessa auditiivisilla keinoilla, luetteloinnin kautta syntyvällä rytmillä sekä inkongruenssilla on keskeinen funktio mainoksen hauskuuden rakentumisessa. Vaikka kuvassa vuorottelevat erilaiset huvittavan näköiset, kunkin nukan teemaan sopivasti varustetut Puluboi-nuket, nimenomaan rytmi, jolla Puluboiksi tunnistettava ääni juontaa mainosta, liittää

erilaiset hahmot – esimerkiksi Koulu-, Joulu- ja Oulu-Puluboin sekä Ilo-, Kilo- ja Satakilo-Puluboin – koomisella tavalla toisiinsa.

Kirjallisessa kerronnassa luettelomuodon ”koominen potentiaali” perustuu Juri Joensuun mukaan siihen, kuinka luetteloinnin myötä kaunokirjallisuuteen on mahdollista sisällyttää

erilaisia antihumaaneja diskurssin järjestämisen tapoja: sanelemista, jaottelemista, organisointia. Luettelointi liittyy usein byrokraattisiin ja autoritaarisiin kielen järjestämisen tapoihin, joka taas tarjoaa mahdollisuuden sellaisten naurettavaksi tekemiselle. Myös luettelomuotoon sisältyvä oletus asiallisuudesta tai neutraaliudesta tarjoaa työkaluja koomialle. (Joensuu 2018, 96–97.)

*Loisketiiviissä kirjassa* luettelomuodon koomiset ja huumoria luovat mahdollisuudet jäävät osin käyttämättä. Televisiosarjan kaltaista listamuotoisuutta ei nimittäin synny, vaan yhtäjaksoisen luetteloinnin rikkovat kertoja-Puluboin nukkejen hankkimiseen kehottavat välikommentit (PPLK, 69–70). Mainokseen ja mainostamiseen liittyvä huumori ei kirjassa olekaan suoranaisesti kohosteista verrattuna Puluboin kerronnalliseen tyyliin yleensä. Toisin kuin muissa Puluboin mainoksissa, jotka sisällön ja muodon tasolla on selkeästi erotettu tekstuaalisesta kerronnasta, tässä tapauksessa pulun mainospuhe uppoaa leipätekstiin osana meneillään olevaa narratiivia, kun taas mainostettavien nukkejen kuvat on erotettu omaksi kuvituskuvakseen. Tapauksesta tekeekin huvittavan ennen kaikkea sen yhtäkkisyys.

Tarkastelen artikkelini lopuksi kirjojen ja *Puluboin ja Ponin juujuutuubi* -TV-sarjan suhdetta. Olen kiinnostunut erityisesti kahdesta mediaformaatista, jotka ovat niin kerronnallisena kuin tarinallisena elementtinä läsnä sekä kirjoissa että televisiosarjassa, nimittäin Youtubesta ja elokuvasta tarinankerronnan muotona ja alustana.

## **Kirjasarjan ja *Jujuutuubin* transmediaalinen suhde**

Ylen tuottama *Puluboin ja Ponin Juujuutuubi* -TV-sarja on visuaalisesti hyvin runsas ja monipuolinen, mikä näkemykseni mukaan

myötäilee visuaalisen ja tekstuaalisen omaleimaista suhdetta kirjoissa. Päärooleissa nähdään ihmisnäyttelijät, joista puluksi sonnustautunut Jani Karvinen on trikattu näyttämään Aura Penttiä pienemmältä ja muutoinkin pulumaiselta. Visuaalisessa kerronnassa on hyödynnetty runsaasti muun muassa erilaisia animaatiotekniikoita, niin lelufiguurien animointia kuin piirros- ja pala-animaatiota. Kaikki nämä seikat muistuttavat katsojaa siitä, että televisiosarjan takana on huomattavasti suurempi koneisto kuin vain alakouluikäinen tyttö ja mielikuvituspulu.

Vaikka nykytekniikka ja -mediaympäristö mahdollistaisivat sarjojen, elokuvien ja muiden vastaavien yksinomaan verkkopohjaisen jakamisen, Ponin ja Puluboin tuottama sisältö on alun perin ”jaettu” perinteisen lastenohjelman muodossa ja perinteisen median, television, välityksellä. Spekulatiivinen Youtube-kanava kuitenkin lisää Puluboin ja Ponin tarinamaailmaan uuden, periaatteessa mahdollisen mutta yksinomaan hypoteettisen, kyseisen maailman sisäisen ulottuvuuden, joka ei ole täysin suljettu myöskään TV-ohjelman aktuaaleilta katsojilta. Ohjelman introssa kohtaamme tylsistyneen Ponin huoneessaan ensin piirtämässä, sitten alkamassa kuvata videota älypuhelimellaan. Kun Poni kääntää puhelimensa ikkunas-ta ulos kuvaamaan taivasta, kuvaan lennähtää Puluboi. TV-ruudulle ilmestyvät älypuhelinien kamerasovelluksista tutut kuvakkeet paljastavat, että katsoja pääsee jakamaan Ponin näkökulman ja havaitsemaan lähemmäs lentävän pulun Ponin puhelimen näytön kautta. Samalla kun Poni zoomaa älypuhelimien näyttöä kohti pulua, näkökulman jakava katsoja ikään kuin uppoutuu ohjelman maailmaan.

Jo kirjoissa ilmenevä itsetietoisuus käytössä olevan media-alustan kerronnallisista ja materiaalisista mahdollisuuksista läpäisee luontevalla tavalla myös *Puluboin ja Ponin juujuutuubin*. Ohjelmassa Poni ja Puluboi esitetään ajan hengen mukaisesti omalle kanavalleen materiaalia tuottavina tubettajina, hieman samaan tapaan kuin *Komerokirjassa* – sillä erotuksella toki, että ilmaisukeinoiltaan ja -mahdollisuuksiltaan televisiosarja on merkittävästi lähempänä Youtube-formaattia. Vaikka ohjelma rakentuukin pitkälti Puluboin ja Ponin keskinäiselle dialogille ja vuorovaikutukselle, he

ottavat ajoittain kontaktia myös katsojiin puhuttelemalla heitä suoraan ruudun läpi reaali maailman tubettajien tapaan. Esimerkiksi sarjan kolmannessa jaksossa ”Mysteerimummi” omille kameroilleen puhuvat päähenkilöt swaippailevat vuorotellen toistensa ”ruutuja” pois näkyvistä päästäkseen itse ääneen. Ruudulla nähdään myös erilaisia piirrettyjä kuvakkeita, jotka viittaavat videointiin ja videoiden katsomiseen. Eräässä kohtauksessa ruutu on puolestaan jaettu poikittain kahtia ja jakoviivan molemmin puolin Puluboi ja Poni puhuvat omille kameroilleen. Kun pulu suutahtaa Ponille, lintu ”sammuttaa” kameransa ja katoaa. Hämmästynyt Poni puolestaan swaippaa Puluboin ruudunpuolikkaan kiinni, jolloin koko ruutualan saavan Ponin kuvakulman vasempaan reunaan jäävät leijumaan pois lehahtaneen pulun sulat.<sup>9</sup>

Kuten todettu, *Juujuutuubi* ei ole adaptaatio eikä vapaa mukaelma kaksikosta kertovasta kirjasarjasta tai yhdestäkään sen osasta, vaikka rakentuukin kirjasarjan muodostamalle perustalle toistaen ja muokaten tarinoista tuttuja kohtauksia ja kirjoille ominaisia kerronnallisia ratkaisuja. Televisiosarja toimii itsenäisenä kokonaisuutena eikä jaksosten seuraaminen edellytä kirjasarjan juonikuvioiden tuntemista. Yksittäiset osat eivät muodosta yhtenäistä tarinallista kokonaisuutta vaan näyttäytyvät ennemminkin itsenäisinä aihevideoina monien Youtubesta löytyvien videoiden tapaan.

Yksi kuvaavimpia esimerkkejä siitä, miten kirjoista on poimittu aineksia ja sulautettu ja mukautettu ne osaksi *Juujuutuubin* sisäistä todellisuutta, on juuri ”Mysteerimummin” kohtaus Puluboin katoamisesta. Tapaus uudelleenkirjoittaa *Puluboin ja Ponin tsompikirjan* kohtauksen, jossa zombien ja muiden kauheuksien järkyttämä Puluboi karkaa omasta kirjastaan sivulla 69, niin kuin ”katoamisesta” tiedotettaessa huomautetaan (PPTK, 71). Hetken aikaa kirjassa seurataan Ponin kertomuksen ohella Puluboin katoamista ja etsintöjen etenemistä eräänlaisten uutisraporttien muodossa, joissa kerrotaan esimerkiksi seuraavaa:

Tutkijoiden suulin pelko on tietenkin se, että Puluboi on kaapattu toiseen kiljaan. [...] Puliisin tutkintayksikkö on käynyt jo uusien kiljo-

jen kimppuun siinä toivossa, että löytäisivät edes pienen bullanmulun, joka johdattaisi heidät kadonneen pulun jäljille. (PPTK, 75.)

”Mysterimummi”-jaksossa pulun suuttumista seuraa Ponin juontama uutislähetys, jossa tiedotetaan Puluboin kadonneen omasta ohjelmastaan. Kohtaus paitsi jäljittelee kirjan tapahtumia myös konkretisoi TV-sarjan (mediaalista) kerrostuneisuutta. Ensin kuvassa on vain uutistenlukija-Poni, aivan kuten missä tahansa television uutislähetyksessä. Tämän jälkeen kuva-ala laajenee, jolloin todellisen katsojan eteen avautuu näkymä barbien ja muiden lelufiguurien muodostamasta katsojajoukosta, joka on kokoontunut television eteen seuraamaan Ponin lukemia uutisia. Sekä *Tsompikirjassa* että ”Mysterimummi”-jaksossa Puluboi palaa pian takaisin tarinaansa. Vaikka pikainen paluu onkin ennalta-arvattava, tapaus on mainio esimerkki siitä, kuinka yksittäinen juonellinen elementti tunnusmerkkisine kerronnallisine ja tarinallisine piirteineen on mahdollista paitsi mukauttaa ja siirtää täysin toisenlaiselle media-alustalle, myös kontekstoida osaksi juonellisesti täysin erilaisista narratiivista.

*Juujuutuubin* ominaislaatu sekä suhteessa kirjasarjaan että medioidenvälisyyteen kiteytyy jo mainitussa päätösjaksossa, jonka teemaattinen muren voidaan löytää *Puluboin ja Ponin tsompikirjasta*. Kirjan alussa Puluboin pullavarasto on ehtynyt viimeiseen pullaan. Vastaavasti ”Viimeisen bullan päivässä” juoni kiertyy sen ympärille, mitä tapahtuu, kun kaikki maailman pullat yhtä lukuun ottamatta ovat loppuneet eikä kukaan osaa enää leipoa. *Juujuutuubin* aiemmista osista poiketen kyseinen jakso esitetään ikään kuin elokuvana. Jakso alkaa televisiojuontajana esiintyvän Puluboin alkujuonnolla. Pulun toivottaessa hyvää elokuvailtaa kuva leikkautuu samalla TV-ruutua laajempaan tilaan, jossa näemme vanhan kuvaputkitelevision ja elokuvaa seuraamaan kokoontuneen yleisön: kaksi barbinukkeja ja muovista leikkihevosta. ”Elokvakerronnassa” hyödynnetään muun muassa vanhoja mykkäelokuvakonventionoita, kuten kohtauksia tauottavia monokromaattisia ja varsin lyhytsanaisia välitekstejä.



Itse ”elokuvaan” on sisällytetty kolme erilaista ja huomionarvoista elementtiä. Ensimmäinen näistä on elokuvakerronnan katkaiseva ”puutarhatuubi”, jossa palataan sarjan edellisistä osista tuttuun tubemaiseen, itsetietoiseen kerrontaan. Toisaalta puutarhatuubi sisällyttää itsensä osaksi elokuvan juonta, sillä siinä istutetaan elokuvan tarinassa keskeinen pullapuu. Kiehtova yksityiskohta on, että multakokkareita representoivat pienet lankakerät, joita on monissa eri ruskean sävyissä. Tämä muistuttaa leikin keskeisyydestä: se että ”pullansiemen” (pienikokoinen pulla) istutetaan lankakerien sekaan ja istutusta kastellaan kastelukannulla, jonka suuttimen rei’istä roikkuu sinisiä langanpätkiä, korostaa leikkiä, leikkisyyttä ja mielikuvituksen merkitystä aivan toisella tavalla kuin jos pulla olisi kaivettu oikeaan multaan ja kasteltu oikealla vedellä. Puutarhatuokiota seuraa jo käsitelty Pulsburger-mainos, mutta nähdäkseni jää epäselväksi, palataanko mainoksen jälkeen puutarhatuubin vai itse elokuvan pariin. Yhtä kaikki, pian ohjelmassa seuraa laulunumero. ”Tuutilulla”-niminen kappale on tekstinä tuttu *Puluboin ja Ponin kirjasta* (PPK, 92). Kappale tavataan itsenäisenä musiikkiteoksena Kansallisteatterin *Puluboin ja Ponin teatteri* -näytämösovituksessa ja siinä esitetyt laulut kokoavalla *Puluboin ja Ponin albumilla*. Televisiosarjassa kappale on sovitettu uudelleen ja se poikkeaa letkeydessään täysin teatteriversion haikeasta, balladinomaisesta tunnelmasta. Näin korostetaan myös musiikin keinoin *Juujuutuubin* leikillistä ja mielikuvituksellista virettä.

Edellä käsittelemäni esimerkit havainnollistavat, kuinka saumattomasti kirjojen tapahtumiin perustuvat kohtaukset tai muut kirjasarjasta tutut elementit on sulautettu osaksi *Juujuutuubin* omaa tarinamaailmaa. Pidemmällekin menevä kytkösten purkaminen ja jäsentäminen olisi epäilemättä mahdollista, muttei erityisen mielekäästä. Yhtymäkohtia on, mutta sekä välitön konteksti että funktiot poikkeavat oleellisella tavalla. Niiden tiedostaminen tekee mahdolliseksi hahmottaa sitä, kuinka monisyinen medioiden välinen verkko teossarjan pintatason alla muodostuu.

## Leikki, mielikuvitus ja teknologia

Kuten artikkelissani olen näyttänyt, teknologian ja medioiden kehitys sekä suhtautuminen niihin heijastuvat keskeisellä tavalla Vee-ra Salmen teoksiin. Vuonna 2012 ilmestyneessä *Puluboin ja Ponin kirjassa* ainoa tekninen vempain on Puluboin Pulufon T2000 -radiopuhelin, kun taas 2017 ilmestyneessä *Puluboin ja Ponin komerokirjassa*, ja vielä korostuneemmin samoihin aikoihin esitetys-sä televisiosarjassa, molemmat päähenkilöt videoivat varsin luontevalla tavalla elämänsä äylälaiteella. Eri medioita tai teknologiaa ei osoitella niiden mahdollisen koukuttavuuden tai muiden niistä mahdollisesti juontuvien ongelmien takia, vaan ne ovat luonteva ja lapsihahmoa ja tämän kautta kerrottua tarinaa tukeva osa kertomuksen maailmaa. Teknologia ei kahlitse eikä köyhdytä lapsihahmon mielikuvitusta vaan päinvastoin tarjoaa keinoja kanavoida sitä.

Vaikka *Puluboin ja Poni* -sarjan kirja- ja televisioversioissa painottuvat varsin erilaiset teemat ja aihepiirit, teosten ytimessä ovat mielikuvitus, huumori ja ennen kaikkea lasten kokemusmaailma. Tarinan tasolla perustavimpia eroja televisiosarjan ja kirjojen välillä on kuitenkin se, että televisiosarja kietoutuu ensisijaisesti leikin ja hauskanpidon ympärille, kun taas kirjoissa käsitellään myös lapsen elämään kuuluvia hankalia tapahtumia ja tunteita. Vaikka teossarjassa kokonaisuutena lasten tapa leikkiä onkin toisinnettu aikuisen näkökulmasta, lapsuus ja leikki representoituu ennen kaikkea osana sellaista erilaisten medioiden hallitsemaa visuaalista ja materiaalista maailmaa, jossa 2000-luvun lapset kasvavat.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Kirjasarjassa ovat toistaiseksi ilmestyneet *Puluboin ja Ponin kirja* (2012), *Puluboin ja Ponin loisketiivis kirja* (2013), *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirja* (2014), *Puluboin ja Ponin tsompikirja* (2015), *Puluboin ja Ponin komerokirja* (2017) sekä muista osista monella tapaa poikkeavat *Puluboi*, *Agentti Nollabullanolla ja kamukiemurat* (2018), *Puluboin tähtimiettelinen kirja* (2021) ja *Puluboi, Poni ja Ospanjan yksisarvinen kääpiötulilohikäärme* (2022).

<sup>2</sup> Kertojana tavataan satunnaisesti myös muita hahmoja: *Puluboin ja Ponin kirjassa* mielikuvituslääkäri Minimilla ja *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirjassa* Minimilla ja Miska.

<sup>3</sup> Puhuvia ja muutoin aktiivisina toimijoina näyttäytyviä (mielikuvitus)eläinystäviä esiintyy myös Veera Salmen muussa tuotannossa, niin nuorille kuin aikuisille suunnatuissa romaaneissa. Esimerkiksi nuortenromaanissa *Saari* (2018) tavataan pääasiallisen henkilökertoja Hansaman yksinäisyyden kiteyttävä pingviini Pingis Boltsinen ja aikuisten romaanissa *Perhoset veljeni ympärillä* (2019) vastaavan kaltaisessa roolissa esiintyy koira Burton, johon henkilökertoja Joonas kiintyy sen jälkeen, kun hänen veljensä Johannes on kadonnut mystisesti.

<sup>4</sup> Typografisia keinoja ei ole käytetty myöskään kirjasarjan ensimmäisen osan ruotsinnoksessa *Ponnis och Pippis bok* (2013, kääntänyt Ann-Christine Relander).

<sup>5</sup> Tähän viittaa myös se, että *Pöpelikkökirjassa* Miskan kertomassa luvussa Puluboi kuvataan poikkeuksellisesti verrattain realistisen näköisenä kaupunkipuluna (PPPK, 155).

<sup>6</sup> Toki tällaiset ajatukset on mahdollista kyseenalaistaa, sillä omien havaintojeni mukaan mitä nuoremmalle yleisölle kirjat on suunnattu, sitä suoraviivaisemmin ja yksiselitteisemmin ne mahdollistavat erilaiset materiaaliset kokeilut ja fyysisen kirjaesineen muuntelun (esim. Marttinen 2020).

<sup>7</sup> Samaan yhteyteen sijoitettu kehoitus ”Levi ilti, ei maksa mitään” vie ajatukset burgereista takaisin käsillä olevan objektin materiaalisuuteen. *Ceci n’est pas une pipe*: kyseessä ei ole burgeri eikä edes bulgeli vaan paperille painettu, tyylitelty kuva sellaisesta.

<sup>8</sup> Tämän päivän kylkiäistavarat eivät kuitenkaan välttämättä ole turhia pienikokoisia muovinpaloja. Esimerkiksi Suomen McDonald’s-ravintoloissa asiakkaat voivat valita lelun sijaan kirjan, mitä kautta pikaruokaketju pyrkii osaltaan edistämään lasten lukutaitoa ja -intoa (McDonald’s-tiedote).

<sup>9</sup> Youtube-videoiden ja vlogien konventioista esim. Burgess & Green 2009, 67; Humphreys 2018, 39–41.

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus

- Salmi, Veera (2012) *Puluboin ja Ponin kirja* [PPK]. Kuvittanut Emmi Jormalainen. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2013) *Puluboin ja Ponin loisketiivis kirja* [PPLK]. Kuvittanut Emmi Jormalainen. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2014) *Puluboin ja Ponin pöpelikkökirja* [PPPK]. Kuvittanut Emmi Jormalainen. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2015) *Puluboin ja Ponin tsompikirja* [PPTK]. Kuvittanut Emmi Jormalainen. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2017) *Puluboin ja Ponin komerokirja* [PPKK]. Kuvittanut Emmi Jormalainen. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2018) *Saari*. Helsinki: Otava.
- Salmi, Veera (2019) *Perhoset veljeni ympärillä*. Helsinki: Otava.
- Puluboin ja Ponin Juujuutuubi* (osat 1–6). Käsikirjoitus Veera Salmi & Jani Karvinen. YLE Lapset 2017. Katsottavissa YleAreenassa. areena.yle.fi/1-3849649.

### Tutkimuskirjallisuus

- Burgess, Jean & Joshua Green (2009) *YouTube: Online video and participatory culture*. With contributions by Henry Jenkins & John Hartley. Cambridge: Polity.
- Caillois, Roger (1958) *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
- Gibbons, Alison (2012) *Multimodality, cognition, and experimental literature*. London & New York: Routledge.
- Hallet, Wolfgang (2014) The rise of the multimodal novel: Generic change and its narratological implications. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 151–172.

- Heikkilä-Halttunen, Päivi (2013) Lasten- ja nuortenkirjallisuus kyseenalaistaa ja ottaa kantaa. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 247–269.
- Huizinga, Johan (1967) *Leikkivä ihminen: Yritys kulttuurin leikkiaineeksi*. Alkuteos *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, 1938. Suom. saksasta Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY.
- Humphreys, Lee (2018) *The qualified self: Social media and the accounting of everyday life*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Joensuu, Juri (2018) ”Nauru on epäsäännöllistä hengitystä”: *Aperitiff – avoin kaupunki* koomisena romaanina. Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.) *Avoin Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press, 84–108.
- Karimäki, Reeli (2005) Kuvitellut ja todelliset leikkipaikat. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.) *Leikkikentiltä: Lastenperinteen tutkimuksia 2000-luvulta*. Helsinki: SKS, 106–129.
- Keskinen, Mikko (2018) Kirjoituksen näköiset kuvat: *Aperitiffin* tekstifaksimilet. Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.) *Avoin Aperitiff: Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press, 60–83.
- Klastrup, Lisbeth & Susana Tosca (2014) *Game of Thrones: Transmedial worlds, fandom, and social gaming*. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 295–314.
- Lemke, Jay L. (2002) Travels in hypermodality. *Visual Communication* 1:3, 299–325.
- Marttinen, Heta (2017) Melkein kielletty, merkein kierretty: Kokeileva luenta Veera Salmen *Puluboin ja Ponin kirjasta*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 14:3, 6–21.

- Marttinen, Heta (2020) Réka Királyn ja Marika Maijalan kurkistuskirja *Lunta sataa, Lupo!* multimodaalisena mediumina ja kirjaesineenä. Teoksessa Kaisa Ahvenjärvi, Anna Helle, Juri Joensuu & Sanna Karkulehto (toim.) *Paperinen avaruus: Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin*. Jyväskylä: Nykykulttuuri, 93–119.
- McDonald's-tiedote: Valitse kirja tai lelu. Nyt kirja aina vaihtoehtona Happy Meal -lastenateriassa. [www.mcdonalds.fi/fi/viihdy/perheille/kirja-tai-lelu.html](http://www.mcdonalds.fi/fi/viihdy/perheille/kirja-tai-lelu.html) (luettu 17.2.2020).
- Nørgaard, Nina (2009) The semiotics of typography in literary texts: A multimodal approach. *Orbis Litterarum* 64:2, 141–160.
- Ryan, Marie-Laure & Jan-Noël Thon (2014) Storyworlds across media: Introduction. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–21.
- Saarikoski, Helena (2005) Folkloristinen lastenperinteen tutkimus: Lähtökohtia. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.) *Leikkikentiltä: Lastenperinteen tutkimuksia 2000-luvulta*. Helsinki: SKS, 9–22.
- Suomitube.fi. Listaus suomalaisten YouTube-kanavien tilaajamääristä. [suomitube.fi](http://suomitube.fi) (luettu 30.11.2019).
- van Leeuwen, Theo (2006) Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal & Document Design* 14:2, 139–155.
- Vuorimäki, Tiina (2017) Poni ja Puluboi lennähtävät televisioon – kirjailija paljastaa, miksi kaikki eivät pidä Puluboista. *Aamulehti* 12.8.2017. [www.aamulehti.fi/kulttuuri/poni-ja-puluboi-lennahtavat-televisioon-kirjailija-paljastaa-miksi-kaikki-eivat-pida-puluboista-200303274](http://www.aamulehti.fi/kulttuuri/poni-ja-puluboi-lennahtavat-televisioon-kirjailija-paljastaa-miksi-kaikki-eivat-pida-puluboista-200303274) (luettu 17.2.2020).

Oskari Rantala

**INTERMEDIAALISTEN HERRASMIESTEN LIIGA.  
SARJAKUVAN, INTERMEDIAALISUUDEN JA  
MULTIMODAAALISUUDEN KYTKENNÄT  
SARJAKUVASARJASSA *THE LEAGUE OF  
EXTRAORDINARY GENTLEMEN***

Kiehtovan ikkunan sarjakuvan intermediaalisuuteen tarjoaa Alan Mooren käsikirjoittama ja Kevin O’Neillin kuvittama *The League of Extraordinary Gentlemen*. Vuosina 1999–2019 ilmestyneessä vaihtoehtohistoriallisessa sarjakuvasarjassa H. G. Wellsin *Maailmojen sota* -romaanin (1897<sup>1</sup>) marsilaiset hyökkäävät maapallolle, toisen maailmansodan aloittaa Charlie Chaplinin *Diktaattori*-elokuvan (1940) Adenoid Hynkel, ja Isossa-Britanniassa nousee sodan jälkeen valtaan George Orwellin *Vuonna 1984* -dystopian (1949) Isoveli. Kaikki *The League of Extraordinary Gentlemenin* henkilöt, paikat ja tapahtumat on lainattu olemassa olevista romaaneista, elokuvista, näytelmistä, maalauksista, sarjakuvista ja muista teoksista.

Tuloksena on länsimaisesta, erityisesti isobritannialaisesta, kulttuurihistoriasta ammentava fuusio, jossa liike paitsi eri tekstien myös eri medioiden piiriin kuuluvien teosten välillä – toisin sanoen intertekstuaalisuus ja intermediaalisuus – on tiheää. Tässä artikkelissa tarkastelen *The League of Extraordinary Gentlemenin* erityisesti intermediaalisena teoksena, joka hyödyntää mediaalista leikitelyä, mediaaliset rajat ylittäviä viittauksia sekä eri medioiden jäljittelyä ja yhdistelyä.

Aluksi käsittelem sarjakuvasarjan intertekstuaalisuutta, jota kontekstoin tarkastelemalla sen yhteyksiä angloamerikkalaisen populaarisarjakuvan genrekonventioihin. Siitä etenen intermediaalisuuteen ja siihen liittyviin sarjakuvan kerrontastrategioihin, sillä mediaalisten rajojen ylittäminen synnyttää usein monimutkaisempia kerronnallisia vaikutuksia kuin pelkästään tekstienväliset yhteydet ja viittaukset. Hyödynnän erityisesti Irina O. Rajewskyn ja Werner Wolfin intermediaalisuustypologioita.



Intermediaalisuuteen jossain määrin kietoutuvia ilmiöitä on käsitteellistetty myös multimodaalisuuden käsitteen avulla, ja artikkelin jälkipuoliskolla tarkastelen multimodaalisuuden ja intermediaalisuuden limittymistä. Esimerkkinä käytän *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjan albumia *Black Dossier*, jota lähestyn multimodaalista romaania koskevien teoretisointien kautta. Kysyn, onko mielekästä puhua samassa käsitteellisessä kehikossa multimodaalisesta *sarjakuvaromaanista*, ja pohdin, miten se suhteutuu intermediaalisuuteen.

## Herrasmiesliigan intertekstuaalisuus

*The League of Extraordinary Gentlemen* kuvaa Ison-Britannian turvallisuusviranomaisten perustamaa epätavallisten herrasmiesten liigaa, jota niin sarjakuvan tekijät (Moore 2003, 11) kuin sen tutkijatkin (Halsall 2015, 253; Jones 2010, 101) ovat usein nimittäneet eräänlaiseksi ”viktoriaaniseksi Justice Leagueksi”. Siinä missä supersankarisarjakuvista tuttuun Justice League of America -ryhmään (suom. Oikeuden puolustajat) kuuluu joukko Teräsmiehen ja Batmanin kaltaisia tunnettuja trikoosankareita, ovat Mooren ja O’Neillin herrasmiesliigan jäsenet viktoriaanisen aikakauden seikkailukirjallisuudesta tuttuja hahmoja. Ensimmäisissä *The League of Extraordinary Gentlemen* -minisarjoissa *Volume I* (1999–2000) ja *Volume II* (2002–2003) siihen kuuluvat Bram Stokerin *Draculan* (1897) henkilöahho Wilhelmina Murray, Jules Vernen romaaneissa *Sukelluslaivalla maapallon ympäri* (1869–70) ja *Salaperäinen saari* (1874) esiintyvän Nautilus-sukellusveneen kapteeni Nemo, H. Rider Haggardin teosten (1885–1927) siirtomaaseikkailija Allan Quatermain sekä tohtori Jekyll / herra Hyde ja Näkymätön mies samannimisistä Robert Louis Stevensonin (1886) ja H. G. Wellsin (1897) romaaneista. Joukkio kamppailee Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes -tarinoiden (1887–1927) professori Moriartya ja H. G. Wellsin *Maailmojen sodan* marsilaisten invaasiota vastaan, minkä ohella keskeisenä juonteena tarinassa on epäluulo heidän työnantajinaan toimivia turvallisuusviranomaisia kohtaan<sup>2</sup>.

Henkilöhahmojen, paikkojen ja tapahtumien lainaaminen erilaisista fiktiivisistä lähteistä on sarjassa äärimmäisen tiheää. Sarjakuvan alussa Murray, Nemo ja Quatermain onnistuvat esimerkiksi vangitsemaan Edgar Allan Poen luoman salapoliisihahmo Auguste Dupinin avustuksella herra Hyden, joka on murhannut Poen ”Rue Morguen murhat” -novellin (1841) juonta toisintaen Émile Zolan *Nana*-romaanin (1879–1880) päähenkilön. Kaikkien lähdetekstien tunnistaminen tästä fuusiosta ei ole aina yksinkertaista, mutta toisaalta se ei ole tarinan ymmärtämisen kannalta välttämätöntäkään, vaan sarjakuvaa voi lukea myös suoraviivaisena toimintaseikkailuna. Jatkuva eri lähteistä lainaaminen kuitenkin rakentaa lukijaposiitiota, joka kutsuu selvittämään viittausten alkuperää ja tekemään kirjallisuushistoriallista salapoliisityötä. *The League of Extraordinary Gentlemenin* fiktiivisten hahmojen kansioittama laaja ja yhteenkietoutunut vaihtoehtohistoria vihjaa, että alkuperäisiin romaaneihin ja tarinoihin päätyneet versiot heistä ja heidän seikkailuistaan ovat vain vesitettyjä mukaelmia tarinamaailman ”todellisista” tapahtumista (Murray 2017, 238–239).

Populaarikulttuurissa henkilöhahmojen identiteetti on usein häilyvä eivätkä alkuperäisteoksetkaan aina muodosta johdonmukaista kokonaisuutta. Esimerkiksi kapteeni Nemon annetaan *Sukelluslaivalla maapallon ympäri* -romaanissa ja erityisesti sen kuvituksessa ymmärtää olevan länsimaalainen, mutta sitä seuranneessa *Salaperäisessä saarella* hän on muuttunut intialaiseksi (Nevins 2003, 35–36), jollaisena myös *The League of Extraordinary Gentlemen* hänet esittää. Populaarikulttuurissa tapahtumien tietoinen ja osin kaupallisten syiden sanelema muuttaminen jälkikäteen – kuuluisana esimerkkinä Sherlock Holmesin kuoleman peruuttaminen (Friedenthal 2017, 25–27) – ei muutenkaan ole tavatonta. Erityisesti modernin populaarisarjakuvan yleisöt ovat tottuneet tähän niin sanottuun retcon-ilmioon (engl. *retroactive continuity*), jossa jo kertaalleen esitettyjä tapahtumia muutetaan jälkikäteen tulevien juonenkäänteiden mahdollistamiseksi (ks. esim. Friedenthal 2017, 6–7), ja on tavallista, että tuttujen henkilöhahmojen historiaan tehdään muutoksia tai uudelleentulkintoja, kun sarjakuvalehden teki-  
jääkaarti vaihtuu (Reynolds 1992, 47–48). *The League of Extraor-*

*dinary Gentlemenin* voikin nähdä laajamittaisena viktoriaanisen aikakauden kirjallisuuden retcon-operaationa, joka leikittelee tällä valtavirtasarjakuvassa yleisellä ilmiöllä.

Koska sarjakuvan ensimmäiset osat sijoittuvat 1800- ja 1900-lukujen taitteeseen teollistumisen aikakaudelle, *The League of Extraordinary Gentlemenä* on ollut tapana kuvata esimerkiksi steampunkiksi (ks. esim. Jones 2010, 101; Thoss 2015, 23), mutta laajempien kerronnallisten yhtäläisyyksien takia se asettuu osaksi myös science fictionin ja fantasian välimaastoon sijoittuvaa supersankarigenreä, joka hallitsee angloamerikkalaista valtavirtasarjakuvaa. *The League of Extraordinary Gentlemenin* maailma laajentuu myöhemmissä osissa ajallisesti taaksepäin historiaan ja eteenpäin 1900-luvulle ja kaukaisempaan tulevaisuuteen, kun Moore ja O'Neill yhdistävät siihen yhä lisää hahmoja ja tapahtumia eri lähteistä. Varsinaisesti sarjakuvasarjan kolmas osa on albumitriologia *Volume III: Century* (2009–2012), jonka lähdemateriaalina ovat 1900-luvulla ilmestyneet teokset, kuten Bertolt Brechtin *Kolmen pennin ooppera* (1928), brittiläiset televisiosarjat, Michael Moorcockin ja muiden 1960-luvun kirjailijoiden uuden aallon science fiction sekä lastenkirjat *Maija Poppasesta* (1934) *Harry Potteriin* (1997–2007). *Century*-albumit ovat myös muodollisesti kokeellisempia, ja niissä eri lähteistä lainaaminen ulottuu selkeämmin sarjakuvan mediaalisuuteen.

Vuonna 2007 ilmestyi sarjaan kuuluva *Black Dossier* -sarjakuvaromaani, joka sekin sisältää huomattavasti mediaalista leikitteilyä. Albumissa herrasmiesliigaan liitetään aiempien kuolleiden jäsenten tilalle muun muassa Virginia Woolfin *Orlando*-romaanin (1928) sukupuoltaan satunnaisesti vaihtava päähenkilö. Sen kehyskertomus sijoittuu Orwellin *Vuonna 1984* -romaanissa kuvattun Engsos-hallinnon kukistumisen jälkeiselle 1950-luvulle – teoksenhan oli joidenkin lähteiden mukaan alun perin tarkoitus olla nimeltään *1948* (Nevins 2008, 189). Siinä Murray ja Quatermain varastavat salaisen poliisin eli Rakkausministeriön päämajasta erilaisia dokumentteja sisältävän mustan kansion. Lukijalle esitetään kehyskertomuksen ohella tämän kansion sisältämät asiakirjat, jotka

kertovat, että kirjallisuushistorialliset hahmot kuten Orlando, William Shakespearen *Myrsky*-näytelmän (1610–1611) Prospero ja Jonathan Swiftin *Gulliverin retkien* (1726) Lemuel Gulliver ovat toimineet vastaavassa salaisessa sankariryhmässä läpi kuningaskunnan historian. Moore ja O'Neill suunnittelivat sen osiksi 3D-lasien kanssa luettavia sarjakuvasisivuja sekä teoksen maailmaan kuuluvaa musiikkia sisältävää vinyylisinglää.

Koska henkilöhahmojen uudelleen käyttäminen on *The League of Extraordinary Gentlemenissä* niin keskeistä, sitä on lähestytty myös W. G. Müllerin interfiguraalisuuden käsitteen kautta – kyse on henkilöhahmojen siirtymisestä teoksesta toiseen (ks. Varis 2016; Varis 2018). Essi Varis (2016, 113–114) yhdistää sen sarjakuvan fragmentaarisuuteen ja pitää sarjakuvaa erityisen vastaanottavaisena mediana tällaisille kokeiluille. Vaikka interfiguraalisuus ei ole ainoastaan sarjakuvaan liittyvä ilmiö, tuskin missään muussa kontekstissa kuin angloamerikkalaisen valtavirtasarjakuvan piirissä on ollut yhtä yleistä julkaista alun perin omiin erillisiin tarinamaailmoihinsa kuuluneiden henkilöhahmojen kohtaamisista kertovia tarinoita. Jotkut niistä ovat Justice Leaguen kaltaisia saman yhtiön omistamien supersankarien yhteisiä seikkailuja, kun taas toisissa, crossover-tarinoissa yhdistetään hahmoja selkeästi eri tarinamaailmoista tai löyhästi limittyvien tarinamaailmoiden kokonaisuuksista, joita Jan-Noël Thon (2015, 450–452) kutsumaa tarinauniversumeiksi. Eri genreihin kuuluvien henkilöhahmojen kohtaamisiin liittyy usein asetelman absurdiudesta ja generajojen ylityksestä syntyvää huumoria – tuoreena esimerkkinä voi mainita Batmanin ja Väiski Vemmelsäärtä jahtaavan metsästäjä Elmerin kohtaamisen *Batman/Elmer Fudd* -sarjakuvassa (2017). Samankaltainen humoristinen jännite on havaittavissa *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjan kolmannen osan päättävän *Century: 2009* -albumin lopussa, kun Maija Poppanen tuhoaa antikristukseksi muuttuneen Harry Potterin fantastisen lastenkulttuurin ja ruumiillisen kauhun yhteentörmäyksessä.

Interfiguraalisuuden tai muiden intertekstuaalisuuden muotojen ohella *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjaa ja erityises-

ti sen myöhempiä osia on hedelmällistä lähestyä intermediaalisuuden näkökulmasta. Varsinkin *Black Dossier*, *Century*-trilogia sekä sarjan päätösosa *Volume IV: The Tempest* (2018–2019) leikittelivät mediaalisuudella ja tematisoivat mediaalisten rajojen ylityksiä.

## Mediarajat ylittävä sarjakuva

Intermediaalisuuden käsite mahdollistaa teosten tarkastelun niiden kulttuurista ja mediaalista taustaa vasten (Rippl 2015, 2). Intermediaaliset ilmiöt ovat nousseet akateemisen mielenkiinnon kohteeksi erityisesti saksalaisella kielialueella, ja 2000-luvun alussa niistä ovat esittäneet keskeisiä typologioita muun muassa Irina O. Rajewsky (2000; 2005) ja Werner Wolf (2002; 2005). Nojaudun tässä artikkelissa vahvimmin Wolfin (2005) esittämään typologiaan, joka noudattelee pääosin Rajewskyn (esim. 2005, 51–53) hahmottelemaa tapaa jakaa intermediaalisuus kolmeen pääkategoriaan mutta ulottuu kuitenkin syvemmälle eli intermediaalisuuden alalajeihin ja niiden alalajeihin (esimerkkinä toisenlaisesta taksonomiasta ks. Elleström 2014). Intermediaalisista ilmiöistä voidaan erottaa kolme erillistä tyyppiä: mediaalinen transpositio, mediayhdistelmä ja intermediaalinen viittaus.<sup>3</sup>

Kategorioista ensimmäinen, *mediaalinen transpositio*, viittaa adaptaatioon eli kertomuksen tai jonkin sen osan siirtämiseen mediasta toiseen. Sen jälkeen, kun sarjakuvaksi nykyisin kutsuttu kerronnan muoto alkoi yleistyä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, sarjakuva on ollut osallisena lukemattomissa mediaalisissa transpositioissa: romaaneita, näytelmiä ja elokuvia on sovitettu sarjakuviksi, ja alun perin sarjakuvamuodossa julkaistut kertomukset ovat siirtyneet muihin medioihin. Varsinkin supersankarigenre on ollut kiinteä osa länsimaista populaarikulttuuriteollisuutta, jota leimaa tarinoiden ja henkilöhahmojen liikkuminen mediasta toiseen. Esimerkiksi ensimmäisenä supersankarina pidetty Jerry Siegelin ja Joe Shusterin luoma Teräsmies (engl. *Superman*) on ensimmäisen, vuonna 1938 ilmestyneen sarjakuvaseikkailunsa jälkeen esiintynyt

romaneissa, elokuvissa, TV-sarjoissa, videopeleissä, näytelmissä, musikaaleissa ja radiokuunnelmissa. Kaikki tähän miljardeja tuotaneeseen media-franchiseeseen kuuluvat teokset eivät ole saman tarinan toisintoja tai adaptaatioita, mutta medioiden välillä tapahtuvaa liikettä voidaan kuitenkin kutsua transpositioiksi niin Teräsmiehen kuin *The League of Extraordinary Gentlemenin* tapauksessa.

Transpositioketjut voivat olla hyvin monivaiheisia. *The League of Extraordinary Gentlemen* on laaja yhdistelmä eri lähteistä lainattua tai transponoitua materiaalia, vaikka teoksella ei olekaan yhtä pääasiallista lähdetekstiä. Ensimmäisestä, *Volume I* -minisarjasta puolestaan valmistui vuonna 2003 James Dale Robinsonin käsikirjoittama, Stephen Norringtonin ohjaama ja Sean Conneryn tähdittämä elokuva-adaptaatio *The League of Extraordinary Gentlemen*, joskin elokuvan juoni ja henkilöt poikkeavat merkittävästi Mooren ja O’Neillin teoksesta. Mielenkiintoisena mediaaliseen transpositioon liittyvänä sivujuonteena voidaan mainita elokuvasta seurannut oikeudenkäynti, jossa studiota syytettiin Mooren ja O’Neillin sarjakuvaa varhaisemman elokuvakäsikirjoituksen plagioinnista, koska elokuvassa esiintyy sarjakuvasta puuttuvia kirjallisuushistoriallisia henkilöitä (ks. tarkemmin Parkin 2013, 313–315). Transpositiot eivät jääneet tähän, vaan elokuvan yhteydessä ilmestyi myös sen romaaniadaptaatio, jonka science fiction -kirjailija Kevin J. Anderson kirjoitti Robinsonin käsikirjoituksen pohjalta – kyseessä on siis intermediaalista transpositiota laajasti hyödyntävän sarjakuvan intermediaalisen transposition intermediaalinen transpositio.

Mediaalisen transposition jälkeen toinen intermediaalisuuden kategorioista on *mediayhdistelmä*. Se kuvaa ilmaisutapoja, joissa kaksi tai useampi erillistä mediaa tai mediaalisen artikulaation tapaa yhdistyvät. Yhtenä esimerkkinä elokuvan ja oopperan ohella Wolf (2005, 254) mainitsee myös sarjakuvan, jossa yhdistyvät visuaalinen esittäminen ja verbaalinen teksti. *The League of Extraordinary Gentlemenä*, kuten kaikkia muitakin tekstiä sisältäviä sarjakuvia, voidaan luonnollisesti tarkastella tämän mediaalisen moneuden näkökulmasta. On kuitenkin syytä muistaa, etteivät kaikki sarjakuvat sisällä tekstiä mutta ne ovat siitä huolimatta sar-

jakuvia samoin kuin mykkäelokuvatkin ovat elokuvia. Niinpä varsinaisia mediayhdistelmiä ovat vain tietynlaiset sarjakuvat ja elokuvat, vaikka Wolf, Rajewsky ja muut intermediaalisuuden tutkijat eivät sitä aina huomioikaan.

*Black Dossier* -albumin tapauksessa mediaalisen artikulaation tapoja on vielä yksi enemmän, sillä sarjakuvan osana julkaistiin äänilevy. Alan Moore ja muusikko Tim Perkins levyttivät sitä varten kaksi kuvitteellisen 1950-luvun rock-yhtyeen Eddie Enrico and His Hawaiian Hotshots (vrt. Thomas Pynchonin *Vineland*-romaanin (1990) Eddie Enrico and His Hong Kong Hotshots -yhtye) kappaletta. Kustantamon ja tekijöiden erimielisyyksien takia vinyylisingle tuli saataville vasta kun *Black Dossier* ilmestyi Isossa-Britanniassa vuonna 2012 Mooren ja O’Neillin vaihdettua kustantamoa.<sup>4</sup>

Kolmas intermediaalisuuden muoto on *intermediaalinen viittaus*, joka tarkoittaa yhden median esitystapojen jäljittelyä jonkin toisen puitteissa. Tällaisessa viittauksessa toisen median läsnäolo on epäsuorempaa ja käsitteellisempää eikä siihen liity mediayhdistelmän hybridisyyttä (Wolf 2005, 254). Esimerkkeinä intermediaalisesta viittauksesta voidaan pitää elokuvallisten tekniikoiden kuten zoomauksen tai häivytyksen imitoimista proosakerronnassa (Rajewsky 2005, 52). Myös useat sarjakuvat pyrkivät herättämään lukijassa mielikuvan tietystä kirjoitustyylistä tai jäljittelemään elokuvan keinovaroja (Stein 2015, 421). Gabriele Rippl ja Lukas Etter (2013, 199) mainitsevat yhtenä esimerkkinä intermediaalisesta viittauksesta Jason Lutesin *Berlin: City of Smoke* -sarjakuvan (2008) usean sivun mittaisen jazzklarinetistia esittävän sanattoman katkelman, jossa tiheä ruutujako luo rytmisen ja musikaalisen vaikutelman.

Wolf (2005, 254–255) jakaa omassa luokittelussaan intermediaalisen viittauksen kahtia eksplisiittiseen ja implisiittiseen viittaukseen. Eksplisiittisessä viittauksessa toisen median ilmiöt, kuten teokset tai niiden tekijät, esiintyvät esineinä ja henkilöinä tarinamaailmassa. Kerronnallisesti mielenkiintoisemman implisiittisen viittauksen Wolf jakaa vielä kolmeen osaan: osittaiseen reproduktion, evokaatioon ja muodolliseen intermediaaliseen jäljittelyyn.

Reproduktio viittaa jonkin teoksen toistettavissa olevan osan toistamiseen, kuten esimerkiksi laulun sanojen siteeraamiseen romaanissa, ja evokaatio toisen median vaikutusten kuvaamiseen. Wolfin viimeinen alakategoria, muodollinen intermediaalinen jäljittely, käsittää teoksen muodollisten ominaisuuksien muokkaamisen siten, että se viittaa johonkin toiseen mediaan tai mediaalisesti toisenlaiseen teokseen – esimerkkejä ovat muun muassa romaanin tyylin ja rakenteen yhteydet musiikkiin tai elokuvaan. (Wolf 2005, 255.)

Esimerkkejä implisiittisistä intermediaalisista viittauksista sarjakuvassa voi etsiä esimerkiksi *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjaan kuuluvasta albumitrilogiasta *Century*. Sen tarina-aines koostuu samanlaisesta tiheästä mosaiikista viittauksia eri teoksiin kuin sarjan muidenkin osien, mutta albumit poikkeavat edeltäjistään erityisesti tavassa, jolla ne yhdistävät kerrontaansa musiikillisia elementtejä. Keskeisenä intermediaalisen leikittelyn lähtöpisteenä Moore ja O'Neill käyttävät Bertolt Brechtin kirjoittamaa ja Kurt Weillin säveltämää poliittista musiikinäytelmää *Kolmen pennin ooppera* (*Die Dreigroschenoper*, 1928)<sup>5</sup>.

Murhamies MacHeathin johtaman rikolliskoplan, kerjäläisten ja prostituoitujen kohtaamisista kertova näytelmä korostaa yhteiskuntaluokkien välistä epätasa-arvoa sekä julmuutta ja epäoikeudenmukaisuutta, joka täyttää ala- ja työväenluokkaisten ihmisten elämän. Näytelmä rinnastaa provokatiivisesti MacHeathin ja hänen rikollisjoukkonsa yhtiöihin ja niiden omistajiin, ja julistavat laulut nostavat esiin yhteiskunnallisia epäkohtia ja kritisoivat konservatiivisia arvoja ja kapitalistista järjestystä – esimerkiksi kappale ”Mistä elää ihminen?”<sup>6</sup> kehottaa yhteiskunnan yläluokkaa prostituution paheksumisen sijasta antamaan köyhille ruokaa. Sarjakuva-albumissa *Century: 1910* laulun englanninkielinen versio ”What Keeps Mankind Alive?” esitetään tarinan lopussa, kun MacHeath on pelastunut täpärästi hirttotuomiolta ja Lontoon East End pommitettu maan tasalle. Prostituoituidut yhtyvät mukaan lauluun, ja sarjakuvan piirroksat näyttävät heidän tanssivan sen tahtiin kabaree-esitystä jäljitellen (kuva 1).





Kuva 1: *Century: 1910*, s. 71.

Tähän ja albumin muihin vastaaviin kohtauksiin kuuluu mielenkiintoinen kerronnallinen katkos. Vaikka sarjakuvasarjassa aiemmin kuvatut tapahtumat ovat monella tavoin fantastisia, sarjakuvakerronta on kuitenkin pitänyt yllä mimeettistä illuusiota siitä, että sarjakuvan ruudut esittävät sen tarinamaailmaa. Albumin kohtauksissa, joissa sarjakuvan henkilöt pysähtyvät esittämään *Kolmen pennin oopperan* kappaleita mukailevia lauluja, tämä illuusio horjuu mielenkiintoisella tavalla.

Musikaalin representaatiologiikkaan kuuluu oletus siitä, että vaikka esitys sisältäisi laulua ja tanssia, ne kuuluvat esitykseen eivätkä esityksen kuvaamaan tarinamaailmaan – *Kolmen pennin ooppera* ei kerro maailmasta, jossa on tavallista, että ihmiset pysähtyvät kesken muiden askareidensa kertomaan ajatuksistaan laulamalla ja tanssimalla. Sarjakuvassa tämä aiheuttaakin kerronnallisen jännitteen ja eräänlaisen kaksinkertaisen representaation. Sarjakuva esittää henkilöitä, jotka käyttäytyvät kuin näyttelijät vaihtoehtohistorialliseen vuoteen 1910 sijoittuvassa musikaalissa. Intermediaalisuuden typologioiden näkökulmasta kyse on intermediaalisesta viittauksesta ja Wolfin tarkemman erottelun mukaan muodollisesta intermediaalisesta jäljittelystä. Wolf kirjoittaa proosan musiikillistamisesta (*musicalization of fiction*), jossa teksti lainaa elementtejä musiikista – samaa nimeämislogiikkaa seuraten voitaisiin *Century: 1910* -albumin kohdalla puhua sarjakuvan musiikillistamisesta tai musikaalisaatiosta.

Kuvan 1 esittämässä kohtauksessa on elementtejä myös osittaisesta reproduktiosta, toisesta Wolfin määrittelemästä intermediaalisen viittauksen muodosta, joka tarkoittaa toiseen mediaan kuuluvan teoksen suoraa siteeraamista. Esimerkiksi instrumentaalimusiikki voi lainata oopperan melodiaa samalla tavalla kuin romaani voi siteerata musiikkikappaleen laulutekstiä. Molemmissa tapauksissa kerronta tuo yleisön mieleen viittauskohteen kokonaisuudessaan, vaikka lainaus on vain puolittainen, sillä instrumentaalimusiikki ei voi käyttää oopperan librettoa eikä romaani kappaleen säveltä (Wolf 2005, 255). *The League of Extraordinary Gentlemen*ä varten Alan Moore on sanoittanut uudestaan Brechtin kappaleen,

tai käytännössä Ralph Mannheimin ja John Willettin klassisen englanninkielisen käännöksen – heidän versiossaan viimeiset säkeet, jotka vastaavat kappaleen otsikossa esitettyyn kysymykseen, kuuluvat: ”For once you must try not to shirk the facts: / Mankind is kept alive by bestial acts” (Brecht 1979, 56). Vaikka Moore on kirjoittanut laulutekstin uusiksi, sen asiasisältö on hyvin uskollinen alkuteokselle ja sarjakuva-albumi päättyy säkeisiin: ”Try not to trim the truth to suit your needs: / Mankind is kept alive by monstrous deeds” (*Century: 1910*, 71).

Monet muutkin *Kolmen pennin oopperan* lauluista – muun muassa ”Arkkiyeisuus Puukko-Mackiesta”<sup>7</sup> (*Century: 1910*, 7, 12, 22–24) ja ”Balladi, jossa MacHeath pyytää kaikilta anteeksi”<sup>8</sup> (*Century: 1910*, 57–59) – saavat sarjakuvassa samanlaisen käsittelyn. Vaikka kappaleet on sanoitettu uudestaan, niiden sisältö on hyvin lähellä alkuperäisiä ja ne on kirjoitettu siten, että ne voidaan laulaa samalla melodialla. Varsinaisesti näissä osittaisissa reproduktioissa ei toisteta laulun säveltä eikä tekstiä vaan tekstin rytmiä, joka saa *Kolmen pennin oopperan* tuntevan lukijan yhdistämään sarjakuvakohtaukset alkuperäisiin lauluihin.

Sarjakuvan intermediaalisen leikittelyn kannalta erityisen tärkeä lähdeteksti on *Kolmen pennin oopperan* laulu ”Merirosvo-Jenny”<sup>9</sup>. Brechtin lauluteksti kertoo hotellisiivoojana työskentelevästä naisesta, jonka työ on ankaraa ja vastenmielistä. Hänellä on kuitenkin komennossaan kokonainen merirosvolaiva. Laulun lopussa laiva saapuu kaupunkiin, ja merirosvot teloittavat Jennyn käskystä sen asukkaat. Näytelmässä lauluteksti kuvaa riiston kohteena olevan naisen kostofantasiaa, mutta *The League of Extraordinary Gentlemenissä* Merirosvo-Jennyn tarina on muuttunut sarjakuvamaailman todellisuudeksi: Kapteeni Nemon isältään karannut tytär Janni tekee uuvuttavaa työtä rähjäisessä hotellissa Lontoon East Endissä ja joutuu ahdistelun ja lopulta raiskauksen uhriksi. Sen jälkeen hän kutsuu Nautiluksen pommittamaan East Endin maan tasalle ja määrää sen miehistön surmaamaan häntä pahoinpidelleet miehet. Samankaltaisen seksuaalista väkivaltaa esiin dekodaaavan mediaalisen transposition kappaleesta on tehnyt ohjaaja Lars von

Trier muutenkin brechtiläisen teatterin estetiikkaa hyödyntävässä elokuvassaan *Dogville* (2003).

Näissä esimerkeissä risteävät erilaiset tyypittely-yritykset: toisaalta ne ovat mediaalisia transpositioita, koska *Century: 1910* lainaa tarina-ainesta toisesta mediasta, ja toisaalta kyse on intermediaalisesta viittauksesta, jossa viitataan musikaaliin sarjakuvasta erillisenä mediana ja representoidaan sarjakuvan puitteissa sen mediaalisia piirteitä. Wolfin typologiaa seuraten sarjakuvasta voidaan tunnistaa niin osittaisia sitaatteja kuin muodollista intermediaalista jäljittelyäkin.

## Monimediaisuudesta multimodaalisuuteen

*Century*-trilogian ja *Kolmen pennin oopperan* tapauksessa liike sarjakuvan ja musikaalin (tai draamakirjallisuuden) välillä on selkeästi hahmotettavissa intermediaaliseksi. Kaikki mediaalisten rajojen ylitykset eivät kuitenkaan ole yhtä yksiselitteisiä, koska medially voidaan käsittää erilaisia ilmiöitä ja medioiden rajat voidaan asettaa eri tavoin. Mediat, kuten muutkin kulttuuriset ilmiöt, ovat mentaalisen prosessoinnin tulosta (Elleström 2014, 2–3), ja ne voidaan ymmärtää vain suhteessa muihin medioihin. Toisaalta yksiselitteisten ja tarkkojen määritelmien esittäminen eri medioista on käytännössä mahdotonta. Aina on harmaalle alueelle kategorioiden väliin jääviä rajatapauksia, koska eri mediat ovat vain tapoja luokitella eri kulttuurisissa ja teknologisissa konteksteissa syntyneitä teoksia.

Median merkitystä korostavan niin sanotun transmediaalisen narratologian perusteoksessa *Narrative across Media* Marie-Laure Ryan (2004, 18–19) katsoo, että tarkasteltaessa eri medioiden vaikutusta kerronnallisiin mahdollisuuksiin – kuten tässäkin teoksessa tehdään – on mielekästä käsittää mediat kategorioina, jotka vaikuttavat konkreettisesti siihen, millaisia kertomuksia niiden avulla voidaan välittää, miten ne esitetään ja miten ne koetaan. Ryan asettaa vastakkain medioiden ja genrejen erot: ensimmäiset juontuvat eri medioissa materiaalisella tasolla mahdollisten ilmaisutapo-

jen eroavaisuuksista, jälkimmäiset enemmänkin median käyttöön liittyvistä konventioista ja yleisön odotuksiin vastaamisesta. Ilmeisesti vaikuttava erottelu paljastuu yksityiskohtaisemmassa tarkastelussa kuitenkin ongelmalliseksi. Ryan (2004, 21) käsittää esimerkiksi sarjakuvan, lastenkirjat ja sanomalehdet omiksi medioikseen huolimatta siitä, että materiaalisella tasolla ne ovat hyvin samanlaisia ja kaikki käyttävät sanoja, kuvia ja niiden välisiä yhteyksiä kerronnan esittämiseksi. Erityisesti kuvakirjojen ja sarjakuvan välille on ajoittain vaikea tehdä absoluuttista eroa, kuten monet sarjakuvantutkijat (ks. esim. Mikkonen 2017, 12–13; Miodrag 2013, 87) ovat todenneet. Kymmenen vuotta myöhemmässä esityksessään Ryan (2014, 30) pitääkin sarjakuvaa esimerkkinä mediasta, jonka mediastatus ei perustu semioottiseen ainutlaatuisuuteen tai teknologisiin ulottuvuuksiin vaan kulttuurisiin konventioihin.

Ryanin vuonna 2004 esittämässä luokittelussa esimerkiksi kirjallisuusmedia koostuu yksinomaan kirjoitetusta kielestä, joten sen piiriin eivät sovi teokset, jotka hyödyntävät myös visuaalisia elementtejä. Kuitenkin kuvitusta sisältäviä kirjoja niin lapsille kuin vanhemmillekin lukijoille on julkaistu valtavasti, minkä lisäksi erityisesti nuortenkirjallisuudessa on esimerkkejä nimenomaan proosa- ja sarjakuvakerrontaa yhdistävistä hybriditeoksista. Muun muassa J. M. DeMatteisin ja Mike Ploogin *Abadazad*-kirjasarja (2006–2007) tai Philip Pullmanin ja Patrice Aggsin *Kreivi Karlstein eli Paholaismetsästäjän ratsastus* (1991) alkavat tavallisena proosakerrontana, joka katkeaa ajoittain muutamien ruutujen tai useiden sivujen mittaisiin sarjakuvajaksoihin. Samanlaisia formaattia on käytetty muutamissa aikuisille suunnatuissa teoksissa, kuten Tom Kingin kirjoittamassa ja Tom Fowlerin kuvittamassa supersankariromaanissa *A Once Crowded Sky* (2013). Voidaan kysyä, kuuluvatko nämä teokset kirjallisuusmediaan, kuvakirjamediaan, sarjakuvamediaan vai johonkin neljänteen hybridiseen ilmaisumuotoon.

Samanlaisia käsitteellisiä ongelmia synnyttää *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjaan kuuluva *Black Dossier* -albumi. Sen sivuista noin puolet esittää vaihtoehtohistorialliseen 1950-lu-

vun Isoon-Britanniaan sijoittuvaa sarjakuvamuotoista kehyskertomusta, jossa Wilhelmina Murray ja Allan Quatermain koettavat päästä pakenemaan Isosta-Britanniasta mukanaan herrasmiesliigan historiaa käsittelevä musta kansio. Loput teoksesta kuvaa kansion dokumentteja, jotka esitetään lukijalle siinä vaiheessa tarinaa, kun Murray ja Quatermain lukevat ne. Mikäli dokumenttikatkelmat eivät olisi kerronnan tasojen hierarkiassa kehyskertomuksen ala- tai sisäpuolella, *Black Dossier* olisi mahdollista luokitella myös sarjakuvailmaisua hyödyntäväksi kuvakirjaksi tai muuksi mediahybridiksi, ja jonkinlaista hybridistä luonnetta vahvistaa sen osaksi suunniteltu äänilevy. Kuten Lars Elleström (2010, 27–28) muistuttaa, medioiden väliset rajanylitykset ovat aina jossain määrin keinoitekoisia, koska kulttuuri ei ole jakautunut medioihin luonnollisesti ja kyse on aina sopimuksista. Toisaalta mediarajoja on erilaisia. Voidaan puhua konventionaalisesti erilaisiksi miellettyjen medioiden eroista mutta myös moodeihin tai modaaliteetteihin liittyvistä eroista.

Keskustelu erilaisten medioiden puitteissa tapahtuvan viestinnän moodeista liittyy kieli- ja viestintätieteiden sekä sosiaalisemioitiikan piirissä syntyneeseen tutkimusperinteeseen, joka on keskitynyt multimodaalisuuden käsitteen ympärille. Eri teoreetikot ovat käsitteellistäneet multimodaalisuutta eri tavoin: joissain yhteyksissä sen on ajateltu viittaavan useiden aistien samanaikaiseen käyttämiseen (ks. esim. Mikkonen 2005, 399), mutta toisaalta eri aisteihin perustuvat moodit tarkoittaisivat, että näköaistiin liittyvä moodi käsittäisi paitsi kaiken kuvallisen viestinnän myös kirjoitetun kielen, koska sitä ei voi kuulla, haistaa, maistaa eikä tuntea (Forceville 2009, 22). Verbaaliset ja visuaaliset ilmaisukeinot kuitenkin eroavat toisistaan huomattavasti, joten on perusteltua tehdä toisenlaisia erotteluja ja puhua esimerkiksi verbaalisesta ja visuaalisesta moodista, toisin sanoen rinnakkaisista semioottisista järjestelmistä. Sanoja ja kuvia yhdistävän sarjakuvamuotoisen kerronnan analyysin kannalta juuri tämä erottelu on tärkeä, ja se on lähtökohtana sarjakuvan käsittämiseksi multimodaaliseksi esitystavaksi. Muotoilu il-

maisee pitkälti samaa kuin sarjakuvan kategorisointi intermediaaliseen näkökulmasta mediayhdistelmäksi.

Forcevillen (2009, 23) mukaan moodien täydellisen listan koostaminen tai moodin tyhjentävä määrittely ei ole mahdollista – kuuluuko esimerkiksi typografia enemmän kuvallisten merkkien vai kirjoitettujen merkkien alueelle vai molempiin? Multimodaalisen romaanin tutkija Alison Gibbons (2012, 10) pitää tärkeänä, että moodit käsitetään joustavina, ja sen päättäminen, mikä on syytä käsittää moodiksi missäkin käyttökontekstissa, riippuu tilanteesta. Multimodaalisuuden joustavuudesta kertoo sekin, että käsitettä on käytetty sarjakuvatutkimuksessa eri tavoin ja eri teoreetikot ovat nostaneet moodeiksi myös muita tekijöitä kuvan ja sanan rinnalle. Esimerkiksi Karin Kukkonen (2011, 35; 2013, 174) on esittänyt, että kuvien peräkkäisyys tulisi nähdä kolmantena sarjakuvan moodina. Toisiaan seuraavien ja toisiinsa liittyvien mutta kuitenkin omiksi yksiköikseen erotettavien kuvien käyttäminen onkin useimpien sarjakuvasta esitettyjen määritelmien ytimessä (ks. esim. Miller 2007, 75; Gravett 2009; Harvey 1996, 3). Toisaalta on osoittautunut haasteelliseksi ellei mahdottomaksi tehtäväksi laatia yksiselitteinen määritelmä, joka sisältäisi kaikki sarjakuvaksi yleensä käsitettävät ilmiöt (Groensteen 2007, 12–17; Mikkonen 2017, 12–15).

Nancy Pedri (2017) puolestaan nostaa piirroskuvan ja tekstin rinnalle erillisiksi semioottisiksi moodeiksi eri lähteistä peräisin olevat visuaaliset elementit: hän mainitsee esimerkkeinä multimodaalisista sarjakuvista teoksia, joiden visuaalisen kerronnan raaka-aineina on käytetty muun muassa valokuvia, karttoja tai kaavioita. Myös tällaisen heterogeenisen visuaalisen aineiston yhdistäminen sarjakuvakerronnaksi tuo pintaan multimodaalisuuden kysymykset, mutta toisaalta silloin etäännyttään jo varsin kauas käsitteen lähtökohdista. Sanallinen ja kuvallinen esittäminen ovat huomattavasti itsestäänselvemmin kaksi erilaista merkitysjärjestelmää kuin piirroskuvan ja valokuvan kaltaiset erilaiset visuaaliset rekisterit.

Kirjallisuudentutkimuksessa multimodaalisuus on noussut esiin erityisesti niin sanotun multimodaalisen romaanin yhteydessä. Ali-



son Gibbons (2012, 1) määrittelee sen romaaniksi, joka käyttää useampia semioottisia modaliteetteja, pääasiassa verbaalista ja visuaalista. Niitä hyödyntävää paperille painettua kirjallisuutta tarkasteleva Gibbons toteaa, että tällä tavoin määriteltyyn teosjoukkoon voisi katsoa sisältyvän muun muassa sarjakuvien ja kuvakirjojen, vaikka hänen ensisijaisena mielenkiinnon kohteenaan ovatkin kokeelliset romaanit, kuten Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* (2000), Graham Rawlen *Woman's World* (2005) ja Doug Dorstin ja J. J. Abramsin *S.* (2013). Wolfgang Halletin (2014, 151) mukaan multimodaalinen romaani ei ainoastaan satunnaisesti sisällytä valokuvaa tai muuta graafista elementtiä muutoin kielelliseen narratiiviin vaan multimodaalisuus edellyttää semioottisten moodien yhdistymistä kerronnassa. Lopputulos muistuttaa usein kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta sarjakuvassa esitettyjä muotoiluja: sarjakuvassa verbaalinen ja visuaalinen eivät ole kaksi erillistä kanavaa (Stein 2015, 423), joskin sarjakuvatutkijoita jakaa kysymys siitä, onko perusteltua puhua moodien fuusiosta vai yhteisvaikutuksesta (Miodrag 2013, 83–107).

Gibbons esittää multimodaalisten romaanien usein hyödyntämistä piirteistä tarkemman listan, jota ei hänen mukaansa tule kuitenkaan käsittää tyhjentäväksi määritelmäksi. Hän kuvaa multimodaalista kirjallisuutta ennen kaikkea jatkumoksi, jossa voi havaita aste-eroja. (Gibbons 2012, 2–3.) On joka tapauksessa mielenkiintoista tarkastella *Black Dossier* -albumia tämän muotoilun valossa: voiko *Dossierin* käsittää multimodaaliseksi sarjakuvaromaaniksi vastaavalla tavalla kuin Gibbonsin tarkastelemat teokset ovat multimodaalisia romaaneita? Muutamat Gibbonsin esittämistä piirteistä eivät ole sarjakuvan kohdalla erityisen relevantteja siksi, että ne ovat sarjakuvissa joko äärimmäisen yleisiä tai äärimmäisen harvinaisia – niinpä ne eivät ole tehokkaita erottelemaan multimodaalisia teoksia vähemmän multimodaalisista<sup>10</sup>. Gibbonsin piirteistä jää jäljelle viisi: epätavallinen tekstin taitto ja sivun asettelu, vaihteleva typografia, tekstin materiaalisuutta korostavat kerronstrateegiat, teosta itseään arvioivat kriittiset äänet sekä laji- ja tekstityypp-



pien yhdistely. Seuraavaksi tarkastelen, miten *Black Dossierin* voi ajatella täyttävän nämä multimodaalisen romaanin tunnuspiirteet.

### ***Black Dossier* multimodaalisena sarjakuvaromaanina**

Merkittävä osa *Black Dossierin* kerronnasta muodostuu erilaisista dokumenteista, jotka Murray ja Quatermain lukevat tarinan edetessä. Esimerkin teoksen sisältämien dokumenttien heterogeenisyydestä tarjoaa ensimmäinen, 50 sivun mittainen dokumenttikatkelmien kokonaisuus (*Black Dossier*, 24–73<sup>11</sup>). Siinä esitetään joukko dokumentteja, jotka Murray ja Quatermain lukevat saatuaan kansion haltuunsa houkuttelemalla vodkamartineista ja naisten ahdistelusta kiinnostuneen salaisen palvelun agentti Jimmy Bondin (vrt. Ian Flemingin romaanien (1953–1965) James Bond) päästämään heidät sisään entisen Rakkausministeriön päämajaan:

1. kansion sisällysluettelo
2. W. Somerset Maughamin *Magician*-romaanin (1907) päähenkilön, maagikko Oliver Haddon ”kirjoittama” muinaisia jumalolentoja käsittelevä selonteko ”On the Descent of Gods” (vrt. Charles Darwinin *The Descent of Man*, 1871), joka lainaa aineksia kauhukirjailija H. P. Lovecraftin Cthulhu-mytologiasta sekä muista kauhu- ja fantasiakirjallisuuden klassikoista
3. kuvitteellisen *Trump*-lehden sarjakuvamuotoinen jatkokertomus ”Life of Orlando” (vrt. Monty Pythonin *Life of Brian*, 1979), joka kertoo Virginia Woolfin *Orlando*-romaanin päähenkilön elämästä läpi vuosisatojen – *The League of Extraordinary Gentlemenin* Orlandon kerrotaan tosin syntyneen jo antiikin Kreikassa
4. näköispainos William Shakespearen ”kadonneen” näytelmän *Faerie’s Fortunes Founded* ensimmäisestä kohtauksesta, jossa esiintyvät henkilöinä muun muassa *Myrskyn*

Prospero, hänen palvelijanaan toimiva Orlando ja Jimmy Bondin esi-isä Basildon Bond

5. John Clelandin varhaisen pornografisen romaanin *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) jatko-osa, kuvitettu eroottinen kertomus *The New Adventures of Fanny Hill*, joka kertoo Fanny Hillin, Lemuel Gulliverin ja muiden herrasmiesliigan varhaisten jäsenten seikkailuista
6. 1700-luvun lopulta peräisin oleva kuningas Yrjö III:ta esittävä pilakuva, jossa mielisairaudesta kärsineen monarkin esitetään kuvitelleen, että muun muassa Fanny Hill ja Gulliver toimivat hänen salaisessa iskuryhmässään
7. lyhyt orwellilaisen Ison-Britannian alamaismassoille suunnattu pornosarjakuva *Sexjane*, joka yhdistää Charlie Chaplinin *Nyky aika*-elokuvan (1936) liukuhinnan ääressä tapahtuvan hermoromahduskohtauksen ja Winston Smithin kohdalon *Vuonna 1984* -romaanin turvallisuusviranomaisten kourissa<sup>12</sup>

Kansio etenee kronologisesti kohti nykyaikaa, ja myöhempiin dokumenttikatkelmiin kuuluu muun muassa modernimpia salaisen palvelun agenttien raportteja sekä katkelma Sal Paradysen (vrt. Jack Kerouacin *Matkalla*-romaanin (1957) kertoja Sal Paradise) kirjoittamasta beat-romaanista. Mukana on esimerkiksi kartta, postikortteja ja turisteille suunnattu esite Lontoon nähtävyyksistä, joiden edustettuna ovat monenlaiset mediat ja painotuotteet. Jokaisen asiakirjan taitto, asettelu ja typografia pyrkivät jäljittelemään oman aikakautensa vastaavien asiakirjojen ulkoasua. Esimerkiksi Shakespearen 1600-luvulta peräisin oleva, puupiirroksin kuvitettu ja vanhoja painokirjasimia jäljittelevällä fontilla ladottu näytelmäteksti näyttää siltä kuin se olisi painettu vanhalle kellastuneelle paperille (ks. kuvan 2 vasemmanpuoleinen sivu). ”Life of Orlando” -sarjakuvan ilmaisu puolestaan muistuttaa Isossa-Britanniasa 1800-luvun lopulla syntyneiden ensimmäisten sarjakuvalehtien kerrontatyyliä, jossa kunkin ruudun alla oli usean rivin mittainen sarjakuvan tarinaa eteenpäin kuljettava tekstikkapale (ks. kuvan 2

*Færie's Fortunes Founded*  
*Actus Primus, Scena Prima*

*The gates of Nonsuch Palace. Master Shyte and Master Pyne occupying opposite parts-houses. Mistress Shyte enters from gate-house left.*

*Shyte.*  
Another more in this bag-riders' land,  
Our right Queen May's vicarage to her  
I'll crypt  
And have honour's changing in her head.  
Why does the very Sea himself out shy  
In his season, from such linsyquy?  
Come, Master Pyne! Throw off your lively  
Idiot!  
Now let us be about our grudging round.  
Make fast these gates at Nonsuch and besides  
Keep safe the that deserves salvation lead.

*Enter Master Pyne from gate-house right.*

*Pyne.* Incident Shyte, again you waken me,  
Flick'd from such dreams as break my heart to  
quit.  
Of time to come, when all the world's at right  
And sweet young Jacobus the Scottish King  
Is crowned, to grow to his just inheritance.  
This are these wealths and societies call same  
With her alike, whom are we made to call  
Our good Queen.

*Shyte.* Hold the water, Pyne! Speak not  
Her song, lest like her she come when killed.  
Let us to work, each dang'rous that put by-  
sides in our graves thought that these  
Orisons spill'd diligent out our mouths  
As trash, like all we speak true as our names!

*Pyne.* Ah, noble names indeed, everywhere  
known.  
Reveries at the gates of Life itself.  
'Tis said that all men, common and King,  
Are come into this world 'twixt Pyne and  
Shyte.  
The halid I see two travellers hid away,  
Mishap the lords Her Majesty awaits.

*Shyte.* I mark them now, the both  
are damn'd as she.  
The rider is a Duke called from Milan.  
Our Prospero, as alchemist by trade  
With no yet forty Summers' breath his cap  
The other man, scarce more than boy, his  
eye.  
Orlando called, that gazettee would amuse,  
Declare not man at all but rather dame  
In costly gaiter, or thing of doubled sex,  
A wiv'ling or a child of Herms - yet soft!  
They tread two soot upon our well-keptings.


*Prospero and Orlando enter left.*

*Prospero.* Good squire, behold the palace of  
Nonsuch.  
Not such as mortals shall e'er see again.  
Where are we fished from Italy to meet  
Fair Gloriana, England's first Queen?  
But what is that? Can this drab pair ahead  
Be their lord's Blood and Whiten we were sold  
Should meet us here, and hence accompany  
Our joining with her graceless Majesty?

*Orlando.* Why, my lord Prospero, I will  
condole.  
I have heard much of England's poverty  
Yet did not think to see her thus reduced,  
Her lords with gany-walk for crime sweep'd.  
I shall inquire, and know the truth of it.  
If these be the intelligencers we  
Were told to seek, or else sure in our way.

*In garden*

*Hail, fellows. We are come from far Milan  
In search of one within your Queen's employ  
As spies, and we would know if you are they.*



*Shyte.* Do we spy? *Aye, we spy, we watch,  
we see.  
Have we not each these two halls in our heads?  
Prospero.* More than are in your whistles, if the  
Lies.  
That coffee-men speak everywhere be true.  
*Orlando, aside.* They jest with me, I shall  
give 'em for 'em.  
*In garden*  
Why, sirs, you make me telly with your talk  
And tell me secretly. Must I testify

Chapter Three  
I Discover  
Britain

## The Life of ORLANDO



1. Born Duke in 1200 BC with one the Emperor's umbones for changing gender, I had covered immortal from an African poet, and fought in Troy as Helen, comrade of Aeneas. Born in 1100 BC, and, with Aeneas's great-grandson, young



2. These were indited when Britain's best weather three that children is monotonously called Gagnagay, as possibly Gagnagay past or a cliff. Within ten years we'd almost wiped out the entire giant race upon that rain-soft life.



3. Orlando, some survived, vegetable-plugging Britain (as Britain named the land) for centuries. By then, though, once more female and every of Britain's capital New Troy and Troy-Nevadama, I'd moved on for pastures grasses.



4. Named Ben again, I worked out passage East by means of prostitution and small fraud, selling here and there along the way. In 960 BC, April 30th, I reached Cathay, now called China.



5. As a handmaiden of the great King Wu, I travelled with him unto Mount K'un Lun, where I lived the goddess Hui Wang Mu, her mountain palace guarded by a human-headed tiger named Lu Wu.

Kuva 2: *Black Dossier*, s. 51, 34.

oikeanpuoleinen sivu). Brittiläisissä sarjakuvalehdissä tämä oli halitseva tyyli 1930-luvun loppupuolelle saakka (Sabin 1996, 28).

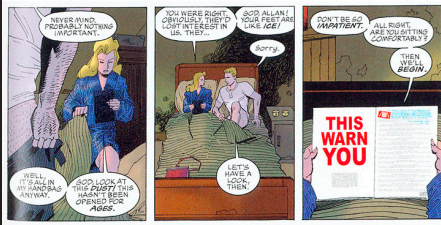
Moore ja O'Neill hyödyntävät myös dokumenttien materiaali-suutta: eri asiakirjoissa käytetyn paperin tekstuuri näyttää erilaiselta, vaikka kaikki albumin sivut onkin painettu samanlaiselle paperille *Sexjane*-vihkosta lukuun ottamatta. Sen paperikoko ja -laatu jäljittelevät pornografisia Tijuana bible -nimellä tunnettuja pien-sarjakuvia, joita julkaistiin Yhdysvalloissa 1900-luvun alkupuolella (ks. esim. Sabin 1996, 35). Näissä laittomasti levitetyissä julkaisuissa kuvattiin humoristisesti usein sanomalehdistä tuttuja sarjakuvahahmojen tai tunnistettavien julkisuuden henkilöiden seksikohtauksia – temaattisesti se sopii hyvin esittämään *Vuonna 1984* -romaanin Winston Smithin ja hänen rakastajansa Julian välisen seksikohtauksen *Nyky aika*-elokuvan liukuhihnalla. Niin ikään por-

nografinen *New Adventures of Fanny Hill* -tarinan sivujen oli lopullisessa albumissa tarkoitus olla auki leikkaamattomia siten, että niiden lukeminen olisi vaatinut lukijalta veitsen tai saksien käyttöä. Itse sarjakuvassakin viitataan siihen, ettei niitä ole vielä leikattu (*Black Dossier*, 56), mutta kustantamo jätti lopulta tämän painoteknisen tehokeinon toteuttamatta (Nevins 2008, 182). Mooren ja O’Neillin tavoitteena oli siis hyödyntää kuvallisen ja sanallisen ilmaisun sekä musiikin ohella taktiillisuutta, mikä vahvistaa entisestään teoksen multimodaalista luonnetta.

*Black Dossierin* dokumentit esitetään asiakirjojen materiaali-suudella ja ulkoasulla leikittelevinä kopioina tai faksimileina. Vaikka niiden rooli *The League of Extraordinary Gentlemenin* tarinassa perustuu dokumenttien tarjoamaan informaatioon, myös niiden visuaalinen ulottuvuus, design ja taitto luovat merkityksiä ja autenttisuuden tuntua. Teos esittää dokumentit lukijalle tavalla, joka kutsuu käsittämään ne ei vain kopioiksi dokumenteista vaan itse alkuperäisiksi dokumenteiksi. Kun Murray ja Quatermain lukevat kansiota, sarjakuvakerronta keskeytyy ja sarjakuva-albumin sivut muuttuvat mustan kansion sivuiksi (ks. kuva 3).

Kuvassa on ylimpänä sivun 23 viimeinen ruuturivi, jossa Murray ja Quatermain asettuvat yhdessä sänkyyn lukemaan kansion dokumentteja. Viimeisessä ruudussa auki olevassa kansiossa näkyy dokumenttikatkelman ensimmäinen aukeama, joka esitetään sarjakuvan seuraavilla sivuilla täydessä koossaan. Voi ajatella, että sivua kääntäessään lukija vaihtaa paikkaa Murrayn kanssa ja pitelee nyt itse mustaa kansiota käsissään. Alimpana näkyvät sivun 74 ensimmäiset ruudut, joissa tapahtuu päinvastainen siirtymä Murrayn näkökulmapositiosta takaisin sarjakuvamuotoiseen kerrontaan. Toisessa ruudussa hän sanoo Quatermainille, että Fanny Hill -tarina sai hänet kiinnostumaan seksistä, mutta mies on ehtinyt jo torkah-taa. Mukana on siis myös reflektiota ruumiillisista reaktioista, jotka kansion lukeminen Murrayssä ja lukijassa synnyttää.

Tällainen mediaalinen leikki, jossa esitetään, että koko lukijan käsissä oleva esine kuuluisi teoksen tarinamaailman sisäpuolelle, poikkeaa jossain määrin aiemmin käsittelemästäni interme-



# THIS WARN YOU

*H.W. Thought you should see this dossier, compiled by your old Communist confederate, R. K. C. It's all unbelieveably authentic, timely and makes references to parties such as the Holmes brothers who have since been classified as impostors. I only include it because you asked what happened to the Murray woman's group of friends after they broke contact at the end of World War II. Anyway, hope it's of some use to the secret of the Book by Col. Bado (1941) Use it you.*

*My best to you and Betty, as always.*

England's foremost practitioners of the occult document the pedigree of our world's extra-dimensional and supernatural visitors.

**THEM** featuring The Life of Orlando (1928) **Benny O' Brian** - a fascinate edition of the popular British boys' periodical, containing a pictorial biography of the transvestite fantasist and charlatan.

**FARLIE'S FORTUNES FORNOSH** by William Shakespeare (1690) A first folio of the great dramatist's final uncompleted play, a prelude to The Tempest that describes Queen Elizabeth's founding of Prospero's men.

**THE NEW ADVENTURES OF HANNY HILL** by John Cleland (1612 edition) The biographer of the notorious warden provides a sequel, detailing her association with the Gulliver Group. **SEALED SECTION. RESTRICTED ACCESS.**

**GULLIVER'S TRAVELS** (1794) A rare eighteenth century political caricature referring to the Gulliver Group, as depicted by the era's leading satirist, Humphreys.

**A TRIP AND PATRICKELL MAPPE OF THE BLAZING WOLVES** (1660) being a chart of the apparently non-related archipelago between Britain and the Arctic, drafted by the Duke of Milan and amended by the latter Gulliver Group.

**SEASONS IN THE STEAM** by Campton Bond (1908) In an excerpt from his biography, 'Memoirs of an English Intelligence,' the former spy discusses the formation of the Murray Group in early 1909.

**THE NAUTILUS, A CURIOUS SUBMERSIBLE** (1660) Also reprinted from boys' weekly THEM, we herein reproduce a clearly rendered cross-section of the Late Captain Bond's mysterious vessel.

**A PROSPECTUS OF LONDON** (1601) A view of England's capital as it was in the time of the first Murray Group, with many landmarks that pertain to their extraordinary exploits.

**BULLETINS FROM BEYOND** (1909-1913) Postcards and correspondence among the Murray Group in the years following the failed Maritan Invasion of 1909.

**THE SINCEREST FORM OF FLATTERY** (1600-1624) An account of the attempts by France and Germany to infiltrate the Murray team with their own ensembles, Les Hommes Mysterieux and Der Doppelzitzelband.

**WHY NO GOES OF THE ADVICE** by the Rt. Hon. Bertram Wooster (1928) The famed English diarist recounts an incident from the late 1920s, involving both the second Murray Group and an incident late this world by abstrich and removal entities.

**WHEN THEY SOUND THE LAST ALL CLEAR** (1930-1945) A post-war compilation of reports concerning Murray and her comrades' doings both here and abroad during hostilities, with illustrations from members of the group.

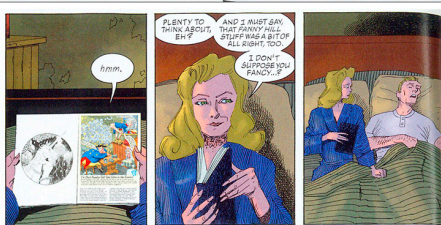
**THE WHEELSOME YEM** (1946-1947) Containing an embarrassing account of the attempt to infiltrate the Murray Group's success in the war's aftermath, under the leadership of MY leaving Joan Marleton.

**THE CHATEL WIFE FORTWEE** by Sal Paradise (1957) The celebrated American 'beatnik' writer, in this chapter from his recent novel, narrates an encounter between Murray, Catherine and the mysterious Dr. Beck.

**DIRECTOR'S SUMMARY** (1957) Closing comments by the current 'M' relating to the current status of the Murray Group in light of his absence after 1940 and subsequent work with Military Intelligence.

**RESTRICTED OFFICIAL USE ONLY**

Does after in sideloop. Unwash, make-ups only. Make-ups make THORNTREME. Careful. Superior rank or not is real. This was you. THORNTREME in does after. SINCERIME in does after. Careful. If self critical, report. If other critical, report. Everything report. Winfield accurate report in INFORMIME. This was you. Are you satisfied, if so say so! Make report? We know, Careful. Are reasonable, things or don't, in report. Make report. If fail make report, in INFORMIME. Make report. If report made on failing to make report, this message. PARADISE in INFORMIME. Do not do anything. Do not fail to do anything. This was you. Why you serious? Was a you? We know. IMPORTANT! Do not read more sentences. This sentence for official report only. Now look. Now don't. Now look. Now don't. Careful. Everything not honest compliance. Everything not compulsory honest. Views expressed within not necessarily those of publishers, editors, writers, characters. You did it. We know. This was you.



Kuva 3: Black Dossier, s. 23, 24–25, 74.



diaalisuudesta. Vaikka *Century: 1910* -albumin sarjakuvakerronta sisältää elementtejä musiikinäytelmästä, tämä imitaatio on osa sarjakuvamuotoista kerrontaa eikä ulotu samalla tavalla lukijan käsissään pitelemään kirjaesineeseen. Pienemmässä mittakaavassa Moore ja O'Neill hyödynsivät sarjakuvalehden materiaalisuutta jo ensimmäisissä minisarjoissa, joissa julkaistiin sarjakuvakerptomukselta yli jääneillä sivuilla Mooren kirjoittama Allan Quatermain -jatkokertomus sekä katkelmia sarjakuvan maailman eri kolkista kertovasta matkaoppaasta. Niiden ohella sarjakuvalehdissä oli vuosisadan vaihteen graafista tyyliä mukailevia mainoksia, joista osa oli kopioita oikeista 1800-luvun lopussa ilmestyneistä mainoksista, kun taas osa oli valmistettu erikseen sarjakuvaa varten. Minisarjat yksiin kansiin kokoavissa albumeissa julkaistiin lisää paratekstuaalista materiaalia, joka leikitteli ajatuksella, että lukija itse asiassa piteli käsissään viktoriaanisen ajan lapsille suunnattua julkaisua: kokoelma-albumeihin sisältyi muun muassa puuhatehtäviä, kuten väritettävä Dorian Grayn muotokuva, sekä sarjakuvan maailmaan sijoittuva lautapeli. Merkittävä osa tämän ”lastenjulkaisun” sisällöstä ei ollut lapsilukijoille sopivaa, ja siihen kuuluu vahva ironinen kaksoisrekisteri, joka alleviivaa sekä viktoriaanisen ajan rasismia ja seksismiä että teoksen leikkilistä asennetta omaan materiaalisuuteensa. *Black Dossierissa* sarjakuvan materiaalisuus on kuitenkin nostettu selvemmin kerronnan keskiöön.

*Black Dossierista* voi siis helposti löytää esimerkkejä Gibbonsin määrittelemistä multimodaalisen romaanin piirteistä: se hyödyntää eri tavoin epätavallista sivutaittoa, typografista leikkittelyä, lajityyppien ja medioiden moneutta sekä materiaalisuuden korostamista. Viimeisenä piirteenä Gibbonsin listalla ovat teosta itseään arvioivat kriittiset äänet, jotka nekin ovat tärkeässä osassa *Black Dossierin* kerronnassa. Esimerkiksi Shakespearen näytelmän yhteyteen liitetyissä toimittajien jälkisanoissa pohditaan, mitkä seikat puhuvat sen puolesta, että se todella on Shakespearen kirjoittama, ja mitkä Britannian vaihtoehtohistorian tapahtumat ovat syytä siinä näkyviin painotuksiin – esimerkiksi suhtautumiseen keijukuningatar Glorianaan (vrt. Edmund Spenserin *The Faerie Queene*

-runoelman (1590–1596) päähenkilö), joka on *The League of Extraordinary Gentlemenin* maailmassa Ison-Britannian hallitsija ja Shakespearen suojelija kuningatar Elisabet I:n sijasta.

Vielä mielenkiintoisempia itsekriittisiä ääniä ovat kuitenkin marginaalimerkinnät ja huomiot, joita dokumentteihin on jälkeensä kirjoitettu”. Sarjakuvan tarinassa musta kansio on Rakkausministeriön eli orwellilaisen Ison-Britannian salaisen poliisin koorama, ja lähes kaikkiin sen dokumentteihin on liitetty ministeriön johtajan kommentteja, jotka on suunnattu kansion oletetulle lukijalle eli valtiota hallitsevalle Isoveljelle. Suurimman osan niistä on kirjoittanut Orwellin romaanissa Rakkausministeriötä johtanut Gerald O’Brien ensimmäisenä Isoveljenä toimineelle Harold Whartonille, joka on peräisin Charles Hamiltonin *Greyfriars*-seikkailutarinoista (1908–1965) – Orwellin romaanissahan vihjataan, ettei Isoveljeä ole välttämättä todellisuudessa olemassakaan. *Black Dossierin* maailmassa O’Brien juonittelee lopulta Whartonin salamurhan ja nousee itse puolueen johtoon, joten viimeisten dokumenttien marginaalimerkinnät on kirjoittanut hänen seuraajansa, *Greyfriars*-sarjan Robert Cherry.

Marginaalimerkinnöissään O’Brien epäilee useiden dokumenttien paikkansapitävyyttä. ”It’s all unbelievable rubbish, frankly”, hän kirjoittaa Whartonille kansion sisältöä esitellessään (*Black Dossier* 25; ks. kuva 3) ja mainitsee myöhemmin pitävänsä Haddon kertomusta täytenä hölynpölynä – ”[n]onsense, of course, but it may amuse you” (*Black Dossier*, 26) – ja Orlandoa ”hinttinä ja patologisena valehtelijana”<sup>13</sup>, jonka kertomuksiin ei kannata suhtautua vakavasti (*Black Dossier*, 29).

Marginaalimerkinnät eivät ole vain irrallisia huomioita, vaan niillä on merkitystä tarinan kannalta. Eräässä merkinnässä O’Brien ehdottaa Whartonille tapaamista (*Black Dossier*, 116), ja myöhemmin käy ilmi, että O’Brien ja Cherry ovat myrkyttäneet Whartonin – seuraavan dokumentin kirjoitushetkeen mennessä O’Brienista on tullut uusi Isoveli ja Cherrystä hänelle osoitettava marginaalikommentteja kirjoittava Rakkausministeriön johtaja. Cherry vitsailee, että kohtalo vaikutti johtajanvaihdokseen sii-

nä missä myrkkyykin: ”More fate than morphate, eh?” (*Black Dossier*, 146). *Black Dossierissa* Murray päätelee osittain näiden dokumenttien perusteella Jimmy Bondin pettäneen britit Yhdysvaltain salaisen palvelun hyväksi, mikä tekee misogyyinisestä agentista albumin keskeisimmän antagonistin. Bondin – tai Bondien – ja herrasmiesliigan välienselvittely jatkuu myös elokuvan mediaalisuudella leikittelevässä sarjakuvasarjan päätösosassa *Volume IV: The Tempest*, jossa *The League of Extraordinary Gentlemenin* päähenkilöillä on vastassaan James Bondia eri elokuvissa esittäneiden näyttelijöiden versiot agentti 007:stä (Rantala 2020, 133–136).

J. J. Abramsin ja Doug Dorstin vuonna 2013 ilmestynyt romaani *S.* on saanut osakseen paljon huomiota yhtenä rakenteellisesti mielenkiintoisimmista multimodaalisista romaaneista. Teos sisältää erilaisia teoksen maailmaan kuuluvia esineitä, kuten lehtileikkeitä, kirjeitä, postikortteja ja muistilappuja, jotka löytyvät kirjan sivujen välistä. Myös itse teos on *S.:n* tarinamaailmaan kuuluva esine: kirjaston kirja, jonka marginaaleihin kirjoitetut viestit muodostavat keskeisen osan teoksen kerronnasta. *Black Dossierilla* ja *S.:llä* on siis useita yhtäläisyyksiä, ja monet *S.:ää* analysoineiden tutkijoiden huomioista ovat relevantteja myös *Black Dossierin* kohdalla.

Kuten Gibbons (2017, 324) huomauttaa *S.:n* marginaalimerkinöistä, painettu ja käsin kirjoitettu teksti koetaan lukiessa eri tavalla ja niiden ajallis-tilallinen logiikka on erilainen. Sara Tandrup (2017, 153) kutsuu *S.:ää* ”temporaalisesti kerrostuneeksi tekstiksi”<sup>14</sup>, josta voidaan hahmottaa ajallisesti eri tilanteissa syntyneitä elementtejä. Sama pätee *Black Dossierin* dokumentteihin, joissa erilaiset temporaaliset kerronnan tasot vaikuttavat merkitysten muodostumiseen: dokumentti sellaisena kuin se on kirjoitettu, siihen mahdollisesti myöhemmin lisätyt konstekstoivat huomiot (kuten Shakespearen näytelmän syntyolosuhteita käsittelevä toimittajien jälkipuhe), sitä kommentoivat salaisen palvelun johtajan marginaalimerkinnyt sekä lopulta dokumenttien lukemisen taso – sarjakuvan lukija lukee niitä samanaikaisesti niitä tutkivien sarjakuvahenkilöiden kanssa ja näkee ja kokee ne heidän kauttaan.



## Multimodaalisuuden ja intermediaalisuuden kytkennät

Sarjakuvaan upotetut katkelmat näytelmä- ja romaaniteksteistä sekä muihin medioihin kuuluvista teoksista ylittävät mediaaliset rajat, joten niiden synnyttämät kerronnalliset vaikutukset ovat eittämättä intermediaalisia. Toisaalta osa mustan kansion dokumenteista on sarjakuvia, ja kun sarjakuva-albumi sisältää lainauksia kuvitteellisista sarjakuvista, niiltä puuttuu sellainen intermediaalinen ulottuvuus, joka on läsnä näytelmien tai romaanien hyödyntämisessä. Tietenkin lukutavan on oltava jossain määrin intermediaalinen, kun luetaan sarjakuvakatkelmaa, joka esittää olevansa orwellilaisen valvontayhteiskunnan viranomaisten tuottamaa pornografiasa ja siteeraa sanataarkasti Orwellin romaanin dialogia. Intermediaalisuus liittyy näissä tapauksissa kuitenkin sisältöön eikä itse muotoon, joten se on Wolfin typologiassa intermediaalinen transpositio. Toisaalta pornosarjakuva *Sexjane* sekä Orlandon seikkailuista kertova ”Life of Orlando” -sarjakuvakertomus toimivat teoksen kokonaisuudessa täsmälleen samoin kuin muista medioista lainatut dokumenttikatkelmat, joten ei liene syytä rakentaa erityisen suurta vastakkainasettelua muodollisesti inter- ja intramediaalisten dokumenttikatkelmien välille.

Näissä molemmissa sarjakuvakatkelmissa on läsnä sarjakuvan historiaan liittyvää mediaalista leikittelyä, ja niiden muoto ja ilmaisu viittaavat tiettyihin sarjakuvahistorian ilmiöihin: Tijuana bible -piensarjakuviin ja varhaisiin britannialaisiin sarjakuvalehtiin. Nevins (2008, 57) yhdistää Orlandon elämäntarinan sisältävän kuvitteellisen *Trump*-lehden myös Isossa-Britanniassa julkaistuihin story papers -nimellä tunnettuihin julkaisuihin, jotka koostuivat pääasiassa proosamuotoisista seikkailukertomuksista mutta joissa alettiin myöhemmin julkaista myös sarjakuvaa (ks. esim. Murray 2017, 59–62). On syytä huomata, että jotkut näistä julkaisuista ovat niin ikään tärkeitä *Black Dossierin* lähdetekstejä – Moore ja O’Neill ovat esimerkiksi lainanneet useita orwellilaisen Ison-Britannian johtohenkilöitä *Magnet*-lehdessä julkaistuja Charles Hamiltonin *Greyfriars*-kertomuksista. Valintaan liittyy tiettyä kir-

jallisuushistoriallista ironiaa, sillä Hamilton ja Orwell kävivät julkista sanasotaa Orwellin (1981) arvosteltua esseessään Hamiltonin tarinoita rasisisiksi, konservatiivisiksi ja yläluokan asemaa pönkittäviksi.

Kolmas selkeästi tietynlaisiin historiallisiin sarjakuviin liittyvä viittaus on teoksen loppu. Siinä Murrayn ja Quatermainin pelastaa Bondilta ja muilta tiedustelupalvelun kätyreiltä Florence Kate Uptonin lastenkirjoissa (1895–1909) esiintynyt mustaihoinen Golliwog-nukke, joka tunnetaan Suomessa lakritsipakkausten markkinoinnissa käytettynä Laku-Pekkana (Miinala 2009). Golliwog kuljettaa symbolistimaalari Odilon Redonin *L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* -litografiasta (1882) lainatulla avaruuslaivallaan Murrayn ja Quatermainin Margaret Cavendishin protoscifiromaanissa *The Blazing World* (1666) kuvattuun liekehtivään maailmaan tapaamaan Prosperoa ja Orlandoa. Tätä maagista ulottuvuutta esittävät ruudut on luettava albumin mukana tulevien punavihreiden 3D-lasien läpi, mikä lisää näköaistimukseen syvyyssillusion<sup>15</sup>.

*Black Dossier* ei ole ensimmäinen optista kolmiulotteisuutta hyödyntävä sarjakuva, vaan värillisten lasien kanssa luettavaa 3D-sarjakuvaa on ilmestynyt 1950-luvulta alkaen, jolloin ensimmäisten stereoskooppisten elokuvien suosio aloitti kolmiulotteisuusbuumin niin elokuvassa kuin sarjakuvassakin. Ensimmäinen 3D-sarjakuva ilmestyi vuonna 1953, ja lyhyessä ajassa 3D-lasien avulla luettavia sarjakuvalehtiä tuli markkinoille kymmeniä, mutta villitys meni nopeasti ohi, eikä kolmiulotteisia sarjakuvia enää 1950-luvun puolenvälin jälkeen julkaistu kuin yksittäisinä kuriositeetteina (Schelly 2013, 76–78, 90–91; Carriage 2015). *The League of Extraordinary Gentlemen*issä sarjakuvan henkilöt käyttävät taikamaailmassa samanlaisia punavihreitä laseja, jotka lukijallakin on silmillään. Tässäkin tapauksessa yhdistyvät toisiinsa sarjakuvahistoriaan viittaaminen, materiaalisuuden korostaminen ja rajojen purkaminen lukijan ja teoksen maailmojen väliltä.

Voi kysyä, miten *Black Dossierin* dokumentteja voidaan luokitella intermediaalisuuden typologioiden näkökulmasta. Rajewskyn

ja Wolfin määritelmien mukaan ne lienevät lähimpänä intermediaalista viittausta, sillä niissä toistuvat muiden medioiden formaalit piirteet. Toisaalta voidaan pohtia, ovatko dokumenttikatkelmat varsinaisesti sarjakuvamedian puitteissa tapahtuvaa toisen median jäljittelyä – *Black Dossierissahan* sarjakuva-albumiin on upotettu kokonaisia toisen median (kuvitteellisten) teosten osia. Se ei ole Wolfin määrittelemä osittainen siteeraus vaan *täydellinen* siteeraus, jossa toisinnetaan sekä dokumenttien visuaalinen ulkoasu että tekstuaalinen sisältö. Kuvitteellisen Shakespearen näytelmän käyttäminen albumissa ei viittaa vain joihinkin teatterin piirteisiin tai näytelmän yksityiskohtiin vaan myös julkaisuformaattiin: dokumenttikatkelmassa on olennaista se, miten paperin tekstuuri, kirjasintyyppi ja puupiirroksia jäljittelevä kuvitus luovat autenttisuuden tuntua ja miten temporaalisesti kerrostuneet tasot luetaan.

Yksi vertailukohta dokumenttikatkelmien intermediaalisuudelle ovat fotorealistiset maalaukset, joita Rajewsky pitää yhtenä esimerkkinä intermediaalisesta viittauksesta. Hän korostaa mediaalisten rajojen ja niiden tunnistamisen tärkeyttä ja fotorealistisiin maalauksiin viitaten huomauttaa, että ”maalaus ei voi koskaan muuttua todella valokuvalliseksi”<sup>16</sup> (2010, 63). Jokainen media asettaa ilmaisulle omat rajoitteensa, joilla voi leikitellä mutta joita ei voi kokonaan ylittää. Sarjakuva on kuitenkin maalaustaidetta moninainen ja vähemmän tiettyyn toteutustekniikkaan sitoutunut media, ja sitä voi tuottaa kaikilla samoilla välineillä kuin mitä tahansa muutakin kuvitusta tai kirjoitusta. Niinpä sen representoidessa kuvituksesta ja kirjoituksesta koostuvia medioita imitaatiolla ei ole yksiselitteisiä mediaalisia rajoituksia. Jossain mielessä sarjakuva siis *voi* muuttua katkelmaksi tai faksimilenäköispainokseksi romaanista, kuvitetusta näytelmästä, kuvakirjasta, poliisiraportista tai lasten puuhatehtäviä sisältävästä lehdestä – materiaalisia eroja ei ole, vain julkaisukonteksti on toinen. Selitystä voi etsiä Rajewskyn huomiosta (2010, 53), jonka mukaan lähtökohtaisesti luonteeltaan mediayhdistelmiä edustavat mediat pystyvät helpommin integroimaan muita ja hyödyntämään intermediaalisuutta.

Gibbonsin löytämät multimodaalisen romaanin piirteet voidaan käsittää keinoiksi, joiden kautta tämä intermediaalisuus tulee lukijalle näkyväksi. *Black Dossierin* tarkastelun pohjalta hänen koostamaansa listaa voitaisiin laajentaa esimerkiksi keinoihin, joilla teokset pyrkivät muokkaamaan lukijoiden havaintoja ja tekemään lukutilanteesta epätavallisen. Yksi esimerkki ovat *Black Dossierin* 3D-laseja edellyttävät sivut, jollaisia on mukana myös sarjakuvasarjan päättävässä osassa *Volume IV: The Tempest*. Se ei kuitenkaan liene ainoa mahdollinen tapa, jolla kirjat voivat vaatia lukijaansa lukemaan itseään jollain materiaalisella tavalla toisin.

## Lopuksi

Sarjakuvalla on mediana joitain erityisiä ominaisuuksia, jotka tarjoavat mahdollisuuksia muodollisiin kokeiluihin ja erilaisiin kerronnallisiin ratkaisuihin ilman, että tämä kokeellisuus tekisi sarjakuvasta lukijalle vaikeasti ymmärrettävää. *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjassa on runsaasti tekstienvälisiä viittauksia, jotka luovat erilaisia intertekstuaalisia ja -mediaalisia vaikutuksia sekä monen tasoista materiaalista leikittelyä – ehkä enemmän kuin missään toisessa sarjakuvassa. Niiden havaitseminen ja tulkitseminen sarjakuvamuotoisesta kerronnasta on kuitenkin huomattavasti helpompaa kuin esimerkiksi elokuvasta, jossa katsoja ei voi hidastaa kerronnan etenemistä eikä pysäyttää sitä kokonaan, mikäli hänen näkemänsä kohtaus vaatii tavallista tarkempaa luentaa. Sarjakuvan lukija sen sijaan voi jäädä tarkastelemaan jotain sivua tai kuvaa ilman, että se synnyttäisi kerrontaan samanlaisen katkoksen kuin elokuvan keskeyttäminen. Toisaalta kuva-alan voi ladata täyteen erilaisia visuaalisia viittauksia ilman, että ne pakottavat lukijaa tutkimaan niitä tarkasti. Siinä missä proosatekstistä täytyy ainakin periaatteessa lukea jokainen sana, kuvia ei lueta tutkimalla jokaista osatekijää samanlaisella tarkkuudella, vaan ne hahmotetaan kokonaisuuksina ja sarjakuvan lukija keskittyy vain joihinkin osiin niistä.

Medioidenvälisyydestä ja monimediaisuudesta koostuva intermediaalisuus on medioiden rajat ylittävä ilmiö, mutta toisaalta se voi toteutua kussakin mediassa vain sen omia ominaisuuksia hyödyntäen. Visuaalista ja tekstuaalista signifikaatiota – kuvaa ja sanaa – yhdistävä sarjakuva pystyy toteuttamaan monenlaisia intermediaalisia vaikutuksia ja hyödyntämään kerronnassaan joustavasti muiden, erityisesti paperille painettujen, medioiden materiaalisuutta. Toisaalta *The League of Extraordinary Gentlemen* tarjoaa useita esimerkkejä tavoista ylittää sarjakuvan ja teatterin tai muiden medioiden välisiä rajoja, jolloin lopputulos voi olla kerronnallisesti varsin kompleksinen. Mediaalisten rajanylitysten lisäksi sarjakuva voi tematisoida mielenkiintoisella tavalla omaa mediaalisuuttaan ja mediaalisuutensa historiaa.

Jossain määrin samankaltaisia ilmiöitä on mahdollista lähestyä multimodaalisuuden käsitteen kautta, mikä tarjoaa niiden tarkasteluun osittain erilaisen näkökulman sekä mahdollisuuden problematisoida intermediaalisuuden pelkistämistä vain rajanylityksiin eri medioiksi miellettyjen kategorioiden välillä. Myös intramediaaliset piirteet voivat toteuttaa hyvin samankaltaisia kerronnallisia vaikutuksia ja osallistua mediaaliseen leikkiin.

Sarjakuva on hedelmällistä käsittää pohjimmiltaan sekä intermediaaliseksi että multimodaaliseksi mediaksi, mutta näiden käsitteiden ympärille kehittyneiden tutkimusperinteiden erot ja päällekkäisyydet voivat tehdä eri teoreettisten taustojen yhdistämisestä haastavaa. Toisaalta sekä intermediaalisuuden että multimodaalisuuden tutkimuskenttä on hyvin moni-ilmeinen alkaen siitä, miten perustavimmat käsitteet määritellään. Teoreetikot eivät ole yksimielisiä sen paremmin siitä, mitkä ovat medioita, kuin siitä, mitkä ovat moodeja, joten on ilmeistä, että lähestymistavat ovat heterogeenisiä ja tarjoavat tutkijoille niin mahdollisuuksia kuin käsitteellisiä ongelmiakin. Medioiden rajat ovat liukuvia, sopimuksenvaraisia ja tilannesidonnaisia, niin myös semioottiset moodit.

Intermediaalisuutta ja multimodaalisuutta voidaan tarkastella myös yksittäisten teosten tasolla. *The League of Extraordinary Gentlemenin* analyysin jälkeen voidaan ehkä provokatiivisesti

todeta – tässäkin artikkelissa useampaan kertaan mainitun George Orwellin ajatusta mukailleen –, että kaikki sarjakuvat ovat intermediaalisia ja multimodaalisia mutta toiset sarjakuvat ovat intermediaalisempia ja multimodaalisempia kuin toiset.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Käytän sekä romaaneista että sarjakuvista julkaisuvuotena niiden ensijulkaisun ajankohtaa: *Maailmojen sodan* tapauksessa vuotta 1897, jolloin se ilmestyi jatkokertomuksena *Pearson's Magazine* -lehdessä. Yksissä kansissa romaani julkaistiin vasta tämän jälkeen, mikä oli vuosisadanvaihteen Euroopassa yleistä. Käytäntö muistuttaa useiden sarjakuvien julkaisulogiikkaa – sarjakuva ilmestyy ensin lehti tai luku kerrallaan ja tulee saataville laajempänä albumina tai sarjakuvaromanaa-nina vasta sen jälkeen.

<sup>2</sup> Monet sekä Mooren että O'Neillin aiemmista teoksista ovat niin ikään satirisoineet populaarikulttuurin ilmiöiden poliittista sovinnaisuutta ja uskoa auktoriteetteihin: ks. esim. *Watchmen* (Moore & Dave Gibbons, 1986–1987), *V for Vendetta* (Moore & David Lloyd, 1982–1985, 1988–1989), *Nemesis the Warlock* (O'Neill & Pat Mills, 1980–1987, 1999) ja *Marshal Law* (O'Neill & Pat Mills, 1987–1998).

<sup>3</sup> Wolf nimittää mediayhdistelmää pluri- tai multimediaalisuudeksi, mutta käytän siitä Rajewskyn selkeämpää termiä. Jätän tässä yhteydessä myös huomiotta Wolfin ylimmän tason kahtiajaon ekstra- ja intrakompositionaaliseen intermediaalisuuteen (ks. tarkemmin Wolf 2005, 253–254).

<sup>4</sup> Singlellä varustettu versio sarjakuvasta oli myynnissä vain yhdes-sä lontoolaisessa sarjakuvaliikkeessä, joten fyysinen levy on harvinaisuus, vaikka sen sisältö onkin laajasti saatavissa internetissä.

<sup>5</sup> Sosialistinen agitprop-näytelmä perustuu suureksi osaksi Elizabeth Hauptmannin käännökseen John Gayn 1700-luvulta peräisin olevasta *The Beggar's Operasta* ja toisaalta osa sen lauluista on saksankielisiä käännöksiä keskiaikaisen runoilijan François Villonin runoista, vaikka Brecht nimetäänkin yleensä yksinään näytelmän kirjoittajaksi – se on siis eri aineksia fuusioiva teos siinä missä *The League of Extraordinary Gentlemenkin*.

<sup>6</sup> Saks. ”Denn wovon lebt der Mensch?”. Tekstissä mainitut laulujen suomenkieliset nimet Max Randin, Turo Unhon ja Elvi Sinervon käännöksestä (1970).

<sup>7</sup> Saks. ”Die Moritat von Mackie Messer”.

<sup>8</sup> Saks. ”Ballade, in der MacHeath jedermann Abbitte leistet”.

<sup>9</sup> Saks. ”Die Seeräuber-Jenny”.

<sup>10</sup> Gibbonsin listalla on mukana esimerkiksi värien käyttäminen, mikä ei sarjakuvassa ole erityisen harvinaista tai merkillepantavaa. Toisaalta hän mainitsee myös flipbook-osiot, joissa eri sivulla olevat kuvat muuttuvat eräänlaiseksi animaatioksi kirjan sivuja nopeasti selattaessa, sekä kirjainmerkeistä tai tekstistä sommitellut kuvat, jollaisia on käytetty esimerkiksi konkreettisen runouden piirissä. Sarjakuvassa kumppakaan ei käytännössä tapaa.

<sup>11</sup> Teoksessa ei ole sivunumeroita, mutta noudatan Jess Nevinsin kommentaariteoksessaan *Impossible Territories* (2008) käyttämää numerointitapaa, jossa numerointi alkaa albumin alusta, ensimmäinen sarjakuvasisivu on sivu 9 eikä erilaiselle paperille painettua *Sexjane*-sarjakuvalehtistä lasketa mukaan sivumäärään.

<sup>12</sup> Toisin kuin muut dokumentit, *Sexjane* ei kerro herrasmiesliigan vaiheista eikä ole osa salaisen palvelun koostamaa kansiota vaan sarjakuvan tarinamaailmaan kuuluva artefakti, joka on joutunut kansion sivujen väliin sattumalta.

<sup>13</sup> ”Queer, and a pathological liar”.

<sup>14</sup> ”Temporally layered text”.

<sup>15</sup> Tällainen kolmiulotteinen kuva syntyy kahdesta osakuvasta: niitä katsotaan eri silmillä, ja stereokuvaparin katsojan aivot yhdistävät näköaistimukset yhdeksi kuvaksi (Jaatinen 2007, 12). *Black Dossierissa* hyödynnetään niin sanottua anaglyfistä kolmiulotteisuutta, jossa sivulle on painettu kaksi piirroskuvaa päällekkäin. Ilman 3D-laseja kuva näyttää tähtäneeltä, mutta punainen ja vihreä linssi päästävät



eri sävyjä lävitseen siten, että toinen silmä havaitsee kuvista vain toisen ja toinen toisen.

<sup>16</sup> ”To stress this again, painting cannot become genuinely photographic” (Rajewsky 2010, 63).

## LÄHTEET

### Sarjakuvat

*Black Dossier*. Alan Moore & Kevin O’Neill (2007) *The League of Extraordinary Gentlemen: Black Dossier*. La Jolla, CA: Wildstorm Productions.

*Century: 1910*. Alan Moore & Kevin O’Neill (2009) *The League of Extraordinary Gentlemen. Century: 1910*. Marietta, GA: Top Shelf Productions & London: Knockabout Comics.

### Tutkimuskirjallisuus

Brecht, Bertolt (1979) *The threepenny opera*. Toim. & käänt. Ralph Mannheim & John Willett. London & New York: Bloomsbury.

Carriage, Alison (2015) A peek into the wonderful world of 3D comics. Treasures from the John Ryan and Graham McGee comic collections. National Library of Australia 30.4.2015. [www.nla.gov.au/blogs/fringe-publishing/2015/04/16/a-peek-into-the-wonderful-world-of-3d-comics-0](http://www.nla.gov.au/blogs/fringe-publishing/2015/04/16/a-peek-into-the-wonderful-world-of-3d-comics-0) (luettu 14.8.2018).

Elleström, Lars (2010) Modalities of media: A model for understanding intermedial relations. Teoksessa Lars Elleström (toim.) *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–48.

Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Forceville, Charles (2009) Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Teoksessa Charles J. Forceville & Eduardo Urios-Aparisi (toim.) *Multimodal metaphor*. Berlin: De Gruyter, 19–42.

Friedenthal, Andrew J. (2017) *Retcon game: Retroactive continuity and the hyperlinking of America*. Jackson: University Press of Mississippi.

Gibbons, Alison (2012) *Multimodality, cognition, and experimental literature*. London & New York: Routledge.

- Gibbons, Alison (2017) Reading *S.* across media: Transmedia storyworlds, multimodal fiction, and real readers. *Narrative* 25:3, 321–341.
- Gravett, Paul (2009) Encarta: A definition of comics. Paul Gravett 19.7.2009. [www.paulgravett.com/articles/article/encarta](http://www.paulgravett.com/articles/article/encarta) (luettu 14.8.2018).
- Groensteen, Thierry (2007) *The system of comics*. Käänt. Bart Beaty & Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hallet, Wolfgang (2014) The rise of the multimodal novel: Generic change and its narratological implications. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 151–172.
- Halsall, Alison (2015) ”A parade of curiosities”: Alan Moore’s *The League of Extraordinary Gentlemen* and *Lost Girls* as neo-Victorian pastiches. *The Journal of Popular Culture* 48:2, 252–268.
- Harvey, Robert C. (1996) *The art of the comic book: An aesthetic history*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Jaatinen, Olli (2007) *Stereovalokuvan taika*. Mikkeli: Mikkelin valokuvakeskus, Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo & Helsinki: Musta Taide.
- Jones, Jason B. (2010) Betrayed by time: Steampunk & the neo-Victorian in Alan Moore’s *Lost Girls* and *The League of Extraordinary Gentlemen*. *Neo-Victorian Studies* 3:1, 99–126.
- Kukkonen, Karin (2011) Comics as a test case for transmedial narratology. *SubStance* 40:1, 34–52.
- Kukkonen, Karin (2013) *Studying comics and graphic novels*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Miinala, M. (2009) About Golliwog. Jim Crow Museum of Racist Memorabilia 3.2.2009. [www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/letters/2009/aboutgolly.htm](http://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/letters/2009/aboutgolly.htm). (luettu 14.8.2018).
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

- Mikkonen, Kai (2017) *Narratology of comic art*. London & New York: Routledge.
- Miller, Ann (2007) *Reading bande dessinée: Critical approaches to French-language comic strip*. Bristol: Intellect Books.
- Miodrag, Hannah (2013) *Comics and language: Reimagining critical discourse on the form*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Moore, Alan (2003) Introduction. Teoksessa Jess Nevins, *Heroes & monsters: The unofficial companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin: MonkeyBrain Books, 11–14.
- Murray, Chris (2017) *The British superhero*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Nevins, Jess (2003) *Heroes & monsters: The unofficial companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin: MonkeyBrain Books.
- Nevins, Jess (2008) *Impossible territories: The unofficial companion to The League of Extraordinary Gentlemen – The Black Dossier*. Austin: MonkeyBrain Books.
- Orwell, George (1981) Boys' weeklies. Teoksessa *A collection of essays*. New York: Harvest, 279–309.
- Parkin, Lance (2013) *Magic words: The extraordinary life of Alan Moore*. London: Aurum Press.
- Pedri, Nancy (2017) Mixing visual media in comics. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 9:2. [imagetext.english.ufl.edu/archives/v9\\_2/introduction/introduction.shtml](http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v9_2/introduction/introduction.shtml) (luettu 14.8.2018).
- Rantala, Oskari (2020) Metatekstuaalisuus sarjakuvassa: Materiaalinen sarjakuvalehti ja *The League of Extraordinary Gentlemen*. Teoksessa Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle & Sanna Karkulehto (toim.) *Paperinen avaruus: Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin*. Jyväskylä: Nykykulttuuri, 121–153.
- Rajewsky, Irina O. (2000) *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6, 43–64.

- Rajewsky, Irina O. (2010) Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. Teoksessa Lars Elleström (toim.) *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 51–68.
- Reynolds, Richard (1992) *Super heroes: A modern mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Rippl, Gabriele (2015) Introduction. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 1–31.
- Rippl, Gabriele & Lukas Etter (2013) Intermediality, transmediality, and graphic novel. Teoksessa Jan-Noël Thon & Daniel Stein (toim.) *From comic strips to graphic novels: Contributions to the theory and history of graphic narrative*. Berlin: De Gruyter, 191–217.
- Ryan, Marie-Laure (2004) Introduction. Teoksessa Marie-Laure Ryan (toim.) *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.
- Ryan, Marie-Laure (2014) Story/worlds/media: Tuning the instruments of a media-conscious narratology. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 25–49.
- Sabin, Roger (1996) *Comics, comix & graphic novels: A history of comic art*. London: Phaidon Press.
- Schelly, Bill (2013) *American comic book chronicles: The 1950s*. Raleigh: TwoMorrrows.
- Stein, Daniel (2015) Comics and graphic novels. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 420–438.
- Tanderup, Sara (2017) ”A scrapbook of you + me”: Intermediality and bookish nostalgia in J. J. Abrams and Doug Dorst’s *S. Orbis Litterarum* 72:2, 147–178.
- Thon, Jan-Noël (2015) Narratives across media and the outlines of a media-conscious narratology. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook*

*of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 439–456.

- Thoss, Jeff (2015) From penny dreadful to graphic novel: Alan Moore and Kevin O’Neill’s genealogy of comics in *The League of Extraordinary Gentlemen*. *Belphegor: Littératures populaires et culture médiatique* 13:1. [journals.openedition.org/belphegor/624](http://journals.openedition.org/belphegor/624) (luettu 14.8.2018).
- Varis, Essi (2016) Something borrowed: Interfigural characterisation in Anglo-American fantasy comics. Teoksessa Mikhail Peppas & Sana-belle Ebrahim (toim.) *Framescapes: Graphic narrative intertexts*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 113–122.
- Varis, Essi (2018) Nemoa etsimässä: Vernen antisankarin merkilliset matkat sarjakuvien maailmaan. *Synteesi* 35:2, 54–65.
- Wolf, Werner (2002) Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. Teoksessa Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden & Walter Bernhart (toim.) *Word and Music Studies 4*. Amsterdam: Rodopi, 13–34.
- Wolf, Werner (2005) Intermediality. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London & New York: Routledge, 252–256.

Jarkko Toikkanen

**KIRJALLISUUDEN INTERMEDIAALINEN  
KOKEMUS. H. P. LOVECRAFTIN  
”PICKMAN’S MODEL”**

*Their art was the art that convinced – when we saw the pictures  
we saw the daemons themselves and were afraid of them.*

– Thurber

H. P. Lovecraftin novelli ”Pickman’s Model” (1927) kertoo Richard Upton Pickmanista, maalarista, joka loihtii kankaalleen käsittämättömän todentuntuisia kauhunäkyjä ja -olentoja.<sup>1</sup> Bostonilaisessa kaupakassa tarinaansa kertova Thurber kohdistaa sanansa tuttavalleen Eliotille, jonka puheenvuoroja kertomus ei sisällä. Novelli koostuu kaupungin taidepiireihin kuuluvan Pickmanin tempausten selvittelystä sekä hänen katsojia järkyttävien maalaustensa kuvauksista, joiden kuvitteluun lukija kutsutaan mukaan. Kertomus sisältää pitkiä siteerauksia siitä, miten Pickman on tallentanut kammottavat näkynsä taiteeseen ja esitellyt työtään ja ikivanhan luonnon ideologiaansa Thurberille. Tarina huipentuu kertojan paljastaessa, etteivät Pickmanin hirviömäiset mallit olleetkaan mielikuvitusta.

Analysoin novellia *intermediaalisen kokemuksen* käsitteen ja kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen tutkimiseen kehittämäni retorisen menetelmän avulla. Miten kertoja kokee Pickmanin taulut, miten hän kertoo niistä Eliotille ja millaisia hirmunäkyjä lukija näkee mielessään tekstiä lukiessaan? Välinemääräisyyden (*medium-specificity*) käsite ja tutkimuksessani edistämäni välineisyyden kolmiportainen malli (*three-tier model of mediality*) ovat eduksi, kun pohdin, miten kirjallisuuden esittämät mielikuvitustaulut koetaan eri tavoin kuin reaali maailman taulut. Käsitelen tekstin kerronnallisia piirteitä kokemuksellisuuden näkökulmasta (”kuka kertoo” ja ”kuka kokee”). Esittelen kriittisesti kauhukokemuksen nykytrendejä kuten Mathias Clasenin evoluutiopsyko-

logiaa ja Graham Harmanin spekulatiivista realismia ja esitän oman retorisen menetelmäni näistä edukseen poikkeavana vaihtoehtona. Tämän lisäksi novelli sisältää viitteitä valokuviiin ja valokuvaamiseen, jonka ominaispiirteet Lovecraftin esittämisen tapana huomioidin benjaminlaisessa viitekehyksessä.

## Intermediaalinen kokemus

Kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen tutkimus on niiden mielikuvien vaikutuksen tutkimista, joita kirjallisuuden lukeminen lukijassaan herättää (Toikkanen 2013; 2019; 2021). Miten kirjalliset tekstit tuottavat mielikuvia, ja millä tavoin mielikuvat vaikuttavat lukukokemusten syntyyn? En tarkoita, että jokainen lukija kokisi ”Pickman’s Model” -novellin samalla tavoin tai että lukijoiden lukukokemusten pitäisi välttämättä vastata toisiaan, enkä ole selvittämässä kriteereitä, joiden perusteella novellin voisi luokitella kuuluvaksi kauhugenreen. Käsillä oleva artikkeli ei siis edusta lajitutkimusta. Analysoin kohdetekstiä sellaisen retorisen menetelmän avulla, joka tekee näkyviksi kirjallisen tekstin välinemääräiset vaikutuskeinot lukijaansa, kun sanoin kuvaillut maalaukset ja valokuvat visualisoituvat lukijan mielessä ja mahdollisesti tuottavat kauhun kokemusta. Kauhun ilmiön teoreettisesti ajankohtainen tarkastelu kokemuksellisuuden näkökulmasta auttaa selvittämään, miksi ja miten kauhun intermediaalinen kokemus toteutuu tai jää toteutumatta. Lukijan lisäksi kokemusta voi analysoida henkilöahmojen tasolla. Miten Thurber piinaa kuulijaansa Eliotia, ja miten Pickman edes liittyy kuvioon? Kenen kokemusta kertomus milloinkin välittää, ja millaisin keinoin teksti tämän vaikutelman tuottaa?

Koska työni kuuluu intermediaalisen (”välineidenvälisen”) tutkimuksen kentälle, perustelen ensin, mitä tarkoitan välineen (*medium*) käsitteellä ja miten sovellan sitä. Kentän monet suuntaukset on kartoitettu mittavasti (ks. Rajewsky 2005; Wolf 2011; Jensen 2011; Elleström 2014; Rippl 2015), mikä mahdollistaa retorisen menetelmäni asemoinnin jäljempänä artikkelissa. Intermediaalinen



tutkimus voi keskittyä esimerkiksi siihen, miten taiteenlajit yhdistelevät eri esittämisen tapoja kuten kuvaa ja ääntä (elokuva, videopelit) tai kuvaa ja sanaa (sarjakuva) ja tuottavat hybridisiä merkityssisältöjä, joita on mahdollista analysoida muun muassa semioottisen multimodaalisuuden näkökulmasta. Heti alkuun on syytä korostaa, että käyttämäni teoria ei ole semioottinen eikä menetelmäni multimodaalinen, koska en käsittele medioita pelkkinä viestintäkanavina, joiden läpi semioottinen informaatio virtaa. Sen sijaan eri välineiden fenomenologinen vuorovaikutus konkreettisista aisteista ja esittämisen tavoista abstrakteihin ideoihin tuottaa intermediaalista kokemusta. Yhteydet kielellisten muotojen ja sisältöjen pohdintaan semiotiikan ja fenomenologian kesken ovat tietysti muiden kehitettävissä.

Toinen tarkastelun tapa on tutkia, miten kirjallisuuden tai jonkin muun taiteenlajin teos kääntyy toisessa taiteenlajissa tuotettavaksi esitykseksi. Tällöin puhutaan transmediaalisista adaptaatioista, jotka jäljittelevät alkuperäisen esityksen sisältöä ja/tai muodollisia piirteitä joillain keinoin (Toikkanen 2018). Tässä artikkelissa analysoin sanoista koostuvaa kirjallista tekstiä, jonka esittämisen tapa ei yhdisty toiseen esittämiseen tapaan, taiteenlaji ei vaihdu eikä teos muutu toiseksi. Sanojen pysyessä reaali maailmassa sanoina kirjallisuudentutkijan huomio kiinnittyy siihen, mitä lukija tai tutkija kirjallisuutta lukiessaan *kuvittelee havaitsevansa*. Kuvitelut havainnot eli mielikuvat tuottavat intermediaalista kokemusta. Koska käytössäni medium suomentuu välineeksi, esitän sen viittaavan aistihavaintojen väliin (inter-) asettuviin ja niiden välittymistä ilmentäviin olioihin tai ilmiöihin. Tällöin kaikki havainnointiin perustuva kokeminen on intermediaalisesti välittynyttä ja tapahtuu havaintoja välittävien perusaistien (näkö, kuulo, tunto, haju, maku) myötä (Classen 2012; Hill 2011; Jensen 2011; Paterson 2007; Kant 1996). On tärkeää ymmärtää, ettei kirjallisen tekstin lukijan kuvittelema havainto ole metafora tai pelkkä sepite jostain, mitä ei ole olemassa. Kokijan kuvittellessa aistihavainnon se on tosiasiallisesti osa hänen intermediaalista kokemustaan, vaikka kohde ei olisikaan reaali maailmassa hänen aistiensa edessä. Sanat koetaan kuvina,

ääninä, tuntuina, hajuina ja makuina, ja ne välittävät kuvittelun realisoimaa kokemusta.

Tämän kokemuksen tuottamiseen kirjallisuus ja muut esittämisen tavat hyödyntävät välinemääräisiä vaikutuskeinoja (Toikkanen 2017b). Välinemääräisyyden käsite oli keskeinen modernisteille kuten taidekriitikko Clement Greenbergille. Hän ei piitannut kuvataiteen ilmaisemista ideoista ja tunteista, jotka olisi voinut ilmaista jonkin muun välineen keinoin niiden ominaislaadun kärsimättä, vaan keskittyi sen sijaan välittämään puhtaan kuvallista kokemusta. Mitä maalaus pystyi esittämään toisin kuin mikään muu väline? Greenbergin (1940) essentialistinen käsitys, jonka mukaan kukin taiteenlaji on ainutlaatuinen juuri välineensä ansiosta, on toiminut lähtökohtana myöhemmille keskusteluille välinemääräisyyden käsitteestä, ja sen taustalla on Horatiuksesta G. E. Lessingiin yltävä historiallinen jatkumo. Muun muassa Diarmuid Costello on esittänyt Roland Barthesin hengessä, että essentialistisen käsityksen sijaan yksittäisten välineiden välinemääräisen luonteen voisi määritellä ”niiden intentionaalisten rakenteiden funktioksi”, jotka ohjaavat välineen soveltamista käytännön tilanteessa (Costello 2008, 311). Maalustaiteella ei toisin sanoen ole pysyvää ydintä sen paremmin kuin muilla taiteenlajeilla tai jollakin muulla välineellä, vaan niiden soveltaminen on tilannekohtaista – aikaan, paikkaan ja esimerkiksi generisiin konventioihin sidottua.

Lajityyppillistä sovinnaisuutta ja luovaa ainutlaatuisuutta tuotetaan välinemääräisin vaikutuskeinoin, joihin kuuluvat retoriset laitteet. Kuten olen toisaalla esittänyt (Toikkanen & Virtanen 2018, 12, viite 7), käännessanalla laite (*device*) korostan retoriikan tosiasiallista materiaalisuutta. Retorisia laitteita käytetään havaintojen työstämiseen ja kokemuksen tuottamiseen generisin keinoin ja tekniikoin. Niiden käyttöhistorian tutkiminen auttaa kehittämään ensisijaisesti välineiden tosiasiallisuuteen perustuvaa välittymisen (*mediation*) teoriaa, jollaista välineen käsitteen historiaa tutkineen John Guilloryn mukaan tarvitaan. Hän toteaa tieteen perinteen olevan täynnä sekä filosofisia välittymisen teorioita – Hegel ja Peirce mainitaan kahtena merkittävänä – että välineiden

materiaalis-teknologisten ominaisuuksien selvittelyä, jota moderni mediatutkimus on edistänyt. Guillory sanoo tutkimuksen suuntien yhteensovittamisen silti jääneen puutteelliseksi, mistä seuraa kysymys: miten sovittaa yhteen filosofinen välittymisen teoria ja materiaalis-teknologisten välineiden tosiasia (Guillory 2010, 359, ”how to relate the theory of mediation to the fact of media”)? Pyrin tekemään näin esittämällä välineen käsitteen teoreettisen perustan ja yhdistämällä sen retoristen laitteiden tosiasialliseen käyttöön, jotta selviää, miten aistihavaintoihin perustuva intermediaalinen kokemus käytännössä toteutuu.

## Välineisyyden kolmiportainen malli

Käsitteiden eksplikointi luo perustan siirtymälle teoriasta metodologiaan ja aineiston analyysiin. Kun tutkitaan kirjallisuuden intermediaalista kokemusta, keskeisissä rooleissa ovat väline, välittyminen ja välinemääräisyys. Välineisyyden (*mediality*) käsite viittaa edistämään kolmiportaiseen malliin havainnoinnin ja esittämisen tasoista, jotka auttavat soveltamaan retorista menetelmää (Toikkanen 2020; 2021):

- I porras: havaintoja tuottavat aistivälineet (näkö, kuulo, tunto, haju, maku)
- II porras: aisteihin vetoavat ja niitä aktivoivat esittämisen tavat, jotka voivat olla yksinkertaisia (mm. puhe, kirjoitus, eleet) tai kompleksisia (taiteenlajit ja mediaformaatiit)
- III porras: kokemusta välittävät käsitteelliset abstraktiot eli ideat ja arvostelmat, jotka tuottavat ymmärrystä kielellisistä ja kulttuurisista ilmiöistä ympäristönä

Olennaista mallin kannalta on, että kyseessä ei ole ontologinen kolmijako fysiologisiin aisteihin, aisteilla havaittaviin, jollain tapaa esitettyihin kohteisiin ja aistihavaintoja jäsentäviin abstrakteihin käsitteisiin. Malli hahmottaa, miten kokemukset olioista ja ilmiöis-

tä (sisältäen aistit, kohteet ja käsitteet) välittyvät yhtäaikaaisesti kolmella eri portaalla. Lovecraftin novelli koetaan sen hyödyntämien retoristen laitteiden ansiosta kirjoituksen tuottamina kuviteltuina aistihavaintoina – joskus toisiaan täydentäen, joskus toisensa haastaen tai toistensa väliin pudoten. Vaikka sanojen merkitykset katoaisivat eri välineiden välisiin siirtymiin, joita Irina O. Rajewsky on nimittänyt intermediaalisiksi railoiksi (Rajewsky 2005, 55, ”intermedial gap”), esittämisen tapa säilyy sanoina ja taiteenlaji kirjallisuutena. Malli paljastaa intermediaalisen kokemuksen juontuvan siitä, miten nämä siirtymät välittävien välineiden välillä koetaan, sen asemesta, mitä välittyneet ilmiöt sinänsä olivoina ovat.

Käytännössä välineisyyden kolmiportaisen mallin hyöty on vähintään kaksinkertainen. Ensinnäkin se mahdollistaa yksittäisen taiteenlajin kuten kirjallisuuden tai mediaformaatin kuten television tuottaman intermediaalisen kokemuksen analysoinnin yllä kuvailtuun tapaan. Toiseksi se auttaa jäsentämään, mihin eri esittämisen tapojen välinemääräiset vaikutuskeinot perustuvat, miten ne muuttuvat siirtyessään taiteenlajista tai mediaformaatista toiseen ja miten tämä välittymisen prosessi tuottaa sekä yksityistä että yleistä kokemuksellisuutta. Esimerkiksi televisio-ohjelman katsomisen ja kuuntelemisen ei ajattelisi vaativan yhtä paljon aktiivista työtä kuin kirjallisuuden lukemisen, jossa kaikki aistihavainnot ovat lukijan kuviteltavissa. Edistämäni malli osoittaa, että vaikka toteamus pitää paikkansa toisella portaalla – television välinemääräisiin piirteisiin kuuluu, ettei välitettyä kuvaa tai ääntä tarvitse kuvitella –, televisio-ohjelmat säännönmukaisesti tuottavat katsojassaan ensimmäisen portaan aistihavaintoja, joita ilman tavoiteltu vaikutus jää saavuttamatta. Ruoanlaitto-ohjelmat vetoavat silmän lisäksi maku- ja hajuaistiin, ja kummitustenmetsästysohjelmat pistävät kuvittelemaan, miltä näkymättömän kosketus tuntuu.

Päätelmä kuulostaa ilmeiseltä, mutta välineisyyden kolmiportaisen mallin avulla on mahdollista selvittää seikkaperäisesti, Lovecraftin kirjallisen tekstin sanallisiin käänteisiin paneutuen, miten intermediaalinen esitys luo kokemuksellisuutta. Tekstin sisällön tai teknisten piirteiden selittäminen yleisellä tasolla ei korvaa omakoh-

taista kokemusta sen paremmin kuin toisen lukijan tai henkilöhaahmon kokemukseen eläytyminen. Toisaalta yksityinen kokemus ei ole sekään yksilöön rajattu. Malli osoittaa intermediaalista kokemusta tuottavien välineiden olevan yhteisesti jaettu ja hyödynnettävissä, koska ne ovat osa kielellistä ja kulttuurista ympäristöämme. Lopun esimerkissäni kertoja Thurber kuvittelee eläytyvänsä maalari Pickmanin kuulohavaintoon, mistä seuraavana kauhun kokemuksena hän itse jähmettyy paikoilleen (”I think I was paralysed for an instant”). Kuvitellessaan, mitä Thurber kuvittelee Pickmanin kuulevan, lukijalla ei ole muuta väylää yksityiseen kokemukseen kuin hänen silmiensä edessä häilyvät sanat, jotka ovat hänen lisäksensä muidenkin luettavissa. Kuviteltu ensimmäisen portaan kuulohavainto suodattuu toista porrasta sanoin esittävän kertojan läpi, jotta kolmannen portaan idea Lovecraftin novellista kauhuesityksenä olisi kaikkien koettavissa. Miten retorinen menetelmä auttaa selventämään tätä vuorovaikutteista välittymisen prosessia?

Työssäni olen erityisesti soveltanut kahta retorista laitetta, jotka ovat *ekfrasis* ja *hypotypoosi* (Toikkanen 2013; 2014a; 2017a; 2020; 2021). Molemmat ovat taiteentutkimuksessa perinteisesti viitanneet tapoihin kuvata nähtyä havaintoa sanoin. Näistä laitteista ekfrasis on ollut tunnetumpi, ja 1990-luvulta lähtien sen käyttö on muuttunut klassisesta määritelmästä (”runo maalauksesta”). Ensimmäinen laite käsitettiin kuvallisen esityksen sanalliseksi esitykseksi (Heffernan 1993; Mitchell 1994) ja sittemmin yhdessä välineessä tuotetun esityksen kielikuvallisena viitteenä toisessa välineessä tuotettuun esitykseen (Clüver 1997; Yacobi 1997). Kattavimmissa määritelmässään ekfrasis on retorinen laite, jota on mahdollista soveltaa sanojen lukemisen tuottamien mielikuvien analysoinnin lisäksi kaikenlaisten esittämisen tapojen välinemääräisten vaikutuskeinojen tutkimiseen. Uhkana soveltamisessa tietysti on, että laite menettää tehokkuutensa tutkimuksen välineenä, jos sen nähdään pätevän mihin tahansa sanalliseen ilmaisuun tai muunlaiseen esittämiseen. Hypotypoosin käyttö ekfrasiksen vastinparina varmistaa, ettei näin käy. Jälkimmäistä laitetta on käytetty aktiivisemmin, mutta Quintilianuksen *Institutio oratoria* viittaa hypotypoo-

siin, ja sillä on keskeinen rooli Kantin idealistisessa filosofiassa kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielellä esittämisen mahdollisuuden takaajana (Kant 1993; Toikkanen 2015b). Laitteiden ero on tämä: ekfrasis sisältää tulkinnallisen vaateen (Preston 2007), kun taas hypotyyppi tarkoittaa lukijan huomion esittämäänsä kohteeseen, jonka se tuo esiin elävästi. Toisin sanoen ekfrasis pakottaa yleisön tulkitsemaan, mitä havaittu kohde tarkoittaa ja mikä sen merkitys on; hypotyyppi ainoastaan pakottaa havaitsemaan kohteen. Laitteilla on funktionaalinen ero, joka korostuu käsittämättömiä ja sanallistamista pakenevia ilmiöitä kuvattaessa.

## **Kokemuksellisuus ja kauhu**

Kokemuksellisuus on ollut yksi kirjallisuudentutkimuksen avainsanoista Monika Fludernikin (1996) yli kaksi vuosikymmentä sitten avaamasta keskustelusta lähtien. Kertomuksen tutkimuksen kannalta olennainen kysymys on, kuka kokee ja kenen kokemusta kertomus välittää. Kirjallisen tekstin kertoja (”kuka kertoo”) ja koki- ja (”kuka kokee”) eivät välttämättä ole sama toimija, minkä osoittamiseen on käytetty fokalisaation käsitettä (Hatavara & Toikkanen 2017; fokalisaation käsitteestä ks. Prince 2001). Lovecraftin novellin kerronnallinen rakenne perustuu ensimmäisen persoonan kokevaan kertojaan. Thurber siteeraa suoraan Pickmania, jonka kokemukseen lukijalla ei ole pääsyä, ja toisinaan laittaa sanoja toisen persoonan kuuntelijansa (Eliot) suuhun, joka ei itse puhu eikä myöskään koe. Mikäli lukija samastuu Eliotiin, ”Pickman’s Model” kutsuu lukijansa osallistumaan tarinaan hiljaisena kuuntelijana, jonka mielikuvitus laukkaa villisti. Omaksuessaan roolin lukijasta tulee fokalisoiva toimija, jonka intermediaalinen kokemus ei pelkisty kertomuksen henkilöhahmojen kokemuksen jäljittelyyn – tai ”empaattiseen simulaatioon” käyttäen kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen käsitettä – vaan kyseessä on lukijan oman kokemuksen ensisijaistava prosessi, jota on nimetty enaktiiviseksi kognitioksi (ks. Caracciolo 2014; Troscianko 2014; Polvinen 2017).

Kauhututkimuksen kentällä on perinteisesti painittu lajityypillisten tai psykoanalyttisten kysymysten parissa: mitkä piirteet määrittävät teoksen kuuluvaksi kauhugenreen, ja mitä eri aikakausien tekstit kertovat tekijästään tai niitä kuluttavasta yleisöstään tai jopa yhteiskunnasta yleensä? Kaksi viime vuosien kauhututkimuksen suuntaa ovat olleet evoluutiopsykologia ja spekulatiivinen realismi. Mathias Clasen on kirjassaan *Why Horror Seduces?* (2017) väittänyt kauhun viettelevän yleisönsä, koska kauhun ilmiö vetoaa ikivanhoihin jäämiin mieleemme supukoissa. Fiktiiviset kauhuesitykset kiehtovat, sillä niiden kuluttaminen tarjoaa yleisölle turvallisen mahdollisuuden kuvitella, miten selvitä hengenvaarallisista tilanteista. Tällainen ongelmanratkaisu kehittää yksilöiden ja yhteisöjen ”biokulttuurista” sopeutumiskykyä. Vaikka esityksen kohteena olisi täysin kuvitteellinen uhka – tai hirviö, jollaista ei tosielämässä ole –, uhan kuvittelu sinänsä valaisee mielen tuntemattomat alueet ja auttaa käsittelemään tilannetta ja selviytymään siitä. Lovecraftin esseetä ”Supernatural Horror in Literature” (1927) voi lukea myös tässä valossa. Clasenin perusväite kauhun ajattelua laajentavista ominaisuuksista turvallisesti tuotetuissa tilanteissa ei sinänsä ole uusi, sillä esimerkiksi Thomas Fahy (2010) on esittänyt vastaavia huomioita, ja idean voi perusteiltaan johtaa takaisin Edmund Burken (1990) esiromanttiseen ylevän teoriaan. Evoluutiopsykologia kuitenkin antaa Clasenin väitteelle uuden tieteellisen perustan, jonka avulla hän haastaa freudilaisen kehityksen.

Graham Harmanin kirja *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (2012) edustaa filosofisesti painottunutta kauhututkimusta, joka sinänsä ei rajaudu kauhun ilmiöön vaan käyttää Lovecraftin tuotantoa malliesimerkkinä väitteistään (Toikkanen 2014b). Harmanin koulukunta on Quentin Meillassoux’n inspiroima spekulatiivinen realismi, joka hyödyntää sekä Kantin että Heideggerin filosofiaa kritisoidakseen Hegeliin perustuvaa idealismia. Jälkimmäisen näkemyksen mukaan jokin pitää ajatella, jotta se olisi, kun taas spekulatiivisen realismin mukaan asioita on olemassa ilman, että niitä pitää ajatella. Lovecraftin osalta kysymyksen voi muotoilla näin: onko mielikuvitushirviö Cthulhu olemassa ilman Cthulhun

mielikuvittelemista? Koska Lovecraftin fiktion kuvitteelliset olennot todella ovat olemassa fiktiivisessä maailmassaan ilman, että tarinoiden hahmojen tarvitsee tiedostaa niiden olemassaoloa, Harman pyrkii osoittamaan, että tiedostamaton olemassaolo on mahdollista myös muualla kuin Lovecraftin fiktiossa. Kirjallisuuden ”lumekuvat ja vihjaava puhe” (Harman 2012, xx, ”illusion and innuendo”) todistavat, että kuvien ja puheen takana on aina jotain, johon meillä ei ole välitöntä yhteyttä mutta joka on todella olemassa. En puutu tässä asiayhteydessä Harmanin filosofisten väitteiden perusteltavuuteen vaan totean, että kirjallisuuden välinemääräisten piirteiden ja soveltamani retorisen menetelmän näkökulmasta hänen väitteensä on hyödyllinen, koska se kiinnittää huomiota kirjallisten tekstien käyttämiin kielellisiin välineisiin.

Jokainen kauhuesitys on johonkin välinemääräiseen esittämisen tapaan – kuten kirjallisuuteen tai elokuvaan – kiinnittyvä ”todellisuus, joka soveltaa yhtä tai useampaa aistivälinettä” (Toikkanen 2015a). Välineisyyden kolmiportaisessa mallissa intermediaalinen kokemus koostuu ensimmäisellä portaalla aktivoituvista aistihavainnoista, jotka toiselle portaalle sijoittuva esittämisen tapa mahdollistaa ja joita se hyödyntää vaikutuskeinoinaan. Jos esitys ei kykene tuottamaan havaintoja, jotka kauhistuttaisivat lukijaansa tai katsojaansa, kauhun kokemus jää toteutumatta. Toteamus kuulostaa ilmeiseltä mutta selittää, miksi kolmannen portaan idea Lovecraftin novellista kauhuesityksenä tai kauhugenren edustajana ei takaa kauhun kokemusta ja miksi kauhun tunne saattaa yllättää minkä tahansa tekstin äärellä. Tällöin kyse ei ole ensisijaisesti käsitellyistä teemoista tai sisällöstä vaan esittämisen tavasta, jolla teemoja ja sisältöä käsitellään. Seikkaperäinen paneutuminen Lovecraftin kirjallisen tekstin sanallisiin käännteisiin selvittää, miten intermediaalinen esitys luo kokemuksellisuutta. Kahta samanlaista kokemusta ei ole olemassa, eikä minkään tekstin vaikuttavuudesta ole takeita. Tämä ei kuitenkaan ole keskustelun päätepiste vaan sen lähtökohta. Makuasioista *pitää* kiistellä, jotta olisi mahdollista ymmärtää, miten koemme esitykset eri tavoin ja millaisia vaikuttamisen keinoja ne hyödyntävät. Ihmiset kokevat (tai sitten eivät koe) tietynlaiset



esitykset kauhistuttaviksi, ja kokemukset ovat välineensä määrittämiä – mitä näit, kuulit tai tunsit, kun luit, katselit tai kuuntelit? Kokemukset ovat myös todellisia, vaikka ne perustuisivat johonkin, mitä reaali maailmassa ei ole – mitä luulit näkeväsi, kuulevasi tai tuntevasi, kun luit, katselit tai kuuntelit? Sanat, kuvat ja äänet koetaan toisina sanoina, kuvina ja ääninä, tai tuntuina, hajuina ja makuina, ja ne välittävät kuvittelun realisoimaa intermediaalista kokemuksesta. Tähän lähtökohtaan perustuva tutkimus tuottaa yksityiskohdaisempaa tietoa kauhun ilmiön ja kauhuesitysten rakenteesta kuin Clasenin ja Harmanin avarat psykologis-filosofiset spekulatiot.

### ”Pickman’s Model”

*Well, I should say that the really weird artist has a kind of vision which makes models, or summons up what amounts to actual scenes from the spectral world he lives in.*

– Thurber

Novellin tapahtumapaikkana on bostonilainen kapakka, jossa kertoja Thurber ja hänen tuttavansa Eliot istuvat iltaa. Miehet kuuluvat kaupungin taidepiireihin, vaikka heidän asemansa niissä ei käykään ilmi. Thurber antaa itsestään kiihkeän ja hermostuneen vaikutelman, mikä on seurausta hänen vierailuistaan maalari Pickmanin salaisessa ateljeessa pohjois-Bostonissa. Kertomus sisältää taidehistoriallisia viitteitä maalareihin, joilla on ollut Pickmanin kyky nähdä luonnon syvimpiin salaisuuksiin mutta jotka eivät ole uskaltaneet viedä taidettaan samoihin ulottuvuuksiin. Rohkeus sukeltaa näkyihin, joita useimmat arkiseen maailmaan tottuneet kavahtavat ja pitävät esteettisesti ja moraalisesti arveluttavina, on Lovecraftin toistuva motiivi. Thurber toimii ideologian äänitorvena. Huomioitava on, että vaikka pelottoman taiteilijan oppaana kuulmaisivat hänen omat kammottavat kuvitelmansa, teosten esittämien kohteiden alkulähteenä on luonto itse – unohdettu ja muinainen.

Kertomus sisältää Pickmanilta suoria sitaatteja, joissa hän puhuu Bostonin vähemmän tunnetusta historiasta ja sen merkityksestä taiteelleen. Thurber ja Pickman ovat matkalla maalarin järkyttäviä maalauksia täynnä olevaan salaiseen ateljeeseen. Kertoja kuvailee yksityiskohtaisesti teoksia, jotka käyvät yhä kauhistuttavamiksi miesten edetessä ateljeen huoneesta toiseen. Vierailu huipentuu kellariin, jossa Pickmanin varsinainen työskentelytila sijaitsee. Thurber huomaa yhden keskeneräisen maalauksen reunaan kiinnitetyn valokuvan, jota hän on aikomassa tarkastella, kun äkillinen ääni maan syövereistä pysäyttää hänet. Tilanne on hetken aikaa paniikinomainen, ja sen rauettua miehet lähtevät ateljeesta kertojan viipyillessä sekavassa mielentilassa. Tarina huipentuu Thurberin paljastaessa, etteivät Pickmanin hirviömäiset mallit olleetkaan mielikuvitusta, minkä ateljeesta löytynyt valokuva todisti. Thurber ei kuitenkaan näytä kuvaa Eliotille vaan polttaa sen kattokynttelikössä, jolloin valokuvan todistusaineiston kuvittelemisen jää muiden kontolle.

Lovecraftin novellin intermediaalinen kokemus – koskien maalaustaidetta ja valokuvaamista – koostuu Pickmanin taulujen yksityiskohtaisesta kuvailusta, jonka kohteet lukija Eliotin roolissa kuvittelee mielessään. Polttamaansa valokuvaa (”But by God, Eliot, *it was a photograph from life.*”) Thurber ei kuvaile erikseen, vaan lukijan pitää palata kertojan aiempaan kuvaukseen valokuvaan perustuvasta, vielä keskeneräisestä maalauksesta, jonka kohde on sekä luonnoton että järkyttävän luonnollinen (”I knew that only a suspension of Nature’s laws could ever let a man paint a thing like that without a model”). Kertojan tarve saada valokuva tuhottua ennen kuin kukaan muu ehtii nähdä sitä – vaikka onkin melodramaattista odottaa, kunnes saa teon tehtyä toisen silmien edessä – on merkki välinemääräisistä piirteistä, joita valokuvaamiseen on perinteisesti liitetty. Valokuvaamisen välineen on ajateltu jäljittelevän todellisuutta mekaanisesti, ilman kuvailua tai sepitystä, toisin kuin maalaustaiteen tai kirjallisuuden, joiden luonteeseen kuuluu luonnostaan ainutlaatuisuuden elementti. Tällöin maalaustaide ja kirjallisuus ovat ekfrastisia ilmaisen tapoja, jotka pakottavat tulkitsemaan

merkityksiä, toisin kuin hypotyyppöinen valokuvaaminen, joka ainoastaan pakottaa havaitsemaan.

Esseessään ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936) Walter Benjamin esittää valokuvaamisen ja elokuvan olevan vallankumouksellisia teknologioita, jotka riistävät taiteilta niiden ominaislaatuisten salaperäisyyden ja politisoivat taiteellisen esittämisen osoittamalla sen keinotekoisuuden ja kontekstisidonnaisuuden. Benjamin näkee valokuvaamisen elokuvan edeltäjänä. Valokuvaa pystyy muokkaamaan teknologisin keinoin, joilla manipuloidaan todellisuutta, vaikka valokuvan ajateltaisiin esittävän todellisuuden sellaisenaan ja tuovan esiin yksityiskohtia, joihin ei muuten kiinnittäisi huomiota. Mikäli valokuva esittää jotain muuta kuin ”ihmisen kasvoja”, kuten maisemaa ja miljöötä, se menettää kaiken salaperäisen ”kulttiarvonsa” (Benjamin 1969) ja siitä tulee teknisesti toisinnettavaa historiallista todistusaineistoa. Thurberin polttama, lukijan mielikuvituksen varaan jäävä valokuva lankeaa näiden kahden käsityksen – kulttiarvon ja teknisen toisinnettavuuden – välimaastoon. Yhtäältä kyseessä on teknologisen apuvälineen tuottama hypotyyppi, joka jäljittelee todellisuutta sellaisenaan ilman inhimillistä sentimentaalista arvoa. Thurberin mukaan Pickman itse oli ”tarkka ja yksityiskohtainen, lähes tieteellinen *realisti* (”Pickman was [...] a thorough, painstaking, and almost scientific *realist*”), joka ei välittänyt kuljettaa maalaustelinetään ympäri kaupunkia vaan otti kohteesta valokuvan ja maalasi ateljeessaan sen pohjalta (”He thought a photograph quite as good as an actual scene or model for sustained work”). Toisaalta poltettu valokuva esittää jotain, millä on äärimmäistä kokemuksellista arvoa. Valokuvaan perustuvan maalauksen kuvaileminen ja alkuperäisen esityksen tuhoaminen pistävät lukijan mielikuvituksen laukkaamaan. Kyseessä on jotain niin kammottavaa, jotain niin salaperäistä ja ainutkertaista, ettei valokuvaa voi näyttää kenellekään, koska näyttäminen romuttaisi juuri sen salaperäisyyden ja ainutkertaisuuden. Kun valokuvan näkeminen jätetään mielikuvituksen varaan, retorisesti ottaen kyseessä ei enää ole hypotyyppi vaan loputtomiin muunneltavissa oleva ekfrastinen kielikuva, jonka perusteena toiminutta alku-

peräistä esitystä ei ole enää olemassa mutta joka on koettavissa aina uudestaan. Kun alkuperäinen esitys määritellään tähän tapaan, sen kohde muistuttaa kovasti T. S. Eliotin *Hamlet*-analyysissään käyttämää objektiivisen korrelaatin käsitettä (Eliot 1932, 124–125). Valokuvan polttaminen on toisin sanoen Thurberin ainoa vaihtoehto, jotta sen äärimmäinen koettavuus säilyisi.

Todellisuudessa maalaustaiteen, kirjallisuuden ja valokuvaamisen keskinäinen suhde ei tietenkään ole niin yksinkertainen kuin edellä on esitetty. Kuten Benjamin toteaa, valokuvien rajaamisen, muokkaamisen ja uudelleen käsittelyn keinot tekevät niistä kaikkea muuta kuin todellisuuden mekaanista jäljittelyä. Toisaalta maalauksia ja kirjallisia tekstejä ei ole pakko jatkuvasti pelkäästä tulkita, sillä ne sisältävät ei-tulkinnallisen ulottuvuuden, jota voi jäädä vain katsomaan tai muin aistein havainnoimaan. Kirjallisuuden kysymys on perinteisesti ollut, mikä osa kertomuksesta on niin sanotusti puhdasta kuvausta (kuten maisemia ja miljöötä) ja mikä juonta edistävää ja tekstin hermeneuttisia merkityksiä koskevaa sisältöä. Lovecraftin novellia tutkittaessa tulee muistaa, että analyysini kohdistuu *juuri tämän kirjallisen tekstin* tuottamaan intermediaaliseen kokemukseen ja sen hyödyntämiin välinemääräisiin piirteisiin. Tavoitteeni ei siis ole selvittää kirjallisuuden, maalaustaiteen tai valokuvaamisen esityksestä toiseen päteviä sääntöjä vaan osoittaa analyysin ehtojen ja toteumien muuttuvan kohteena olevan esityksen mukaan. Tavoitteen asettaminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei saaduilla tuloksilla olisi painoarvoa muuten kuin yksittäisen tekstin selittäjänä tai ettei hyödynnetty retorinen menetelmä toimisi yhtä tehokkaasti jonkin toisen aineiston tarkastelussa. Väitän, että metodologiani käytännön vahvuus on sen poikkeittieteellinen sovellettavuus, kun analyysin kohteena on jonkin media-aineiston vaikuttavuus yleisönsä.

Välineisyyden kolmiportaisessa mallissa ”Pickman’s Model” sijoittuu ideana kauhuesityksestä kolmannelle portaalle ja kirjallisenä tekstinä toiselle portaalle kompleksisten esittämisen tapojen joukkoon. Lukijan lukiessa kertomusta hänen havaintoja tuottavat ensimmäisen portaan aistinsa aktivoituvat ja kuvitellut havain-

not tuottavat intermediaalista kokemusta. Novellissa fokalisoidaan aistihavaintoja sekä temaattisesti että rakenteellisesti: Thurberin ja Pickmanin ideat taiteen ideologiasta ja taiteellisen ilmaisun luonteesta kuuluvat tarinan teemoihin, kun taas lukijan kerronnallinen kutsuminen asettumaan Eliotin nahkoihin on rakenteellinen ratkaisu. Kuten aiemmin mainitsin, lukijan ottaessa Eliotin roolin kertojan puhutellessa kuulijaansa toisessa persoonassa tekstin tuottama intermediaalinen kokemus ei pelkisty henkilöhahmojen kokemuksen jäljittelyyn ”empaattisen simulaation” mielessä. Lukijalla ei ole tarvetta ensin toissijaisesti kuvitella, miltä Thurberin tarina Eliotista tuntuu. (Tällaisesta kuvittelusta on tutkimuksessa käytetty ”toisen käden kokemuksen” [”vicarious experience”] käsitettä, ks. Hattavara & Mildorf 2017.) Koska lukija ei samastu Eliotin kokemukseen, novellin lukeminen ensisijaistaa lukijan intermediaalisen kokemuksen niin kuin lukija itse lukiessaan havainnoi ja ymmärtää.

Esitin maalausten ja kirjallisten tekstien sisältävän ei-tulkinnallisen ulottuvuuden, jota voi jäädä vain katsomaan tai muin aistein havainnoimaan. Muistelllessaan Pickmanin maalauksia Thurber keskittyy häntä erityisesti järisyttäneisiin. Kertojan intermediaalinen kokemus tapahtuu kerronnan nykyhetkessä eikä pelkästään menneen kokemuksen kertaamisessa (”Ugh! I can see them now!”), ja hänen kuvauksissaan on sekä hypotypoottinen että ekfrastinen elementti. Thurberin mielikuvitusta vaivaa eräs yksityiskohta ennen muita: Pickmanin maalausten esittämien olioiden kasvot, joihin hänen mielensä väkisin palaa (”It was the faces, Eliot, those accursed *faces*, that leered and slavered out of the canvas with the very breath of life! By God, man, I verily believe they *were* alive!”). Kun Thurber kuvailee kellarista löytynyttä keskenkästä maalausta, jonka reunaan tuhottavaksi tuomittu valokuva oli kiinnitetty, häntä kammottaa taulun olion ”koirannaama”, joka on maalattu niin käsittämättömällä tekniikalla, ettei sitä saata arkijärjellä ymmärtää. Nämä maalausten kasvot on mahdollista ymmärtää hypotypoosina – retorisisina kielikuvina, jotka pakottavat havaitsemaan, mitä Thurber kuvailee, mutta jotka eivät vaadi välitöntä tul-

kintaa. Kun lukija lukee Lovecraftin novellia, hän väistämättä näkee silmissään kertojaa piinaavat hirmunäyt.

Tekstistä huomaa tarinan edetessä, että havaitsemaan pakottavat hypotypoosit eivät kestä pitkään pelkkinä kuvauksina, joilla ei vaikuttaisi olevan tulkinnallista vaadetta. Sen sijaan ne koirannaaman tapaan usein toimivat hypotypoottisina vihjeinä (Rautajoki, Toikkanen & Raudaskoski 2020; Toikkanen 2021), jotka ohjaavat kertomusta ja sen tulkintaa tiettyyn suuntaan ja jotka kenties jäävät kummittelemaan mieleen tavanomaisten diskursiivisten odotusten ja käytänteiden katkelmina. Kun tulkinta tulee kielikuvaaan mukaan, sen retorinen luonne muuttuu. Kielikuvaa ei tällöin ole tarkoitus jäädä paikalleen tuijottamaan kuten Pickmanin olioiden kasvoja, vaan ne vaativat tulkintaa asettuakseen tulkinnalliseen kehykseen. Thurberin tulkintoja maalauksista kyllästää Pickmanin epätavallinen ideologia, ja ne luovat totutun lovecraftilaista kuvaa Bostonista Uuden-Englannin kaupunkina, jonka hämärän historian ankea nykyaika on vesittänyt. Pickman esittää Bostonin paikkana, jossa muinaiset salaisuudet odottavat löytämistään syvällä kaupungin maaperässä. Maalarin todellisuutta ei rakenneta ihmisten toimesta, vaan se kasvaa luonnon uumenista, jotka nykyajan ihmiset unohtavat omalla vastuullaan. (”Don’t you realise that places like that weren’t merely *made*, but actually *grew*? Generation after generation lived and felt and died there, and in days when people weren’t afraid to live and feel and die.”) Thurberin asettaessa Pickmanin taiteen tähän tulkinnalliseen kehykseen maalaukset toimivat kertojan kokemina ekfrastisina kielikuvina. Lukija puolestaan asettaa sekä Pickmanin maalaukset että Thurberin kuvaukset tulkinnalliseen kehykseen, joka voi esimerkiksi käsitellä lovecraftilaista maailmankuvaa, taiteenhistoriallista puheenvuoroa tai kauhufiktion psykoanalyttista terapiapotentialia ja sen puutetta.

Tapaustutkimuksessani kirjallisuuden intermediaalinen kokemus perustuu Lovecraftin novellin välinemääräisiin piirteisiin, joiden analysointiin retorinen menetelmä on omiaan. Hypotypoosin ja ekfrasiksen ero tulee käytännössä näkyväksi, kunhan muistetaan, ettei yksi retorinen laite ole toista parempi tai tehokkaampi – lait-

teilla vain on erilainen funktio. Hypotyyppi tuottaa sitkeitä mielikuvia, jotka ohjaavat tekstin kehitymistä kerronnallisiin suuntiin – ja joita ei helposti karista mielestään –, kun taas ekfrasis tuottaa tulkinnallisia kehyksiä. Ajoittain laitteet toimivat päällekkäin, kuten esimerkiksi silloin, kun mikään ekfrastinen kehys ei kykene selittämään hypotyyppoottista vihjettä vaan aistihavainto järkyttää kokijansa mielenterveyttä. Myös ”Pickman’s Model” sisältää tällaisen lopullisen hetken monen muun lovecraftilaisen tarinan tapaan.

Toisinaan laitteet sattuvat päällekkäin, kun ekfrastinen kehys omii hypotyyppoottisen kielikuvan esimerkiksi psykoanalyttiseen ylitulkintaan. Mathias Clasenin evoluutiopsykologinen teoria pyrkii eroon freudilaisesta kehyksestä mutta niin tehdessään sortuu toisenlaiseen omimiseen – kauhuesitysten vetovoima selitetään primitiivisellä tarpeella oppia selviytymään analysoimatta kokemuksen kompleksisuutta tarkemmin. Kun Lovecraftin novellissa Pickman kokee häntä väheksyttävän Bostonin taidepiireissä epätoivotuna hahmona, joka suistaa taiteen ”käänteisen evoluution kelkkamäkeen” (”bound down the toboggan of reverse evolution”), evoluutiopsykologinen lukija ymmärtää, että itse asiassa kyseessä voi olla kaikkea muuta kuin käänteinen ja epätoivottu kehityksen suunta. Clasen suosii kirjassaan teoksia, joilla on taiteellinen ja psykologinen ulottuvuus ja jotka hyödyntävät omintakeisia kerronnallisia ominaisuuksia. Tässä artikkelissa esittelemäni retorinen menetelmä täydentää Clasenin tutkimusta tältä osin. Myös Graham Harmanin spekulatiivisessa realismissa lovecraftilaisen maailmankatsomuksen selittäjänä on vaaransa. Lukijan tulkitessa kirjallisen tekstin tai muun mediatuotteen filosofisena puheenvuorona niiden välinemääräiset piirteet kauhuesityksenä saattavat kadota näkyvistä, jolloin mielestä karkaa, miten Lovecraftin fiktio, sen adaptaatiot ja lovecraftilainen fanikulttuuri poikkeavat vaikutuskeinoiltaan. Jos kirjailijan mallintamat hirviöt ovat joskus olleetkin järkyttäviä hypotyyppoottisia kielikuvia, nykyään ne helposti jäävät kaupallisten ja aatteellisten tulkintakehysten kyllästäviksi kliseiksi.

Tapaustudkimukseni H. P. Lovecraftin ”Pickman’s Model”-novellista on pyrkinyt todistamaan, miten kauhukirjallisuus voi

välinemääräisesti hyödyntää retorista kielikuvastoa ja miten kerroksen rakenteelliset ratkaisut osallistuvat vaikutelman tuottamiseen. Tavoitteena on ollut osoittaa, miten kirjallisuuden esittämät mielikuvitustaulut koetaan eri tavoin kuin reaali maailman taulut – sanallisina kuvauksina, joiden intermediaalinen kokemus poikkeaa maalauksista tai valokuvista eri esittämisen tavoissa, joilla aistihavaintoja aktivoidaan ja jotka mahdollistavat niiden asettamisen välineisyyden kolmiportaiseen malliin.

Päättän artikkelini tekstiesimerkkiin, joka korostaa kirjallisuuden intermediaalisen kokemuksen ominaislaatua mitä osuvimmin. Thurberin aikoessa tarkastella Pickmanin keskeneräiseen tauluun kiinnitettyä valokuvaa äkillinen ääni pysäyttää hänet paikoilleen:

I think I was paralysed for an instant. Imitating Pickman's listening, I fancied I heard a faint scurrying sound somewhere, and a series of squeals or bleats in a direction I couldn't determine. I thought of huge rats and shuddered. Then there came a subdued sort of clatter which somehow set me all in gooseflesh—a furtive, groping kind of clatter, though I can't attempt to convey what I mean in words. It was like heavy wood falling on stone or brick—wood on brick—what did that make me think of?

Thurber on kuulevinaan epämääräistä rapinaa ja töminää, jota hän kuvittelee Pickmanin kuulevan. Kertojan kuvittelemia ääniä kuvaillaan antoisasti; muut aistihavainnot jäävät lukijan kuviteltaviksi, paitsi kuva valtavista rotista ja tunto kananlihasta. Väitän, että maalaustaide tai valokuvaaminen eivät pysty tällä tavoin välittämään toisen kuviteltuun kokemukseen perustuvaa intermediaalista kokemusta. Koska kirjallisuuden lukija kuvittelee kaikki ensimmäisen portaan aistihavaintonsa, kokemuksesta kertovat toisen portaan sanat tulevat aina väliin kuvaamaan, miten lukija jäljittelee toisen hahmon kuviteltua aistihavaintoa tai kokee itse. Kun kirjallisen tekstin kertoja tekee samoin ja välittää kokemansa lukijalleen, kuvitelmasta tulee sanoin kertomisen ja niiden lukemisen myötä osa lukijan kokemusta. Jotta katsoja kokisi maalauksen tai valokuvan samoin, myös niitä pitäisi kuvata ja selittää sanoin, mikä täydentäi-



si niiden yhteisen jakamisen kolmannen portaan ideoina tietynlaisista esityksistä.

Loppukaneetiksi kerrattakoon, että intermediaalinen kokemus on todellinen huolimatta siitä, onko koettu teksti osa mielikuvitusta vai reaali maailmaa. Eri esittämisen tapojen kuten kirjallisuuden, maalaustaiteen ja valokuvaamisen välinemääriäisten vaikutuskeinojen kannalta ero on olennainen, sillä reaali maailman kuva ei pysty esittämään yhden toimijan kuvitteleman toisen toimijan kuviteltua kokemusta. Sana pystyy. Koska Lovecraftin – tai esikuvansa Edgar Allan Poen – fiktiossa kyse ei ole pelkästään henkilö hahmojen kokemiin kauhuihin samastumisesta ja niiden jäljittelystä, heidän tekstiensä lukeminen tarkoittaa esitettyihin sanoihin ripustautumista. Etualalla roikkuu lukijan intermediaalinen kokemus, jonka tuottamiseen kirjailijoiden taitavasti ja tosiasiallisesti soveltamat retoriset laitteet ovat omiaan. Puuskahdin, että Lovecraftin mallintamat hirviöt eivät nykyään tunnu samalta kuin aikoinaan, mutta itse asiassa tutuiksi käyneiden kliseiden karkottamiseksi lukijan pitää ainoastaan lukea, nähdä, kuulla ja aistia sanat ihan läheltä.

## VIITE

<sup>1</sup> Käsillä olevan artikkelin kirjoittamista ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahasto ja Suomen Akatemia (projektinnumero 285144, ”The Literary in Life: Exploring the Boundaries between Literature and the Everyday”). Tekijä kiittää Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarjan nimettömiä arvioijia heidän arvokkaista kommentistaan.

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus

Lovecraft, H. P. (1982/1927) Pickman's Model. Teoksessa *Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*. New York: Del Rey/Ballantine, 33–44. [www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/pm.aspx](http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/pm.aspx) (luettu 9.4.2021).

### Tutkimuskirjallisuus

Benjamin, Walter (1969/1936) The work of art in the age of mechanical reproduction. Alkuteksti ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. Teoksessa Hannah Arendt (toim.) *Illuminations*. Käänt. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 217–254. [www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm) (luettu 9.4.2021).

Blackman, Lisa (2012) *Immaterial bodies: Affect, embodiment, mediation*. Los Angeles: SAGE.

Burke, Edmund (1990/1757) *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Caracciolo, Marco (2014) *The experientiality of narrative: An enactivist approach*. Berlin: De Gruyter.

Clasen, Mathias (2017) *Why horror seduces?* New York: Oxford University Press.

Classen, Constance (2012) *The deepest sense: A cultural history of touch*. Champaign: University of Illinois Press.

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.

Costello, Diarmuid (2008) On the very idea of a ”specific” medium: Michael Fried and Stanley Cavell on painting and photography as arts. *Critical Inquiry* 34:2, 274–312.

- Eliot, T. S. (1932/1919) Hamlet and his problems. Teoksessa *Selected essays 1917–1932*. New York: Harcourt, Brace & Company, 121–126.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fahy, Thomas, toim. (2010) *The philosophy of horror*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'natural' narratology*. London & New York: Routledge.
- Greenberg, Clement (1940) Towards a newer Laocoön. *Partisan Review* 7, 296–310. [west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf](http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf) (luettu 9.4.2021).
- Guillory, John (2010) Genesis of the media concept. *Critical Inquiry* 36:2, 321–362.
- Harman, Graham (2012) *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. Alresford: Zero Books.
- Hatavara, Mari & Jarkko Toikkanen (2017) The sensational world of *The Running Man*. Teoksessa Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar (toim.) *Mielikuvituksen maailmat: Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Turku: Eetos, 161–181.
- Hatavara, Mari & Jarmila Mildorf (2017) Hybrid fictionality and vicarious narrative experience. *Narrative* 25:1, 65–82.
- Heffernan, James A. W. (1993) *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hill, Annette (2011) *Paranormal media: Audiences, spirits and magic in popular culture*. London & New York: Routledge.
- Jensen, Klaus Bruhn (2011) Intermediality. Teoksessa Klaus Bruhn Jensen, Robert T. Craig (päätoim.), Jefferson D. Pooley & Eric W. Rothenbuhler (toim.) *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Kant, Immanuel (1993) *Critique of pure reason*. Alkuteos *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Toim. Vasilis Politis. Käänt. J. M. D. Meiklejohn. London: J. M. Dent and Charles E. Tuttle.

- Kant, Immanuel (1996) *Anthropology from a pragmatic point of view*. Alkuteos *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798. Toim. Hans H. Rudnick. Käänt. Victor Lyle Dowdell. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lovecraft, H. P. (1973/1927) *Supernatural horror in literature*. Mineola: Dover. [www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx](http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx) (luettu 9.4.2021).
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Paterson, Mark (2007) *The senses of touch: Haptics, affects and technologies*. Oxford: Berg.
- Polvinen, Merja (2017) Cognitive science and the double vision of fiction. Teoksessa Michael Burke & Emily T. Troscianko (toim.) *Cognitive literary science: Dialogues between literature and cognition*. New York: Oxford University Press, 135–150.
- Preston, Claire (2007) Ekphrasis: Painting in words. Teoksessa Sylvia Adamson, Gavin Alexander & Katrin Ettenhuber (toim.) *Renaissance figures of speech*. Cambridge: Cambridge University Press, 115–132.
- Prince, Gerald J. (2001) A point of view on point of view or refocusing focalization. Teoksessa Willie van Peer & Seymour Chatman (toim.) *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York Press, 43–50.
- Quintilianus (1920) *Institutio oratoria*. Loeb Classical Library. Käänt. H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press. [penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html) (luettu 9.4.2021).
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6, 43–64.
- Rautajoki, Hanna, Jarkko Toikkanen & Pirkko Liisa Raudaskoski (2020) Embodied ekphrasis of experience: Bodily rhetoric in mediating affect in interaction. *Semiotica* 235, 91–111.
- Rippl, Gabriele, toim. (2015) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter.

- Toikkanen, Jarkko (2013) *The intermedial experience of horror: Suspended failures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Toikkanen, Jarkko (2014a) Failing description in Edgar Allan Poe's "The Black Cat". Teoksessa Kaisa Koivisto, Jani Kukkola, Timo Latomaa & Pirkko Sandelin (toim.) *Kokemuksen tutkimus IV: Annan kokemukselle mahdollisuuden*. Rovaniemi: Lapland University Press, 270–281.
- Toikkanen, Jarkko (2014b) Lovecraftin kravatti. Juha-Matti Rajala (toim. & käänt.), *Unennäkijän muistikirja: H. P. Lovecraftin kirjoituksia. niin & näin – filosofinen aikakauslehti* 21:4, 131–132.
- Toikkanen, Jarkko (2015a) Naama palaa. Tapani Kilpeläinen, *Silmät ilman kasvoja: Kauhu filosofiana. Kuolleen silmät* 1.12.2015. [trepo.tuni.fi/handle/10024/100460](https://trepo.tuni.fi/handle/10024/100460) (luettu 9.4.2021).
- Toikkanen, Jarkko (2015b) Transcendental puppets: Kant and Kleist. Teoksessa Elisa Heinämäki, P. M. Mehtonen & Antti Salminen (toim.) *The poetics of transcendence*. Currents of Encounter Series. Amsterdam: Rodopi, 159–178.
- Toikkanen, Jarkko (2017a) Auditory images in Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart". *The Edgar Allan Poe Review* 18:1, 39–53.
- Toikkanen, Jarkko (2017b) Välineen käsite ja välinemääräisyys 2010-luvulla. Erikoisnumero Totuus, valhe, media & viestintä. *Media & viestintä* 40:3–4, 69–76.
- Toikkanen, Jarkko (2018) Mediaalisuudet ja modaalisuudet. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 15:4, 76–81.
- Toikkanen, Jarkko (2019) Intermedial experience and ekphrasis in Wordsworth's "Slumber". Erikoisnumero Narrative Selves. *Partial Answers* 17:1, 107–124.
- Toikkanen, Jarkko (2020) Feeling the unseen: Imagined touch perceptions in paranormal reality television. Erikoisnumero Sensuous Governance. *The Senses and Society* 15:1, 70–84.
- Toikkanen, Jarkko (2021) At the cutting edge: Touch images in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum". *Connotations – A Journal for Critical Debate* 30, 1–23.

- Toikkanen, Jarkko & Ira A. Virtanen (2018) Kokemuksen käsitteen ja käytön jäljillä. Teoksessa Jarkko Toikkanen & Ira A. Virtanen (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press, 7–24.
- Troscianko, Emily T. (2014) *Kafka's cognitive realism*. London & New York: Routledge.
- Wolf, Werner (2011) (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13:3.
- Yacobi, Tamar (1997) Verbal frames and ekphrastic figuration. Teoksessa Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (toim.) *Interart poetics: Essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 35–46.

Virpi Vairinen

## KEHOTAIDE EKFRASIKSEN TEORIOIDEN VALOSSA DON DELILLON ROMAANISSA *ESITTÄJÄ*

Kiinnostus ekfrasiksen nimellä tunnettua, taiteenlajien rajat ylittävää ilmiötä kohtaan on lisääntynyt viime vuosikymmeninä. Tavallisimmin visuaalisen taideteoksen sanalliseksi kuvaukseksi ymmärretty termi on ollut jo kauan käytössä kirjallisuudentutkimuksessa. Uusien taiteenlajien myötä sen kohteiden kirjo on laajentunut, samoin se, miten ekfrasiksen kautta kuvataan taideteoksia. Visuaalisuuden ja tilallisuuden lisäksi uusia keskeisiä elementtejä ovat äänellisyys, esitykseen liittyvä kehollinen läsnäolo, ajallisuus ja sen kautta myös liike. Tässä artikkelissa tutkimuksen kohteena on kehollisuus kaunokirjalliseen teokseen upotetun teoskuvauksen keskeisenä elementtinä. Käsittelen kehotaiteen, estetiikan ja historian yhtymäkohtia Don DeLillon pienoisormaanin *Esittäjä* (*The Body Artist*, 2001)<sup>1</sup> teemoihin. Artikkelit tuo uuden näkökulman ekfrasikseen kokeilemalla katsojuuden käsitettä eri taiteenlajien välimaastossa tapahtuvaan tulkintaan.

Yhdysvaltalaisen Don DeLillon (s. 1936) kolmannentoista romaanin, *Esittäjän*, päähenkilö on ”ruumiin taiteilija” (engl. *body artist*)<sup>2</sup> Lauren Hartke. Taiteilijahahmot ovat toistuneet DeLillon teoksissa 1970-luvulta asti. Esikoisoromaani *Americana* (1971) esittelee elokuvanteosta haaveilevan mainosmiehen ja kuvataiteilijan, *Great Jones Street* -romaanin (1973) päähenkilö taas on rock-muusikko. *Mao II:ssa* (1991) tavataan kirjailija ja valokuvaaja, ja *Alamaailmassa* (*Underworld*, 1997) muun muassa ympäristö- ja graffititaiteilijat. Vuoden 2007 *Putoava mies* -romaanissa (*Falling Man*) keskeisenä 9/11-trauman käsittelyn välineenä päähenkilölle on erään performanssitaiteilijan eri puolilla kaupunkia toistuva teos. Vuonna 2010 ilmestynyt *Omegapiste* (*Point Omega*) kertoo kokeellisesta videodokumentaristista. Myös DeLillon toiseksi uusimmassa romaanissa *Nolla Kelviniä* (*Zero K*, 2016) taide on toistuva aihe, erityisesti video- ja installaatiotaide sekä arkkitehtuuri.



Uusimmassa romaanissa *Hiljaisuus* (*The Silence*, 2020) yksi päähenkilöistä on runoilija. Taiteilijahahmoissa yhteiskunnalliseksi kirjailijaksi usein nimitetyn DeLillon on sanottu käsittelevän muun muassa yksilön ja yhteiskunnan suhdetta sekä yksityisyyden ja julkisuuden välistä rajankäyntiä (ks. esim. Osteen 2005, 64–65; Nel 2008, 23–24). Taiteilijan hahmo ja esteettinen ilmaisu näyttäytyvät DeLillon tuotannossa poliittisena vastarintana dominoivalle kulttuurille (Longmuir 2007, 528–529). Myös *Esittäjässä* päähenkilön taiteilijuus ja yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde on keskeinen. Romaani edustaa DeLillon tuotannossa selkeää käännettä kohti uudenlaista tyyliä ja aihepiirejä, jotka ovat varioituneet näihin päiviin asti (vrt. Herren 2014 & 2015). Yksi keskeisimpiä muutoksia on tuotannossa kuvatun taiteen siirtyminen kohti esitykseen pohjaavia taidemuotoja (Herren 2014, 14).

2010-luvulla kiinnostus taidetta kohtaan DeLillon tuotannossa on noussut osana kasvanutta akateemista kiinnostusta taiteidenvälisyyttä kohtaan. Osa tätä juonnetta on ekfrasiksen käsitettä hyödyntävä tutkimus. Suomessa ekfrasista Don DeLillon tuotannossa on viime vuosina tutkinut muun muassa Hannasofia Hardwick. Hän nostaa väitöskirjassaan esille suoran kokemuksen ja välittyneen kokemuksen välisen asetelman osana DeLillon tuotantoa: kaunokirjallisten aiheiden ja narratiivien remedioituminen ekfrasis-kohtauksissa heijastaa arkielämän yhä medioituneempaa ympäristöä (Hardwick 2017, 45). Postmodernin kirjailijan leiman viimeistään *Valkoinen kohina* -romaanilla (*White Noise*, 1985) saaneen DeLillon teokset sisältävätkin runsaasti viittauksia paitsi taiteeseen myös populaarikulttuuriin ja Yhdysvaltojen mainos- ja mediakulttuurin visuaalisiin, tekstuaalisiin ja audiovisuaalisiin elementteihin. Postmodernin perinteestä ammentavalle tutkimukselle ominainen populaari- ja korkeakulttuurin rajojen kyseenalaistaminen onkin saattanut toisinaan johtaa populaari- ja mediakulttuurin ensisijaistumiseen tutkimuskohteena tiettyjen postmoderneiksi nimettyjen kirjailijoiden kuten DeLillon tuotannossa.

## Ekfrasiksen historiaa ja nykypäivää

Varhaisimmassa muodossaan ekfrasis viittasi minkä tahansa näkyvän sanalliseen kuvailuun. Ensimmäiseltä vuosisadalta 400-luvulle siirryttäessä termi kaventui tarkoittamaan visuaalisen taideteoksen sanallista kuvailua, kuten se nykyisin laajalle levinneen määritelmän mukaan ymmärretään. Nykyisinkin vallitseva tilanne, jossa ekfrasikselle on olemassa monenlaisia määritelmiä, osa niistä varsin laajoja, ei siis ole uusi. (Heffernan 2015, 35–36.) Ekfrasiksen teoretisoinnin historia voidaan jakaa kolmeen osaan. Ensimmäinen vaihe on edellä mainittu, myöhemmässä tutkimuksessa antiikin ajan kirjoituksista löydetty teoretisointi. Toista, jälkikäteen merkittäväksi nostettua vaihetta varten pitää hypätä useita vuosisatoja eteenpäin. 1700-luvulla ekfrasis-keskustelu tiivistyi maalauksen ja runouden keinojen ja ilmaisumahdollisuuksien mittelyyn. Gotthold Ephraim Lessingin 1766 julkaiseman *Laokoon oder Über die Grenzen der Malheresy und Poesie* -kirjoitelman vaikutukset näkyvät tutkimuksessa edelleen. Usein nostetaan esille myös Jean-Baptiste Dubos'n *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Ekfrasiksen tutkimus olikin pitkään sidoksissa runouteen (Karastathi 2015, 94)<sup>3</sup>. Teorian ja tutkimuksen seuraava vilkas kausi alkoi 1980-luvulla, mistä lähtien ekfrasiksen tutkimus on ollut hitaasti ja 2000-luvulla yhä nopeammin laajeneva alue (Brosch 2018, 227). Siihen on kirjallisuudentutkimuksen lisäksi integroitu useiden eri lähestymistapojen myötä monia muitakin taiteentutkimuksen aloja.

Tutkimuksen lisäksi ekfrasis on alkanut esiintyä tiheämmin itse kaunokirjallisuudessa (Brosch 2018, 228–229). Käsitteen joustavuudesta kertoo sekin, että uudelleentulkinnat ovat tuoneet siihen viime vuosikymmeninä mukaan leimallisesti populaari- ja media-kulttuurin teoksia ja niiden kokemisen kuvauksia<sup>4</sup>. Myös taidekriittikki on nähty ekfrasiksen osa-alueena (esim. Heffernan 2015, 38). Määritelmien laajentuminen yhdessä pitkän tutkimustradition kanssa on pitänyt ekfrasiksen yhtenä keskeisenä terminä taiteenlajien välisten suhteiden tutkimuksessa, uudempien termien synnystä

ja käyttökelpoisuudesta huolimatta. Ekfrasiksen nykyisen moninaisuuden keskellä Peter Wagnerin vuoden 1996 toteamus pitääne silti edelleen paikkansa: jotakuinkin kaikki voivat olla yhtä mieltä ainakin siitä, että ekfrasis on poeettinen ja retorinen keino sekä kirjallinen genre (Wagner 1996, 11).

Nykyisenkin ekfrasista koskevan teoriakeskustelun juuret ovat kuvataiteen ja kirjallisuuden tai tarkemmin maalaus- sekä veistotaiteen ja runouden välisen suhteen teoretisoinnissa 1700-luvulla (ks. esim. Brosch 2018, 232). Kuvataiteen ja kirjallisuuden välisen suhteen tutkimusta leimasi pitkään pyrkimys asettaa ne hierarkkiseen järjestykseen kuvaamiskyvyn ja toisaalta ”vaikuttavuuden” perusteella (ks. esim. Mikkonen 2005, 97–98). Lessingin jaottelu maalaustaiteen ja kirjallisuuden erosta vaikuttaa edelleen taitteen tutkimuksessa, vaikkakin jo pidemmän aikaa pääsääntöisesti kyseenalaistamisen kautta (ks. esim. Sager Eidt 2008, 12; Mitchell 1986, 98). Kuvataide soveltui Lessingin mukaan paremmin tilan esittämiseen, kun taas kirjallisuus kykeni paremmin esittämään aikaa (Lessing 1984; Mikkonen 2005, 96–97, 106). Lessingin näkemyksen mukaan runous mahdollistaa kuvataidetta paremmin todellisuusilluusion luomisen juuri siksi, että se kykenee esittämään ajallisuutta paremmin kuin kuvataide (Lessing 1984; Sager Eidt 2008, 12). Eräänlaisena myönnytyksenä Lessingin ajattelusta on tosin nostettu esille käsite latautunut hetki (*pregnant moment*). Tällä viitataan tapahtumien ketjussa erityisen merkittävään hetkeen, eräänlaiseen kulminaatiopisteeseen, jonka visuaalinen kuvaaminen ikään kuin ehdottaa edeltäviä ja seuraavia tapahtumia (Heffernan 2015, 37–38). Lisäelementtejä jaottelussa ovat vielä ruumis ja tapahtuma, jotka saavat Lessingin ajattelussa kumpikin oman lajinsa: kuvataiteelle ominaisessa tilan kuvauksessa keskeistä on ruumiin kuvaus ja kirjallisuudelle ominaisessa ajan kuvauksessa taas tapahtuman kuvaus (Mikkonen 2005, 112). Lessingin jakoa koskevista pohdinnoista on tässä yhteydessä hyödyllistä nostaa esille 1960-luvulla aiheesta kirjoittaneen Murray Kriegerin muotoilu ekfrasiksen tilallisesta luonteesta. Kriegerin mukaan ekfrasis on keino keskeyttää kaunokirjallisen diskurssin ajallinen esittävyys ja ”jää-

dyttää” se ekfrasiksen tilallisen tutkiskelun ajaksi (1992, 7). Esi-tykseen ja liikkeeseen perustuvien taiteenlajien ekfrasiksessa ajal-lisuus ei kuitenkaan jää enää vain kirjallisuuden elementiksi vaan ulottuu myös kuvattuun taiteenlajiin. Staattisen objektin kuvailun, sen ”tilallisen tutkiskelun” sijaan kyse onkin ajassa tapahtuvasta, ruumiillisesta, animoidusta tai mekaanisesta, visuaalisesti havaitta-vasta liikkeestä tilassa ja siitä, miten sitä voidaan kuvailla kirjalli-suuden keinoin. Aikaperustaisen taiteen ekfrasis ei enää suostu jää-tymään paikalleen vaan vaatii uudenlaisia keinoja hahmottaa ja ku-vailla yhä monimutkaisempia merkitysten muodostamisen ja muo-dostumisen järjestelmiä.

Muuttuva tutkimuskohde on siis pakottanut teoriankin sopeutu-maan. Jo 1900-luvun vaihteesta alkaen paitsi tekstiä ja kuvaa yh-distävän sarjakuvan yleistyminen myös esimerkiksi audiovisuaali-sen median ja sen keinoja hyödyntävien taiteenlajien kuten eloku-van<sup>5</sup> ja sittemmin television synty ovat tehneet aiemman kaltaisesta jaottelusta sekä ekfrasiksen kohteiden rajauksesta tutkimuksellises-ti vähintäänkin problemaattisen. Aiempien ehdottomalta kuulosta-vien jaottelujen ja runouden ja kirjallisuuden keskeisyyden sijaan ekfrasiksen tutkimus onkin 1960-luvulta asti, ja yhä aktiivisemmin 1980-luvulta eteenpäin, suuntautunut kohti yksityiskohtaisempia luokitteluja ja eri alojen näkökulmiin perustuvia ymmärryksiä eri taiteenlajien yhdistymisen mahdollisuuksista<sup>6</sup>.

Ekfrasiksen saamien määritelmien moninaisuus ja käsittee-seen sisältyvä monialaisuus tekee siitä toisinaan jopa hankalan kat-tavan ja liukuvan varsinaiseen tutkimuskäyttöön<sup>7</sup>. Oma kiehtova haasteensa on myös kuvatun ilmiön alttiudessa teknologisen ja tai-teellisen kehityksen aiheuttamiin muutoksiin, kuten kokonaan uu-sien hybriditeosten syntyyn<sup>8</sup>. Eri taiteenlajeissa ja medioissa siir-tyilevien teosten tutkimuksessa ovat ekfrasiksen liepeillä liikkuvat adaptaation, intermediaalisuuden, transmediaalisuuden ja remedi-aation käsitteet verrattain uusia tulokkaita. Ne kuvastavat fokuksen laajenemista ennalta määriteltyjen taiteenlajien lisäksi spesifimmin teosten kuvaamiin ja niihin sisällytettyihin medioihin, mikä osal-taan viestii teknologian keskeisyydestä muutoksissa. Myös De-

Lillon tuotannon tutkimuksessa ekfrasis näine sukulaistermeineen on ymmärretty laajasti ja tutkimusta löytyy niin galleriatilassa sijaitsevan taideteoksen katsomisesta (Herren 2015), television katsomisesta kuin terrorismista taiteeseen vertautuvana kokemuksen tuottamisen muotona (Longmuir 2011). DeLillon tuotannossa laajasti tutkittu aihe on television historiallinen merkitys mediana; kohteina ovat olleet muun muassa romaanit *Valkoinen kohina*, *Mao II* ja *Putoava mies*. DeLillolle taide on aina ollut muutakin kuin staattista kuva- tai veistotaidetta. Tuotannossa ovat toistuneet liikkuvan kuvan, elokuvan ja television katsomisen kuvaukset, sitten esille ovat nousseet paikkasidonnaiset lajit, kuten ympäristötaide ja graffititaide, sekä viime vuosikymmeninä yhä enemmän esitykseen pohjautuvat lajit, kuten performanssi- ja kehoitaide (sekä tässä käsitellystä proosamuodosta poiketen näytelmäkäsikirjoitukset teosten muotona). DeLillon tuotannon ekfrasis-elementtejä tutkittaessa tuleekin ottaa huomioon liikettä ja aikaa sisältävän taiteen kuvaamisen erityispiirteet ja toisaalta myös se, että todellisten taiteilijoiden lisäksi DeLillon tuotannossa vaikuttavat usein fiktiiviset taiteilijat ja teokset. Jälkimmäinen luo suljetumman tulkintakontekstin verrattuna todellisten taideteosten tai taiteilijoiden kuvaukseen – lukijan kun ei ole mahdollista arvioida, mitä ekfrasisesta on jätetty pois tai mitä kuvauksessa painotetaan. Fiktiivisten kuvausten automaattisena tulkintakehyksenä ei myöskään ole teoksen tai taiteilijan tulkintahistoria reaalityodellisuudessa kaikkine kulttuurisine merkityksineen ja konnotaatioineen, jotka väistämättä seuraavat todellisen aineiston käytöstä.

Tässä artikkelissa käytän ekfrasista Claus Clüverin määritelmän mukaisesti ”ei-verbaalisessa merkkijärjestelmässä luodun todellisen tai fiktiivisen tekstin verbaalisena representaationa”<sup>9</sup>. Tämä määritelmä ottaa huomioon paitsi DeLillon tuotannossa erityisen piirteen, lukuisat fiktiivisten taideteosten kuvaukset, myös eri taiteenlajeille ominaisten merkkijärjestelmien<sup>10</sup> vuoropuhelun tutkimiseen liittyvän haasteen. Toisen taiteenlajin läsnäolo kaunokirjallisessa teoksessa on samalla myös toisen ilmaisutavan (vrt.

Gašiorek 2012) ja merkkijärjestelmän läsnäoloa ja näiden välistä vuoropuhelua (Ljungberg 2015, 552)<sup>11</sup>.

## Mitä on kehotaide?

*Esittäjä*-romaanin päähenkilö, ”ruumiin taiteilija” Lauren Hartke muuttaa miehensä, elokuvaohjaaja Rey Roblesin kanssa Yhdysvaltojen itärannikolle merenrantataloon. Pian Rey kuitenkin tekee itsemurhan. Sen sijaan, että Lauren lähtisi takaisin kaupunkiin ystäviensä tai perheensä luokse, hän jää asumaan taloon yksin. Käsitellessään miehensä kuoleman aiheuttamaa järkytystä Lauren työstää samalla uutta kehotaideteostaan. Romanissa on mukana myös DeLillon aiemmista ja myöhemmistä teoksista tuttu sanallisen kielen rajoja ja mahdollisuuksia kyseenalaistava hahmo,<sup>12</sup> tällä kertaa iättömän oloinen miespuolinen Mr. Tuttle. Keskeisiksi elementeiksi nousevat päähenkilön kokemus omasta ruumiillisuudestaan, johon järkytys heijastuu, ja fyysinen kokemus paikasta, jossa hän ajanjakson elää. Perifeerinen sijainti muuttuu romaanissa myös fyysiseksi kokemukseksi, joka osaltaan alkaa vaikuttaa päähenkilön suhteeseen yhteiskuntaan. Sijainnin voi tulkita tarjoavan aseman, jossa ihmisen on mahdollista ottaa etäisyyttä yhteiskuntaan fyysisyyden kautta myös henkisesti.

Kehotaide on esitykseen perustuva taiteen muoto, joka usein mielletään performansitaiteen sukulaislajiksi. Se liikkuu usean eri taiteenlajin rajamaastossa. Siinä yhdistyvät ruumiillisuus, visuaalisuus, tilallisuus ja ajallisuus, mutta toisella tavoin kuin lajeissa, joista se on ottanut vaikutteita. Kehotaideteoksissa ei välttämättä ole tarinaa, kuten esimerkiksi teatteriesityksessä, tai kokonaisvaltaista visuaalista vaikutelmaa, joka sijoittaisi teoksen katsojan näkökulmasta helposti ymmärrettävään kontekstiin (Goldberg 2001, 152–153). Kehotaiteessa taiteilijan keho on teoksen kohde ja sen tekijä (Sharp 1970, 17). Ruumis ”ei ole teoksessa vain sisältö vaan myös kangas, sivellin, kehys ja alusta” (Warr 2000, 11). Kuten esitävissä taiteissa yleensä, kehotaiteelle ominainen elementti on tilan

hyödyntäminen. Tähän kuuluu paitsi esittäjän suhde ympäröivään konkreettiseen tilaan myös esitystilanteessa vallitseva esiintyjän ja yleisön välinen suhde, jota kehotaiteessa toisinaan hyödynnetään perinteisestä teatterista poikkeavilla tavoilla, kuten yleisöä osallistamalla. DeLillon romaanissa kehotaiteeseen yhdistyy vielä video- taide, mikä ei ole lainkaan harvinaista esitykseen perustuvien taiteenlajien keinovalikoimassa (ks. esim. Carlson 2006, 163–164).

DeLillo asettaa fiktiivisen kehotaiteilijansa Laurenin selkeästi osaksi lajin historiaa. Laurenin teosta käsittelevän artikkelin yhteydessä mainitaan niin Chris Burdenin, Ron Atheyn, Shigeko Kabutan, Marina Abramovićin ja Ulayn, Bob Flanaganin kuin Paul MacCarthynkin ikoniset teokset:

Hartke on ruumiin taiteilija, joka yrittää vapautua ruumiista – ainakin omastaan. On mies, joka seisoo taidegalleriassa kun eräs kollega ampuu häntä useita kertoja käsivarteen. Se on taidetta. On ylenpalttisesti tatuoitu mies, jolla on päässään orjantappurakruunu. Se on taidetta. Hartken performanssi ei ole itsetehostusta eikä itsensä raatelua. Hän on näyttelijä, työstää alati muodonmuutosta joksikin toiseksi tai tutkii jotakin perusidentiteettiä. On nainen joka tekee maalauksia vaginallaan. Se on taidetta. On alaston mies ja nainen, jotka käyvät toistensa kimppeen kerran toisensa jälkeen yhä nopeammin. Se on taidetta, seksiä ja aggressiota. On naisten verisiin alusvaatteisiin pukeutunut mies, joka kantaa hampurilaislihaläjää. Se on taidetta, seksiä, aggressiota, kulttuurikritiikkiä ja totuus. On mies, joka lyö nauvoja penikseensä. Se on vain totuus. (E, 123.)<sup>13</sup>

Ensimmäinen teos on yhdysvaltalaisen Chris Burdenin teos *Shoot* (1971), jossa hän antoi ystävänsä ampua itseään vasempaan käsivarteen viiden metrin päästä pienoiskiväärillä. Toinen teos on mitä luultavimmin yhdysvaltalaisen Ron Atheyn teos vuodelta 1995. Siinä hänen poskiinsa ja kalloonsa kiinnitettiin kirurgisia neuloja, jotka yhdessä muodostivat eräänlaisen orjantappurakruunun. Vaginallaan maalaava nainen on todennäköisesti Japanista Yhdysvaltoihin muuttanut Shigeko Kabuta. *Vagina Painting* -teoksessa (1965) Kabuta kiinnitti alusvaatteisiin siveltimen, jolla maalasi verenpunaisia abstrakteja viivoja. Toisiaan vastaan juoksevat mies ja nainen ovat nykyään luultavasti maailman tunnetuin performans-

sitaiteilija, Serbiasta Yhdysvaltoihin muuttanut Marina Abramović, ja hänen silloinen aviomiehensä Ulay. Vuonna 1976 esitetty teos on nimeltään *Relation in Space*, yksi monista pariskunnan yhdessä tekemistä performansseista. Toiseksi viimeisen teoksen mies on yhdysvaltalainen Paul McCarthy. Teoksen nimi on *Sailor's Meat (Sailor's Delight)* (1975). Nauvoja penikseensä lyövä mies lienee kystiseen fibroosiin 43-vuotiaana kuollut yhdysvaltalainen Bob Flanagan. Teos ajoittuu 1990-luvun puoliväliin.

Suhteessa ruumiillisuuteen mainitut teokset ovat äärimmäisesti päästä taiteenlajin historiaa. Lainauksen ”itsensä raatelu” viitanee juuri tähän äärimmäisyyteen ja tietynlaiseen transgressiivisuuteen, jossa ylittyvät paitsi sosiaalisten normien ja erilaisten sosiaalisten kontekstien rajat myös fyysisen kestävyuden, kivun ja seksuaaliseksi mielletyn toiminnan ja taiteen väliset rajat<sup>14</sup>. Näistä Laurenin teos poikkeaa juuri romaanin suomenkielisen nimen ehdottamalla tavalla, ei vain jonkin käsitteellisen aspektin ruumiillistamisena vaan toisenlaisten olentojen esittämisenä, jopa kehollisena omaksumisena.

Esityksen voimana on Hartken ruumis. Joskus hän tekee naisuudesta niin arvoituksellista ja vahvaa että se käsittää molemmat sukupuolet ja joukon nimettömiä tiloja. Aikaisemmin hän on asuttanut keskenkasvuisten ruumiita, helluntailaisia saarnamiehiä, jogurtin voimalla elävää satakaksikymmentävuotiasta naista ja, mikä mieleenpainuvinta, raskaana olevaa miestä. (E, 129.)<sup>15</sup>

Laurenin taide ”kertoo siitä, keitä me olemme kun emme harjoittele sitä keitä olemme” (E, 129). Näin toteaa *Ruumiin aika* -teoksen kriitikko, Laurenin ystävä Mariella Chapman, joka myös haastattelee Laurenia. Laurenin ruumiillisessa työskentelyssä elämän ja taiteen välinen raja kyseenalaistuu, kun hän muuntautuu Mariellan edessä kesken haastattelun erääksi lavahahmokseen.

Valmistautuessaan esitystä varten Lauren vahaa, puhdistaa, harjaa ja valkaisee kehostaan kaiken mahdollisen ja nyrhii hiuksensa lyhyiksi.

Hänen ei tarvinnut mennä Tangeriin ostamaan pesukurkkuja ja appelsiiniputikkuja. Niitä sai kauppakesuksista, korkeilta käytäviltä, sa-



moin kuin kasvoharjoja, partaveitsiä ja kaurakuorinta-ainetta. Se oli hänen työtään, kadota kaikilta ulkomuotonsa ja olemuksensa aikaisemmilta kohtauspaikoilta ja muuttua piirteettömäksi, ruumiin tauluksi josta on pyyhitty kaikki entiset tunnistettavat ominaisuudet. (E, 99.)<sup>16</sup>

Asiat, joista Lauren riisuutuu, näyttäytyvät minuuden sosiaalisina ja kulttuurisina ilmentyminä (Bonca 2002, 65), joita ilman Lauren tuottaa kehotaideteoksensa hahmon, Mr. Tuttlea muistuttavan olennon. Eräänlainen tyhjiys näyttäytyy edellytyksenä hänen taiteensa keskeiselle piirteelle, toisten hahmojen ruumiillistamiselle (ks. Keskinen 2006, 39). Laurenin taiteen voikin sanoa kertovan myöhemmin tässä artikkelissa käsitellyn ajan lisäksi siitä, millaisia mahdollisuuksia on ilmaista identiteettiä ilman sen selvempiä sosiaalisia ja kulttuurisia markkereita eli toisin sanoen, mitä identiteetti ja sen kokemus on ja voi olla ilman näitä elementtejä. Päähenkilön taide liittyikin kiinteästi muuhun DeLillon 2000-luvun tuotantoon, jota Graylen Herren on luonnehtinut uudenlaiseksi keskittymiseksi taiteilijan rooliin, siihen, miten taiteilija voi tarkastella ja välittää ajan, identiteetin ja kuolevaisuuden käsitteitä (Herren 2014, 13).

## Lukija ja katsoja aikaa kokemassa

Laurenin *Ruumiin aika* -teoksen ekfrasis esittelee päähenkilön taideteoksen kontekstissa, tekemässä työtään, jonka väline ja kohde on hän itse. *Esittäjän* kehotaiteen kuvaukset poikkeavat perinteisestä, staattisen taiteen kuvauksiin pohjaavasta käsityksestä siitä, mikä ajan merkitys ekfrasiksessa on – ja kummalle taiteenlajille se kuuluu, kuvatulle vai kuvaavalle. Koska kehotaide on sidoksissa taiteilijan fyysiseen läsnäoloon, taideteosta ei ole mahdollista tarkastella taiteilijasta erillisenä. Sitä ei voi esimerkiksi jakaa kahtia valmistusprosessiin, jossa taiteilija on läsnä, ja valmiiseen teokseen, joka olisi taiteilijasta erillinen objekti, kuten tavallisesti kuvataiteessa. *Esittäjässä* kuvailtu taide ja kerrottu elämä kieoutuvat toisiinsa poikkeuksellisen tiiviisti sekä teoksen syntyprosessissa että itse taiteenlajissa. *Ruumiin aika* -ekfrasiksen tärkeäksi

funktioksi voikin tulkita romaanin keskeisten teemojen, ajan ja ruumiillisuuden, käsitteilyn toisen taiteenlajin keinoin.

Ekfrasiksen tapauksessa on syytä muistaa, ettei yhden taiteenlajin termejä voi suoraan siirtää toiseen lajiin (ks. Sager Eidt 2008, 13). Tässä yhteydessä tulee siis ottaa huomioon, ettei esittävän taiteen teosta voi tutkia lähtökohtaisesti tai ainoastaan kirjallisuuden-tutkimuksen käsittein. Hyödyllisiä käsitteitä tutkittaessa *Esittäjään* upotettua kehotaideteosta voikin löytyä esitykseen perustuvan taiteen konventioista ja teoriasta. Tällaisia ovat katsojan ja yleisön käsitteet. Romaanissa lukijalle esitettävä, fiktiivisen päähenkilön luoman fiktiivisen teoksen kuvailu tekee lukijasta myös katsojan. Katsojan käsite ehdottaa samanaikaista, samassa tilassa teoksen tai sen välitetyn muodon kanssa olemista.

*Ruumiin aika* esitetään lukijalle Laurenin ystävän Mariellan kirjoittaman, teoskriittikkä ja haastattelua yhdistävän journalistisen tekstin kautta. Teoksen kuvaus poikkeaa osin DeLillon 2000-luvun tuotannon vastaavien kohtien usein synkistä kontekstoinnista, ja tällä kertaa fokuksessa on taiteen tekijän ja teoksen katsojan välinen suhde katsojien keskinäisen suhteen sijaan<sup>17</sup>. Tekstiin kuuluu suoraa kuvailua sisältävä ekfrasis, jonka lisäksi teosta avataan haastattelun lomassa olevina tulkintoina sen aiheista ja Laurenin tuotannosta. Teoksen keskeiseksi teemaksi voidaan tulkita aika ja sen kokemus. Teos kestää 75 minuuttia, ja silti Lauren ajattelee jälkikäteen näin:

Tiedän, että toisten ihmisten mielestä esitys oli liian hidas ja itseään toistava, niin kai, ja tapaukseton. Mutta tapahtumia on luultavasti liikaa. Latasin siihen liikaa. Sen pitäisi olla niukempi, vielä hitaampi kuin se on, vielä pitempi kuin se on. Sen pitäisi kestää kolme vitun tuntia. (E, 125.)<sup>18</sup>

Teos koostuu erilaisista ihmishahmoista, toisteisista liikesarjoista sekä monotonisesta video- ja audiomateriaalista. Mariella kirjoittaa: ”Hartke halusi selvästikin, että yleisö tuntee ajan kulumisen siuksissaan jopa tuskallisesti. Niin kävikin, ja muutamat vähemmän innostuneet poistuivat kesken kaiken.” (E, 123.)

*Kokemus*-sanaa voidaan käyttää tässä viittaamaan useaan eri kokijaposition. Kokemus voi olla romaanin henkilöhahmon kokemus, jota romaanin kertoja kuvailee lukijalle. Toisaalta se voi olla romaanin lukijan kokemus kokemuksesta luettaessa. Samalla tavoin esitysmuotoisessa teoksessa kokemus ja kokeminen voivat olla avainteemoja ja kokemus toisaalta myös yleisön jäsenen kokemus esityksestä. Teoksessa aika kuluu ”tuskallisen” hitaasti, mutta ekfrasiksen lukija pääsee vähällä.

Andrzej Gąsiorek kirjoittaa, että asettaessaan rinnakkain erilaisia taiteenmuotoja ekfrasis rinnastaa vaihtoehtoisia havaitsemisen, tietämisen ja kommunikoinnin tapoja. Ekfrasis tuo esille kysymyksen siitä, miten todellisuutta voi lähestyä ja esittää. (Gąsiorek 2012, 878.) Kysymykset, joita *Esittäjä*-romaanin liittyen tässä käsittelen, sisältävät juuri tällaisen lähtöoletuksen. Erilaisten taiteenmuotojen läsnäolo, vaikkakin kaunokirjallisen ilmaisun kehityksessä, on erilaisten havaitsemisen ja esittämisen tapojen läsnäoloa, tässä kärjistetyksi sanallisen ja ruumiillisen. *Esittäjä* asettaa rinnakkain kirjallisuuden ja esitykseen perustuvan taiteen mahdollisuudet aikakokemuksen käsittelemisessä kahden eri taiteenlajiin kuuluvan teoksen keinoin: romaanin ja siihen upotetun kehotaideteoksen. Se asettaa rinnakkain myös kokemuksen lukijuuteen liittyvänä käsitteenä ja toisaalta yleisönä olemiseen liittyvänä käsitteenä. Useiden, pitkin romaania tapahtuvien kehotaitteeseen liittyvien harjoitteiden ja kekeilujen myötä romaani kysyy, että jos päähenkilö on aktiivisesti lajiaan harjoittava taiteilija, jonka työväline on ruumis ja ruumiillisuus, voiko lukija muuttua yleisöksi. Tämän voisi muotoilla hankaluudeksi määritellä teoksen ja ei-teoksen välinen raja kehotaitteen kaltaiseen, perinteisen esitysmuodon konventiot haastavaan lajiin kietoutuneen taiteilijuuden kuvauksessa.<sup>19</sup> Koska ekfrasis kuitenkin mahdollistaa leikkimisen ei-ekfrastista kirjallisuutta useammalla elementillä, on mahdollista kysyä kysymyksiä, kuten onko lukijan asettaminen yleisön jäsenen paikalle tunnepitoiseen esitykseen toisinaan tehokkaampi tapa välittää affekteja kuin lukijan pitäminen henkilöhahmon tarinan kaunokirjallisen version todistajana ja vierestä seuraajana. Ekfrasiksessa on kyse toisten taiteenlajien kei-

nojen ottamisesta mukaan kirjallisuuteen, vaikkakin kirjallisuuden läpi suodatettuna. DeLillon romaani hyödyntää esitykseen perustuvan taiteenlajin vahvuutta samanaikaiseen tilassa olemiseen liittyvän ruumiillisen kokemuksen tuottamisessa – sen sanallistamisen keinoin. Se asettaa lukijan katsojan paikalle.

Romaani ehdottaa samalla taiteen terapeuttisia mahdollisuuksia arkiseen olemiseen niin perustavasti liittyvän elementin kuin ruumiillisuuden kautta. Taideteoksen työstämisen prosessi on Laurenille samalla oman kehon saamista vähitellen takaisin, kokemusmaailman osa kerrallaan. *Ruumiin aika* käsittelee ruumiillisuuden kautta kokemuksia suruprosessin aikana (Longmuir 2007).

”Ehkä idea on ajatella aikaa toisin”, hän [Lauren] sanoo jonkin ajan kuluttua. ”Pysäyttää aika tai venyttää sitä tai avata se. Luoda asetelma, joka on elävä, ei maalaus. Kun aika pysähtyy, me teemme samoin. Me emme pysähdy, meidät riisutaan, itsevarmuutemme vähenee. En minä tiedä. Unissa tai kovassa kuumessa tai huumeessa tai masentuneena. Eikö aika hidastu tai tunnu pysähtyvän? Mitä on jäljellä? Kuka on jäljellä?” (E, 126.)<sup>20</sup>

## Trauman aika ja hahmon synty

Alan Marshall näkee DeLillon tuotannossa *Alamaailmasta* alkaneen surun ja menetyksen käsittelyn jatkumon, joka hänen analyysissään ulottuu 9/11-romaani *Putoavaan mieheen* asti (Marshall 2012, 621) mutta jonka voisi hyvin ulottaa koskemaan kaikkia DeLillon 2000-luvun romaaneja sekä *Love-Lies-Bleeding*-näytelmäkirjoitusta (ensiesitys 2005). *Cosmopolis*-romaanissa päähenkilö menettää omaisuutensa ja kärsii jonkinlaisesta perustavanlaatuisesta kyvyttömyydestä yhteyteen toisten ihmisten kanssa. *Omegapisteen* toinen päähenkilö menettää romaanin aikana tyttärensä, *Putoava mies* taas käsittelee 9/11-iskuja. *Nolla Kelviniä* -romaanissa päähenkilö on vähällä menettää isänsä ennenaikaiselle, itsevalitulle kuolemalle ja menettää läheisen äitipuolensa väistämättömälle ennenaikaiselle kuolemalle. Samalla kun *Esittäjä* käsittelee koskettavasti surua ja menettämistä, se on DeLillon tuotantoa yh-

teiskunnallisesta näkökulmasta tutkineen Mark Osteenin mukaan yksi DeLillon syvällisimmistä taiteellisen luomisprosessin analyysistä (Osteen 2005, 65). Laurenin pyrkimys selvittää miehensä itsemurhasta kietoutuu romaanissa uuden teoksen syntyyn. Kehotaitelijana Lauren on tavallista tietoisempi kehostaan ja sen olemisen tavoista, mikä mahdollistaa yhtäkkisen menetyksen aiheuttaman järkytyksen ja muutoksen käsittelyn myös ruumiillisesti. Eläminen ja selviytyminen romaanissa kuvattujen tapahtumien jälkeen ei ole vain psykologinen vaan myös ”syvästi ruumiillinen haaste” (Marshall 2012, 635):

Hänen ruumiinsa tuntui hänestä erilaiselta tavalla jota hän ei ymmärtänyt. Kireältä, keinotekoiselta, hän ei osannut oikein sanoa. Hivenen oudolta ja vieraalta. Erilaiselta, ohuemmalta, väliäkö sillä. [...]

Paluunsa jälkeisinä päivinä hän nousi kerran autosta ja oli vähällä lyyhistyä kokoon – se ei ollut kaikkien tärkeiden toimintojen täydellistä lamaantumista vaan pieni avuton vajoaminen kohti maata, ikään kuin hän olisi unohtanut kuinka seistään. (E, 35–36.)<sup>21</sup>

*Esittäjä* sisältää monenlaisia kerronnan tapoja. Kaunokirjallisen kerronnan lisäksi se koostuu journalistisista teksteistä. Toinen artikkelista on Laurenin edesmenneen miehen Reyn muistokirjoitus, joka kertoo hänen uraansa ja elämäänsä, ja toinen aiemmin mainittu arvio *Ruumiin aika* -teoksesta, joka lomittuu Laurenin haastatteluun. Kaunokirjallinen kerronta jakaantuu vielä kahteen toisiinsa limittyvään muotoon, joista toinen rakentuu kolmannen persoonan kerronnalle ja toinen englannin *you*-passiiville (suomennettu sinä-muotoon). Näin englannin kielen mahdollistama tulkinta joko sinä-passiivista tai puhuttelusta jää mahdolliseksi myös suomenkieliseen käännökseen.

Teos ei noudata kronologista kerrontaa vaan mukailee keskeistä aiheitaan, trauman kokemusta, ajallisesti fragmentaarisen, takaumia sisältävän kerronnan avulla. Trauman psykologisiin vaikutuksiin kuuluvat muun muassa muistin ja sen myötä aikakäsityksen muutokset, takaumat sekä pakonomainen traumaattisen tapahtuman kokemuksen toisto (ks. esim. Luckhurst 2008, 20). *Esittäjän* rakenne seurailee näitä piirteitä<sup>22</sup>. Romaani sisältää myös useita

”ennakoiteja”, ensisilmäyksellä ennustuksilta tuntuvia kohtia, jotka lähemmällä tarkastelulla kuitenkin osoittautuvat tilanteiksi, jotka ovat mahdollisesti jo tapahtuneet mutta joiden päähenkilö ei ole vielä ymmärtänyt tapahtuneen<sup>23</sup>. Tämän rinnalla kulkee romaanin sisäistä todellisuuskäsitystä purkava kerronta, jossa jotkin tapahtumat esitetään epävarmoina ja joiden todellisuudesta Lauren itsekään ei tunnu olevan varma.

Romaanin avaa aamiaiskohtaus, joka pian osoittautuu Lauren ja Reyn viimeiseksi yhteiseksi hetkeksi. Rey ajaa entisen vaimonsa asunnolle, jossa tekee itsemurhan ampumalla. Kuten usein äkillisen kuoleman kohdatessa, jäljelle jääneiden ihmisten voi olla vaikea ymmärtää tapahtunutta. *Esittäjässä* hämmennys ja epäusko kietoutuvat romaanin rakenteeseen, jossa lineaariseen aikaan tottunut lukija joutuu keskelle levällään olevaa aikaa. Lukijallekin on usein epäselvää, mikä on totta ja mikä ei ja missä järjestyksessä kuvatut asiat itärannikon tuulisessa periferiassa tapahtuvat. Ainoa ajallinen kiinnekohta Laurenille ja romaanin lukijalle on toistuva kuvaus videolähetyksestä, jota Lauren seuraa joka ilta. Siinä maantielle Suomen Kotkaan sijoitettu liikennekamera lähettää livevideokuvaa verkkoon:

Hän istui tuntikausia tietokoneen ääressä ja katsoi suoraa videolähetystä, jota syötettiin verkkoon kaksikaistaisen maantien reunasta eräässä kaupungissa Suomessa. Kotkassa, Suomessa, oli keskiyö, ja hän katsoi ruutua. Se kiinnosti häntä, koska se tapahtui nyt, samaan aikaan kun hän istui tässä, ja koska se jatkui vuorokaudet läpeensä, kasvottomasti, autoja tuli Kotkaan ja lähti sieltä, tai tie oli vain autio kuolleina aikoina. Kuolleet ajat olivat parhaita.

Hän istui ja katsoi näyttöruutua. Se oli hänestä kiehtovaa, sen todellisuus riitti korvaamaan tapauksettomuuden. Se oli parhaimmillaan juuri niissä olosuhteissa. Kello oli Kotkassa kolme yöllä, ja hän odotti auton ilmaantumista – miettimättä, kuka siinä oli. Kotka oli yksinkertaisesti tosiasia. Siinä oli järjestyksen tuntu, paikka oli tiukoissa kehyksissä, sellaisenaan ja sellaisena kuin sitä katsoi, ja ruudun nurkassa näkyi paikallinen aika numeroina. Kotka oli toista maailmaa, mutta hän saattoi nähdä sen todellisena, sen omat tunnit, minuutit ja sekunnit. (E, 41–42.)<sup>24</sup>

Tapahtumisen selkeys, yksinkertaisuus ja ajallinen varmuus vetoavat Laureniin. Videokuvan ekfrasis, Laurenin kokemuksen kuvaus, myös toistaa teemaa samanaikaisuudesta keinona luoda todellisuuden tuntua, sitä että jokin tapahtuu ”tässä ja nyt”. Toisaalta se auttaa Laurenia palauttamaan tunteen ajasta jonakin, millä on lainalaisuudet ja järjestys. Videokuva ja tapahtumisen rytmi päätyvät myös *Ruumiin aika* -teokseen, jossa ne muuttuvat surevan ihmisen turvakseen omaksumasta rituaalista ajan kuvaamisen keinoksi kehotaideteoksessa. Haastattelussa Lauren sanoo, että video liittyy menneeseen ja tulevaan, ”[s]iihin mitä me voimme tietää ja mitä emme” (E, 126).

Pian Reyn kuoleman jälkeen Lauren löytää miespuolisen hahmon talon ullakolta, jonne tämä on ilmestynyt täysin selittämättömästi. Yhtä selittämättömästi Mr. Tuttle myös katoaa romaanin loppupuolella. Mr. Tuttlen hahmo, joka liikkuu ”kuin ilmassa olisi ollut mutkia ja kierteitä” ja joka ”teki kaiken ikään kuin” (E, 49), on haastava tulkittava paitsi Laurenille myös lukijalle. *Esittäjä* ei tarjoa yksiselitteistä vastausta edes perustavaan kysymykseen siitä, onko hahmo romaanin todellisuudessa olemassa.<sup>25</sup> Mr. Tuttlella on kuitenkin tärkeä merkitys Laurenin suruprosessissa sekä *Ruumiin ajan* synnyssä. Mr. Tuttle kykenee toistamaan Laurenin ja Reyn käymiä keskusteluita, ja erityisesti kyky toistaa Reyn puhetta tekee hänestä Laurenille tärkeän välineen yrityksessä ymmärtää Reyn kuolemaa ja omaa menetystään. Mikko Keskinen kuvaillee hahmoa eläväksi ”kasettinauhuriksi” (Keskinen 2006, 35). Mr. Tuttlen puhe on usein poeettista ja liki filosofista. Repliikit koostuvat kieliopin ja kielen sisäänrakennetut aika-, paikka- ja puhujakäsitykset murtavasta puheesta:

Täällä oleminen on tullut minulle. Minä olen hetkessä, jätän hetken. Tuoli, pöytä, seinä, käytävä, kaikki hetkeksi, hetkessä. Se on tullut minulle. Tässä ja lähellä. Hetkestä minä olen poissa, häipynyt, häivyn. Jätän hetken hetkestä. [...] Tullen ja menen minä lähdän. Minä menen ja tulen. Lähteminen on tullut minulle. Me kaikki, meidät jätetään joskus. Koska minä olen täällä ja missä. Ja minä menen tai en tai ei koskaan. Ja minä olen nähnyt mitä tulen näkemään. Jos olen siellä missä tulen olemaan. Koska minun väliini ei tule mitään. (E, 86, 87.)<sup>26</sup>

Mr. Tuttlea on yritetty kategorisoida monella tavalla. Hänet on nähty Laurenin mielikuvituksen tuotteena, eräänlaisena haamuna, karanneena psykiatrisena potilaana ja ”jälkeenjääneenä” (Di Prete 2005, 484, viite 1). Hahmo ruumiillistaa romaanissa Laurenin hämmennystä ajan, paikan, tilan ja ruumiillisuuden kaltaisten peruskäsitteiden äärellä äkillisen trauman jälkeen. Tämä tapahtuu sekä Mr. Tuttlen häilyvän ruumiillisen olemuksen että hänen ominatakeisen, eri ääniä yhdistävän ja kielen rajoja rikkovan puheensa kautta. Se, tapahtuuko ruumiillistaminen vain Laurenin mielikuvituksessa ja myöhemmin osana esitystä vai myös romaanin todellisuudessa, jää avoimeksi. Laura Di Prete toteaa, että ”kohdatessaan hahmon outouden ja monitulkintaisuuden lukija on tuomittu epäonnistumaan yrityksessään dekodata tai tyhjentävästi selittää, mikä hahmo on” (Di Prete 2005, 484). Tarkoituksellisen monitulkintaiseksi luodun hahmon ”olemuksen” lukkoon lyömistä olennaisemmalta vaikuttaisikin se, miten on mahdollista hahmottaa ja tulkita hahmon merkitystä Laurenin yhteen kietoutuneille suruprosessille ja taiteelliselle prosessille. Mr. Tuttlen hahmo löytää nimittäin tiensä myös Laurenin teokseen, kuten moni muukin romaanin kerronnassa esille nouseva hahmo ja elementti<sup>27</sup>.

On mahdollista löytää muitakin rinnastuksia *Ruumiin aikaan*. Alun aamiaiskohtauksesta ja Laurenin tavasta lukea lehteä voi löytää viitteitä siitä, miten hän ammentaa ympäristöstään teoksiinsa:

Hän alkoi lukea juttua omasta sanomalehden osastaan. Sanomalehti oli vanha, sunnuntainen, kaupungista ostettu, sillä lehtiä ei kannettu tänne. (E, 13.)

[...]

Viime aikoina hänellä oli ollut taipumus sijoittaa itsensä, istuttaa itsensä joihinkin lehtijuttuihin. Se oli jokin haaveilun muoto. Hän teki niin ja huomasi sitten tekevänsä niin ja teki sen toisinaan muutaman minuutin kuluttua uudestaan saman tai eri jutun yhteydessä ja huomasi sen toistamiseen. (E, 14.)

[...]

Miten lehdessä kuvattu tapahtuma näytti nousevan painetuilta mustilta riveiltä ja imaisevan hänet mukaansa (E, 19).



[...]

Sunnuntaisivut otetaan erilleen, ja loputtomien identtisten painettujen rivien sanoissa elää ihmisiä, ja lehteen ja painomusteeseen sisältyvä outo todellisuus tiikuu taloon viikon ajan, ja kun katsot sivua ja erotat yhden rivin toisesta, se alkaa viedä mukanaan, ja maailman toisella laidalla on kidutettuja ihmisiä jotka puhuvat toista kieltä, ja sinä käyt heidän kanssaan keskusteluja kutakuinkin hallitsemattomasti, kunnes huomaat tekeväsi niin ja lopetat, näet sen mitä edessäsi sattuu sillä hetkellä olemaan, vaikkapa puolillaan olevan tuoremehulasin aviomiehen kädessä (E, 20–21).<sup>28</sup>

Lainauksen kaltaisesti Lauren joutuu havahtumaan myös työskentelyssään siihen, mitä ”hänen edessään” on: valtavaan henkilökohtaiseen suruun ja kriisiin, jonka käsittelemättä jättäminen olisi mahdotonta. Tämän tuloksena alkaa syntyä teos *Ruumiin aika*.

### **Kirjallisuuden ja kehoitteen tuskallisen hidas aika – iteratiivi ja aikakokemuksen tuottamistavat**

Yksi 2000-luvun taitteen jälkeisistä piirteistä DeLillon tuotannossa on lisääntynyt pyrkimys käsitellä ajan kulumista. Sen yhtenä piirteenä on subjektiivisen kokemuksen ja sen keston kuvaaminen (Dill 2017, 171–172). *Esittäjässä* ajan kokemusta käsitellään kahden taiteenlajin keinoin. Kaunokirjallisen ja esittävän taiteen ajan kuvaamisen kannalta on hyödyllistä tarkastella rinnakkain kahta eri kohtaa teoksesta. Toinen on aiemmin mainittu *Ruumiin aika* -teoksen kuvaus, ja toisessa kuvataan Laurenin kokemusta ajasta Reyn kuoleman jälkeen:

Täällä oleminen tuntui kodilta, ja hän säntäsi läpi päivien, joilla oli omat pienet lumoavat rutiininsa, päivien, jotka olivat samanlaisia, jäsenneltyjä ja organisoituja mutta samalla hillittömiä, epäkeskoja, joskus aukkoisia, päiviä jotka matoivat niin hitaasti että teki kipeää (E, 34).<sup>29</sup>

Kerronta kattaa usean päivän jakson. Nämä päivät koostuvat toistuvista rutiineista, joita Lauren suorittaa monotonisesti. Rutiineit-

hin tarrautuminen on yksi tapa käsitellä surua: ”Suunnitelma oli jäsentää aikaa, kunnes hän pystyisi taas elämään” (E, 40). Ajan ja sen kokemisen kuvaus tapahtuu kirjallisuuden keinoin, ilman muiden taiteenlajien ja niiden keinojen läsnäoloa. *Esittäjän* kerronta hyödyntää iteratiivia kuvatessaan kuluvaan aikaan. Iteratiivi on varsin tavanomainen kerronnan keino, jolla on mahdollista kuvata toistuvaa tapahtumaa kerralla, tiivistetyssä muodossa. Gérard Genetten määritelmän mukaisesti se sekä yhdistää toistuvat piirteet että pudottaa pois jokaisen kerran omat erityispiirteet (Genette 1980, 113). Lauren ”heräsi aikaisin joka aamu” (E, 40), hänestä tuntuu, että ”öisin taivas oli hyvin lähellä” (E, 41), hän ”lakkasi kuuntelemasta säätiedotuksia [...] otti sään sellaisena kuin se tuli, kylmänä sateena ja tuulisina päivinä” (E, 41) ja hän ”varasi joka päivä aikaa Kotkan verkkolähetykselle” (E, 42). Aiemmassa pidemmässä sitaatissa kerronta vaikuttaakin refleктоivan iteratiivin edellä mainittua piirrettä, joka ei ole vain retorinen keino vaan heijastaa samalla sitä, miten ihminen kokee ajan kulun. Ajatellessaan ajan kulkua Lauren ajattelee sitä, miten samanlaisia päivät ovat, mutta myös sitä, että ne eivät ole keskenään lainkaan samanlaisia. Iteratiiviin sisältyykin toistuvien tapahtumien välisten erojen tunnustaminen, ja siinä on kyse samankaltaisuudesta samanlaisuuden sijaan (Genette 1980, 113). Laurenin teos kuvaa kehotaitteen keinoin ajan kokemusta tänä ajanjaksona. Kun *Ruumiin aika* -teoksessa lavalla oleva nainen katsoo kelloa uudelleen ja uudelleen esityksen sisäisessä hyvin hitaassa ajassa, se asettuu rinnakkain sen kanssa, miten aikaa on aiemmin romaanissa käsitelty kirjallisuuden keinoin. Iteratiivin muodostamassa tiivistetyssä ajassa lukijan aika ei yhdisty romaanin päähenkilön aikaan: siinä ajassa, kun lukija lukee lauseet päähenkilön päivästä, päähenkilö on elänyt nuo monta päivää. Iteratiivi on kerronnan keinona tavanomainen, minkä vuoksi lukija tekee juuri kuten iteratiivi ”käskee”, hyppää partikulaaristen tapahtumien kuvittelemisesta suoraan niitä yhdistävälle ”abstraktiotasolle” (Genette 1980, 113). Sama toistuu kehotaideteoksen kuvauksessa, jossa kelloa katsovan naisen toiminnot esitetään iteratiivina. Kirjallinen kuvaus kehotaideteoksesta tällä tavalla esitettynä latis-

taa esittäjän ja katsojan välisen samatahtisen ajan vaikutuksen esitystilanteessa. Siinä missä kehotaideteoksen katsoja elää teoksen kanssa samassa ajassa, on läsnä ja seuraa jokaista kellon katsomisen elettä, jää teoksen kuvausta lukeva ihminen iteratiivin latistaman kuvauksen armoille. Aika ei ole kokemuksellista vaan ainoastaan kokemuksen kuvaus. DeLillon romaanissa ekfrasikselle valittu tekstilaji, journalistinen taidekritiikki, ei konventioiltaan mahdollista sellaista ajan kuvausta, jossa lukijan ja ekfrasiksen aikatasot limittyisivät. Siinä, miksi romaanin alun aikakuvaus ja taideteoksen kuvaus tuottavat erilaiset vaikutelmat ajan kulusta, onkin kyse jostain muusta.

Romaanin loppupuolella Laurenin teos etenee Mariellan kuvailmana seuraavasti:

Hartken esityksen alussa autiolla näyttämöllä on ikivanha japanilainen nainen, joka elehtii no-näytelmän tyyliteltyyn tapaan, ja esityksen päättää seitsemänkymmentäviisi minuuttia myöhemmin alaston, riutunut ja afaattinen mies, joka yrittää epätoivoisesti kertoa meille jotakin (E, 123–124).

[...]

Kysyn häneltä videosta joka pyörii esityksen taustalla. Kuvassa ei ole muuta kuin niukasti liikennöity kaksikaistainen maantie. Yhteen suuntaan ajaa auto, toiseen suuntaan toinen auto. Nurkan suorakulmiossa näkyy aika numeroina. (E, 125–126.)

[...]

Hänen viimeiseltä ruumiiltaan, alastomalta mieheltä, on riisuttu tunnistettava kieli ja kulttuuri. Hän liikkuu merkillisellä tavalla, kuin pimeässä huoneessa, vain hitaammin ja elehtivämmin. Hän haluaa sanoa meille jotakin. Hänen äänensä kuuluu katkonaisesti nauhalta ja Hartke synkronoi sanat huulillaan.

Olenko koskaan nähnyt näyttämöllä hahmoa joka on niin ehdottoman yksin?

Hänen sanoistaan koostuu monologi ilman asiayhteyttä. Verbit ja pronominit sinkoilevat ilmassa, ja sitten tapahtuu jotakin hätkähdyttävää. Ruumis hyppää toiselle tasolle. Se riistäytyy hallinnasta sähköisiin pakkoliikkein, se sätkii ja pyörii kauhistuttavasti. Hartke panee ruumiinsa tekemään asioita, joita olemme nähneet vain piirroselokuviissa.

Se on kohtausta joka kaikesta päätellen lennättää miehen yhdestä todellisuudesta toiseen.

Esitys lähestyy loppuaan. (E, 126–127.)<sup>30</sup>

*Ruumiin aika* -teoksen ekfrasiksessa lukija joutuu vastakkain oudon maailman kanssa, jossa hänelle tarjotaan samastumiskohteeksi katsojaa, joka istuu läpi 75 minuutin esityksen kokien itsekkin hitaan ajan kulun. Siinä missä kaunokirjallinen sanallinen kuvaus tarjoaa lukijalle mahdollisuuden ikään kuin todistaa kertomusta Laurenin kokemasta ajasta, kehotaideteos antaa mahdollisuuden samastua tuohon tunnekokemukseen uudessa roolissa, ajallisesti ja tilallisesti läsnä olevana ja kokevana yleisönä. Ekfrasis osoittautuukin keskeiseksi keinoksi välittää romaanin tärkeimpiä teemoja lukijalle. Siinä missä iteratiivi epäonnistuu, ekfrasiksen lukijalle antama uusi rooli katsojana ja kontekstin siirtyminen tavallisesta proosakerronnasta kehotaide-esitykseen tuo romaanin teemoihin, aikaan samanaikaisuutena ja ruumiillisena kokemuksena, uuden näkökulman. *Esittäjä* on eräänlainen kokijapositionien ja kokemisen tapojen peilitalo, jossa teemat – ajan lisäksi menetyksen kokemus – varioituvat eri medioiden ja niiden kuluttajuuksien kautta.

### ***Esittäjän* kapitalismikritiikki ja ruumiillisen arjen taide**

Taiteenlajien välinen vuorovaikutus voi kirjallisuudessa tapahtua monella tasolla. *Esittäjä* sisältää ekfrasiksen lisäksi metatason, jolla ajan ohella toinen keskeinen teema, kapitalismikritiikki, tulee esille kahden taiteenlajin kohtaamisessa. Huolimatta näennäisestä luonteestaan vain yhden yksityisen tarinan kertomuksena *Esittäjä* on vahva kannanotto taiteen mahdollisuuksista määrittää uudelleen suhdetta ympäröivään kapitalistiseen yhteiskuntaan.

Kehotaiteen nähdään 1970-luvulla kehittyneen juuri kuvataiteesta vastarektiona sen kaupallistumiselle: kehotaideesta ei ole samalla tavalla mahdollista muuttaa kaupalliseksi hyödykkeeksi (Goldberg 2001, 152). Kaupallisuus on sittemmin löytänyt tiensä myös performanssitaiteen ja kehotaiteen piiriin, jos ei itse esitys-

ten niin instituutioiden kautta. Aiemmin mainittu Marina Abramović tunnetaan nykyään omasta oppilaitoksestaan, ja pääsymaksulliset museot esittelevät Abramovićin kaltaisten taiteilijoiden tuotantoa videotallenteina, uudelleennäyteltyinä versioina ja originaalien tai uusittujen, esityksissä käytettyjen esineiden avulla. Esityksiin liittyvät esineet ja muut fyysiset jäänteet ovat myös verkko- ja tai dehuutokauppojen myyntikohteita.

*Esittäjän* ilmestyttyä kriitikoiden ensireaktio liittyi sen yhteiskunnallisuuteen. Esimerkiksi modernismista DeLillon tuotannossa kirjoittanut Philip Nel näki teoksen jopa epäyhteiskunnallisena ja kirjoitti, että siitä puuttuu kokonaan DeLillolle ominainen sosiaalisten, poliittisten ja kulttuuristen muutosten tutkiskelu (Nel 2002, 736). Huomiota kiinnitettiin myös teoksen mittasuhteisiin: *Esittäjä* on vain kahdeksasosan edeltäjänsä, kaupallisesti hyvin menestyneen *Alamaailman* pituudesta, sisältää kymmenien henkilöhahmojen sijaan vain muutaman ja kattaa vuosikymmenien sijaan vain muutaman kuukauden ajanjakson. Romaania ei kuitenkaan voi missään nimessä sanoa epäyhteiskunnalliseksi. Se vain operoi hyvin toisilla keinoilla kuin DeLillon aiemmat teokset. Anne Longmuirin mukaan romaanin teemat kietoutuvat myös sen rakentamiseen ja tyyliin, joiden kautta se itsessään pyrkii tuottamaan dominoivalle kulttuurille vastarintaista estetiikkaa (Longmuir 2007, 528–529). *Esittäjä* jatkaa DeLillon keskeisten teemojen käsittelyä, joista yksi on kaupallisuus ja kapitalismin läsnäolo, tällä kertaa verrattain epäkaupallisen taiteenlajin kautta. Lauren vieraantuu romaanin mittaan yhä enemmän nyky-yhteiskunnasta, sen kaupallisuudesta ja ostamisen ja myymisen logiikasta. Myös modernin yhteiskunnan tuotantoketjut, jotka mahdollistavat egyptiläisten appelsiinipuutikkujen kaltaisten tuotteiden päätyminen Yhdysvaltojen itä-rannikon markettiin, näyttäytyvät romaanissa jonakin, mikä ei ole lainkaan itsestään selvää vaan minkä monimutkaisuus, kytkeytyminen yksilötason elämiin ja eettisyyskin vaativat paljon kulutus-kulttuurin oletusasetuksia perusteellisempaa pohdintaa. Romaanin ehdottaa, ehkä kliseiseenkin tapaan, että ruumiillisuudessa näkökulmana, ja nimenomaan rajoituksineen, on mahdollisuutemme

kriittiseen asemoitumiseen kaikkennieleväää kapitalistista kulttuuria vastaan. Välimatkan ja ajan kaltaiset ruumiilliset kokemukset ovat edelleen mahdollisia rakennuspuita todellisuuskokemuksen muodostamiselle ja taiteen tekemiselle.

Lauren vastustaa taiteessaan onnistuneesti tuotteistamisen kulttuuria: esitys edustaa marginaalista taiteenlajia, se on nähtävissä vain muutaman kerran ja juurikaan ilman ennakkomarkkinointia (Longmuir 2011, 43). Sama vieraantumisen ammentava suhtautuminen kaupallisuuteen ja tuotteistamiseen on näkyvässä Laurenin arkisessa suhtautumisessa ympäristöönsä. Hän ei ota itsestään selvyytensä globalisaation luomien tuotantoketjujen hyväosaisille kansalaisille tuottamaa mahdollisuutta saada liki mitä tahansa mistä tahansa, oli kyse sitten esineistä, ideoista tai kuvavirrasta. Kohosteinen arjen toimintojen huomioiminen onkin yksi romaanin merkittävimpiä piirteitä: se muistuttaa kaunokirjallisuudeksi adaptoitua kehotaitteen alkuaikojen ”arjen taidetta”, jossa jokapäiväinen toiminta nostettiin huomion kohteeksi ”kehystämällä” ja voimistamalla sitä (Carlson 2006, 160). Näin romaani heijastaa myös kerronnan tasolla monia kehotaitteessa keskeisiä ajatuksia ja tekee jälleen lukijasta Laurenin taiteen katsojan, tällä kertaa koko romaanin mitalta. Samalla se tarjoaa jokapäiväisyydessään lukijalle mahdollisuuden kohdella teosta eräänlaisena poikkitaiteellisena oppaana hämmennyksestä ja vieraantumisen nousevaan kriittiseen suhtautumiseen ja toisenlaisiin, taiteesta ammentaviin toimintatapoihin suhteessa nyky-yhteiskuntaan.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Suomenkielinen käännös on englanninkielistä monitulkintaisempi, koska sana ”esittää” sisältää suomen kielessä myös merkityksen toiseksi tekeytymisestä, joka on osin ristiriidassa performanssi- ja kehoiteen esiintyjyyden filosofian kanssa (vrt. Carlson 2006).

<sup>2</sup> Käytän ”ruumiin taiteilijaa” lainausmerkeissä käännöksenä termille *body artist*. Tämä viittaa ruumiillisuuteen sekä filosofisena että taiteenteoreettisena käsitteenä, vaikka ”ruumis”-sanana elottomuuteen viittavat konnotaatiot tuovatkin siihen tahattomia sivumerkityksiä. Johdonmukaisuuden vuoksi puhun kuitenkin jatkossa *kehotaiteilijasta*.

<sup>3</sup> Tästä johtuen merkittävät kirjallisuushistorialliset ekfrasis-esimerkitkin ovat runouden ja epiikan aloilta. Usein toistuva on *Laokoon*-veistos, jonka aihe perustuu mm. Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksessa kuvattuun kohtaukseen Laokoonista poikineen kuolinkamppailussa merikäärmeiden kanssa. Uudemmalta ajalta yksi viitatuimpia runoja on John Keatsin ”Ode On A Grecian Urn”, joka nimensä mukaisesti kuvailee kreikkalaista uurnaa. Muita ovat mm. W. H. Audenin ”Musée des Beaux Arts” ja John Ashberyn ”Self-Portrait In A Convex Mirror”.

<sup>4</sup> Carroll Hamiltonin (2013) artikkelissa, jossa hän käsittelee 9/11-iskujen representaatiota DeLillon *Putoavassa miehessä*, ekfrasiksen piiriin lukeutuu myös uutisten katsominen televisiosta.

<sup>5</sup> Elokuvallisten ekfrasiksen tutkimuksesta ja sen historiallisesta vähyydestä ks. esim. Sager Eidt 2008 ja Hardwick 2017.

<sup>6</sup> Esim. musiikissa toteutettavasta ekfrasiksesta Bruhn 2000.

<sup>7</sup> Ks. esim. Mitchellin kritiikki Murray Kriegerin määritelmää kohtaan 1986, 298.

<sup>8</sup> Kirjallisuuden ja digitaalisuuden välisestä suhteesta ks. Hartmann 2015.

<sup>9</sup> ”[T]he verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (Clüver 1997, 26).

<sup>10</sup> Merkkijärjestelmä viittaa tässä semiotiikasta ammentavaan tapaan hahmottaa taideteos erilaisten merkkien ja niiden välisten suhteiden muodostamana kokonaisuutena. Tällaisia merkkejä voivat olla esimerkiksi ikoni, jossa merkki muistuttaa asiaa, johon se viittaa; indeksi, jossa yhteys perustuu tunnettuun syy-seuraussuhteeseen merkin ja sen viittaaman asian välillä; ja symboli, jonka viittaavuus perustuu sopimukseen.

<sup>11</sup> Nelson Goodmanin teorian mukaan jokaisella taiteenlajilla on oma kielensä, merkkijärjestelmänsä, jota voidaan tutkia semiotiikan näkökulmasta merkitysten muodostamisen tapana (Goodman 1976).

<sup>12</sup> Mark Osteen näkee Mr. Tuttlenn kuuluvan DeLillon tuotannossa lapsenomaisten, vaihtoehtoista puhetta tuottavien hahmojen jatkumoon. Muita ovat hänen mukaansa *Great Jones Streetin* Micklewhiten poika, *The Namesin* Tap Axton sekä *Valkoisen kohinan* Wilder-niminen pikkupoika. (Osteen 2005, 70.)

<sup>13</sup> ”Hartke is a body artist who tries to shake off the body – hers anyway. There is the man who stands in an art gallery while a colleague fires bullets into his arm. This is art. There is the lavishly tattooed man who has himself fitted with a crown of thorns. This is art. Hartke’s work is not self-strutting or self-lacerating. She is acting, always in the process of becoming another or exploring some root identity. There is the woman who makes paintings with her vagina. This is art. There are the naked man and woman who charge into each other repeatedly at increasing speeds. This is art, sex and aggression. There is the man in women’s bloody underwear who humps a mountain of hamburger meat. This is art, sex, aggression, cultural criticism and truth. There is the man who drives nails into his penis. This is just truth.” (BA, 104–105.)

<sup>14</sup> Suomenkielisistä teoksista Atte Oksasen *Äärimmäistä kulttuuria: Extreme-minuuksien historiaa dadaismista Hunter S. Thompsoniin* (2009) käsittelee mm. performanssi- ja kehotaidetta juuri rajojen ylittämisen näkökulmasta.



<sup>15</sup> The power of the piece is Hartke's body. At times she makes femaleness so mysterious and strong that it encompasses both sexes and a number of nameless states. In the past she has inhabited the bodies of adolescents, pentecostal preachers, a one-hundred-and-twenty-year-old woman sustained by yogurt and, most memorably, a pregnant man. (BA, 109.)

<sup>16</sup> She didn't have to go to Tangier to buy loofahs and orange sticks. It was all in the malls, in the high aisles, and so were the facial brushes, razors and oatmeal scrubs. This was her work, to disappear from all her former venues of aspect and bearing and to become a blankness, a body slate erased of every past resemblance. (BA, 84.)

<sup>17</sup> Graley Herrenin esimerkkejä katsojien välisestä, naisiin kohdistuvaa väkivaltaa sisältävästä aiheesta ovat mm. Gerhard Richterin teosten katselu museossa ja jälkitapahtumat novellissa "Baader-Meinhof" sekä Douglas Gordonin *24h Psycho* -teoksen esitys ja siihen liittyvä katoava nainen *Omegapisteessä* (Herren 2015, 164).

<sup>18</sup> "I know there are people who think the piece was too slow and repetitious, I guess, and uneventful. But it's probably too eventful. I put too much into it. It ought to be sparer, even slower than it is, even longer than it is. It ought to be three fucking hours." (BA, 106.)

<sup>19</sup> Tulkintaa harjoitteiden esitysluonteesta voisi tukea esimerkiksi Richard Baumanin teoria kaksoistietoisuudesta. Baumanin mukaan tietoisuus suorituksen laadusta suhteessa mentaaliseen malliin riittää kaksoistietoisuuden syntymiseen, jolloin esiintyjä tai urheilija esiintyy ainakin itselleen. (Carlson 2006, 18.) Yleisönä voi siis olla esiintyjä itse, kuten *Esittäjän* kohtaauksissa. Ehkä juuri tämän kaksoistietoisuuden esittämisen kautta DeLillo saa lukijankin tuntemaan itsensä Laurenin harjoitteiden yleisöksi.

<sup>20</sup> "Maybe the idea is to think of time differently," she [Lauren] says after a while. "Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still life that's living, not painted. When time stops, so do we. We don't stop,

we become stripped down, less self-assured. I don't know. In dreams or high fevers or doped up or depressed. Doesn't time slow down or seem to stop? What's left? Who's left?" (BA, 107.)

<sup>21</sup> Her body felt different to her in ways she did not understand. Tight, framed, she didn't know exactly. Slightly foreign and unfamiliar. Different, thinner, didn't matter. [...]

In the first days back she got out of the car once and nearly collapsed – not the major breakdown of every significant function but a small helpless sinking toward the ground, a kind of forgetting how to stand. (BA, 33.)

<sup>22</sup> *Esittäjän* rakennetta traumaa heijastavana on kognitiivisen neurotie-teen näkökulmasta tutkinut mm. Lilla Farmasi (2017).

<sup>23</sup> Laura Di Prete käsittelee tätä trauman aiheuttamaa ilmiötä *Esittäjän* yhteydessä kattavasti Cathy Caruthin teorian kautta (Di Prete 2005, 492–495).

<sup>24</sup> She spent hours at the computer screen looking at a live-streaming video feed from the edge of a two-lane road in a city in Finland. It was the middle of the night in Kotka, in Finland, and she watched the screen. It was interesting to her because it was happening now, as she sat here, and because it happened twenty-four hours a day, facelessly, cars entering and leaving Kotka, or just the empty road in the dead times. The dead times were best.

She sat and looked at the screen. It was compelling to her, real enough to withstand the circumstance of nothing going on. It thrived on the circumstance. It was three in the morning in Kotka and she waited for a car to come along – not that she wondered who was in it. It was simply the fact of Kotka. It was the sense of organization, a place contained in an unyielding frame, as it is and as you watch, with a reading of local time in the digital display in the corner of the screen. Kotka was another world but she could see it in its realness, in its hours, minutes and seconds. (BA, 38.)

<sup>25</sup> Teosta on mahdollista lukea myös ottamatta tähän kantaa, kuten Mikko Keskinen (2006, 32–33) osoittaa.

<sup>26</sup> ”Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment. [...] Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me.” (BA, 74.)

<sup>27</sup> Yksi näistä hahmoista on vanha japanilainen nainen, jonka Lauren näkee kastelemassa kukkia ennen sadetta (E, 39, 40).

<sup>28</sup> She started to read a story in her part of the paper. It was an old newspaper, Sunday’s, from town, because there were no deliveries here. (BA, 13–14.)

[...]

She tended lately to place herself, to insert herself into certain stories in the newspaper. Some kind of daydream variation. She did it and then became aware she was doing it and then sometimes did it again a few minutes later with the same or different story and then became aware again. (BA, 14.)

[...]

How an incident described in the paper seemed to rise out of the inky lines of print and gather her into it (BA, 18).

[...]

You separate the Sunday sections and there are endless identical lines of print with people living somewhere in the words and the strange contained reality of paper and ink seeps through the house for a week and when you look at a page and distinguish one line from another it begins to gather you into it and there are people tortured halfway around the world, who speak another language, and you have conversations with them more or less uncontrollably until you become aware

you are doing it and then you stop, seeing whatever is in front of you at the time, like a half glass of juice in your husband's hand (BA, 19).

<sup>29</sup> It felt like home, being here, and she raced through the days with their small ravishing routines, days the same, paced and organized but with a simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow that they ached (BA, 32).

<sup>30</sup> Hartke's piece begins with an ancient Japanese woman on a bare stage, gesturing in the stylized manner of Noh drama, and it ends seventy-five minutes later with a naked man, emaciated and aphasic, trying desperately to tell us something (BA, 105).

[...]

I ask her about the video that runs through the piece, projected onto the back wall. It simply shows a two-lane highway, with sparse traffic. A car goes one way, a car goes the other way. There's a slot with a digital display that records the time. (BA, 107.)

[...]

The last of her bodies, the naked man, is stripped of recognizable language and culture. He moves in a curious manner, as if in a dark room, only more slowly and gesturally. He wants to tell us something. His voice is audible, intermittently, on tape, and Hartke lip-syncs the words.

Have I ever looked at a figure on the stage and seen someone so alone?

His words amount to a monologue without a context. Verbs and pronouns scatter in the air and then something startling happens. The body jumps into another level. In a series of electro-convulsive motions, the body flails out of control, whipping and spinning appallingly. Hartke makes her body do things I've only seen in animated cartoons. It is a seizure that apparently flies the man out of one reality and into another.

The piece is ready to end. (BA, 107–108.)

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus

DeLillo, Don (2001) *The Body Artist* [BA]. London: Picador.

DeLillo, Don (2001) *Esittäjä* [E]. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.

### Tutkimuskirjallisuus

Bruhn, Siglind (2000) *Musical ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. New York: Pendragon Press.

Bonca, Cornel (2002) Being, time, and death in Don DeLillo's *The Body Artist*. *Pacific Coast Philology* 37, 58–68.

Brosch, Renate (2018) Ekphrasis in the digital age: Responses to image. *Poetics Today* 39:2, 225–243.

Carlson, Marvin (2006/1996) *Esitys ja performanssi: Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.

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.

Cofer, Eric (2018) Owing the end of the world: *Zero K* and DeLillo's post-postmodern mutation. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59:4, 459–470.

Dill, Scott (2017) Don DeLillo, the contemporary novel, and the end of secular time. Teoksessa Jacqueline A. Zubeck (toim.) *Don DeLillo after the millennium: Currents and currencies*. Lanham: Lexington Books, 171–189.

Di Prete, Laura (2005) Don DeLillo's *The Body Artist*: Performing the body, narrating trauma. *Contemporary Literature* 46:3, 483–510.

Farmasi, Lilla (2017) Kinetosis in Don DeLillo's *The Body Artist*: Tracing the somatic experiences of the reader. Teoksessa Anna Budziak,

- Katarzyna Lisowska & Jarosław Woźniak (toim.) *Literature, performance, and somaesthetics: Studies in agency and embodiment*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 155–169.
- Gąsiorek, Andrzej (2012) Michael Chabon, Howard Jacobson, and post-holocaust fiction. *Contemporary Literature* 53:4, 875–903.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative discourse: An essay in method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Goldberg, RoseLee (2001/1979) *Performance art: From futurism to the present*. Singapore: Thames and Hudson.
- Goodman, Nelson (1976) *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Hamilton, Carroll (2013) "Like nothing in this life": September 11 and the limits of representation in Don DeLillo's *Falling Man*. *Studies in American fiction* 40:1, 107–130.
- Hardwick, Hannasofia (2017) *The narrative role of films in four contemporary novels*. Helsinki: University of Helsinki.
- Hartmann, Johanna (2015) Ekphrasis in the age of digital reproduction. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 113–127.
- Heffernan, James A. W. (2015) Ekphrasis: Theory. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 35–49.
- Herren, Graley (2014) DeLillo variations: A contrapuntal reading of 'Counterpoint,' *The Body Artist*, and *Love-Lies-Bleeding*. *Review of Contemporary Fiction* 34:1, 13–34.
- Herren, Graley (2015) Don DeLillo's art stalkers. *Modern Fiction Studies* 61:1, 138–167.
- Karastathi, Sylvia (2015) Ekphrasis and the novel/narrative fiction. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 92–112.
- Keskinen, Mikko (2006) Posthumous voice and residual presence in Don DeLillo's *The Body Artist*. Teoksessa Alain-Philippe Durand & Naomi

- Mandel (toim.) *Novels of the contemporary extreme*. London: Continuum, 31–40.
- Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1984) *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry*. Alkuteos *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie*, 1766. Käänt. Edward Allen McCormick. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ljungberg, Christina (2015) Intermediality and performance art. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 547–561.
- Longmuir, Anne (2007) Performing the body in Don DeLillo's *The Body Artist*. *Modern Fiction Studies* 53:3, 528–543.
- Longmuir, Anne (2011) "This was the world now": *Falling Man* and the role of the artist after 9/11. *Modern Language Studies* 41:1, 42–57.
- Luckhurst, Roger (2008) *The trauma question*. London & New York: Routledge.
- Marshall, Alan (2012) From this point on it's all about loss: Attachment to loss in the novels of Don DeLillo, from *Underworld* to *Falling Man*. *Journal of American Studies* 47:3, 621–636.
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nel, Philip (2002) Don DeLillo's return to form: The modernist poetics of *The Body Artist*. *Contemporary Literature* 43:4, 736–759.
- Nel, Philip (2008) DeLillo and modernism. Teoksessa John N. Duvall (toim.) *The Cambridge companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press, 13–26.
- Oksanen, Atte (2009) *Äärimmäistä kulttuuria: extreme-minuuksien historia dadaismista Hunter S. Thompsoniin*. Helsinki: Johnny Kniga.

- Osteen, Mark (2005) Echo chamber: Undertaking *The Body Artist*. *Studies in the Novel* 37:1, 64–81.
- Sager Eidt, Laura M. (2008) *Writing and filming the painting: Ekphrasis in literature and film*. Amsterdam: Rodopi.
- Sharp, Willoughby (1970) Body works: A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof. *Avalanche* 1, 14–17.
- Wagner, Peter (1996) Introduction: Ekphrasis, iconotexts, and intermediality – the State(s) of the art(s). Teoksessa Peter Wagner (toim.) *Icons – texts – iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1–40.
- Warr, Tracey (2000) Preface. Teoksessa Tracey Warr (toim.) *The artist's body*. London: Phaidon, 11–15.



Mikko Keskinen

**MEDIOIDEN HILJAISUUDET.  
ÄÄNETTÖMYYS JA VAIKENEMINEN HEINRICH  
BÖLLIN NOVELLISSA ”TOHTORI MURKEN  
KOOTUT TAUOT” JA SEN RADIOSOVITUKSISSA**

Tässä artikkelissa keskityn hiljaisuuden esittämiseen kirja- ja äänimedioissa.<sup>1</sup> Tätä tarkoitusta varten luen ja kuuntelen länsisaksalaisen Heinrich Böllin (1917–1985) novellia ”Tohtori Murken kootut tauot” (”Doktor Murkes gesammeltes Schweigen”, 1955/1958) sen kirja- ja kuunnelmamuodoissa (1965b, 1986, 1989). Lopuksi kallistan korvani brittiläisen Benjamin Gwilliamin äänitaideteoksen (2005/2007) puoleen; se on koostettu vuoden 1986 kuunnelma-adaptaation tauoista.

Böllin novelli käsittelee hiljaisuutta ja medioita monin tavoin. Novellin nimihenkilö, tohtori Murke, työskentelee toimittajana 1950-luvun alun saksalaisessa yleisradiossa ja keräilee työnsä ohessa ääninauhasta leikattuja taukoja tai hiljaisia kohtia. Kertomuksessa on mukana myös ote kuunnelmakäsikirjoituksesta, jonka esitysohjeet ilmaisevat kohtauksen akustiikan ja hiljaiset osuudet. Niin ikään novellin henkilöiden dialogia luonnehtivat tauot, epäroinnit ja vaikenemiset.

”Tohtori Murken kootut tauot” ilmestyi alun perin vuonna 1955 liberaalivasemmistolaisessa *Frankfurter Hefte* -aikakausjulkaisussa ja uudelleen vuonna 1958 Böllin kertomuskokoelman niminovellina. Tuon kokoelman alaotsikko oli ”ja muita satiireja” (*und andere Satiren*). Julkaisuajankohtansa historiallisessa ja poliittisessä kontekstissa – vain vuosikymmen toisen maailmansodan päätymisen jälkeen – novelli näyttää ilmeisimmin satirisoivan yrityksiä vaieta Saksan epämiellyttävästä menneisyydestä tai muokata sitä. Tällaiset pyrkimykset olennoituvat novellin henkilössä nimeltä Bur-Malottke, joka on entinen natsi ja joka on tullut toisiin ajatuksiin vuoden 1945 uskonnollisesta kääntymyksestään. Hän haluaa vaihtaa radioesitelmässään esiintyvän sanan ”Jumala” ilmai-

suksi ”tuo korkeampi olento jota me kunnioitamme” (TMKT, 9)<sup>2</sup>. Bur-Malotken opportunisti, omahyväisyys, ylimielisyys ja viestimien manipulointi samoin kuin kansallisen yleisradiotoiminnan taipuminen historian muunteluun ovat satiirin ilmeisimmät kohteet novellissa. Tässä artikkelissa minua kuitenkin kiinnostavat vaientamisen ja muokkaamisen teknologiset käytänteet kahdessa eri mediassa – kirjassa ja äänitteessä – ja se, millaisia merkityseroja ne mahdollisesti tuottavat. Tematisoin Böllin novellista esiin kommunikaation mediaalista perustaa ja sen laajentumia. Tämä koskee myös kirjallisuuden mediaalisuutta.

Murken omintakeinen taukokokoelma voi vaikuttaa absurdilta ja johdattaa lukemaan koko novellia absurdistisena. Murken toimilla on kuitenkin järjelliset syynsä. Hän käyttää taukokoostettaan jonkinlaisena lääkkeenä tai vasta-aineena työperäiselle terveysvaaralle eli toisten ihmisten äänen kuuntelun myrkyttävälle vaikutukselle. Raskaan työpäivän jälkeen hänellä on tapana rentoutua kotona kuuntelemalla kallisarvoista hiljaisuuksien nauhaansa (TMKT, 45).

Hiljaisuus tai vaikeneminen ovat korostetusti esillä sekä Böllin novellin että kokoelman saksankielisessä nimessä. *Schweigen* puhumattomuuden tai sanallisen viestinnän puuttumisen merkityksessä tai suomennoksessa esiintyvä ”tauko” eivät kuitenkaan kata suurinta osaa novellissa kuvattuja radioteknologisia toimenpiteitä. Novelli ei käsittele niinkään tarkoittamattomien epäröintien tai taukojen poistamista nauhoitetusta puheesta vaan leikattujen äänielementtien sijoittamista uuteen yhteyteen. Toimenpiteet liittyvät toki toisiinsa, sillä molemmat muuntelevat kielellistä informaatiota tekemällä diskurssin sujuvammaksi tai ideologisesti korrektimmaksi.

Kaikenlaiset äänen puuttumiset eivät edellytä inhimillistä toimijaa. Kielet tekevät usein eron siinä, ovatko poissa äänet yleensä, häiritsevät äänet vai inhimillinen puhe. Saksan kielessä sanat noille tapauksille ovat *Ruhe*, *Stille* ja *Schweigen*; englannissa taas *quiet*, *calm* ja *silence*. (Mair 1996, 20.) Böllin novellin *Schweigen* kattaa useampia merkityksiä kuin sanakirjan perusmääritelmä esittää,

mutta niitä kaikkia yhdistää inhimillisen toimijan vaikeneminen. Ilmeisin ja samalla eriskummallisimmin hiljaisuuden muoto novellissa liittyy Murken harjoittamaan taukojen keräilyyn. Murke säilyttää radio-ohjelmien magnetofoninauhoista leikatut puheettomat kohdat ja liittää ne yhteen saadakseen aikaan jatkuvan hiljaisuuden tallenteen. Hämmäntynyt Murke joutuu tunnustamaan oudon harastuksensa esimiehelleen Humkokelle:

Murke tuli punaiseksi. ”Ne ovat”, hän sanoi, ”minä kerään tietynlaisia jäännöksiä”.

”Millaisia jäännöksiä?” kysyi Humkoke.

”Taukoja”, sanoi Murke, ”minä kerään taukoja”.

Humkoke katsoi häneen kysyvästi, ja Murke jatkoi: ”Kun joudun leikkaamaan nauhoja, joissa puhuja on joskus pitänyt tauon – tai joissa on huokauksia, hengenvetoja, ehdotonta äänettömyyttä – en heitä niitä pätkiä paperikoriin, vaan kerään talteen.” (TMKT, 42–43).<sup>3</sup>

Murkelle jäännökset (*Reste*) ovat taukoja tai oikeastaan hiljaisuutta, hiljaisuuden hetkiä (*Schweigen*).

Murken viihtymys hiljaisuuteen liittyy sekä tekniseen välineeseen että inhimilliseen vaikenemiseen. Hän altistuu työssään molemmille joko liikaa tai liian vähän. Murke ei kuitenkaan janoa luonnollisen puhetilanteen eikä luonnon hiljaisuutta vaan nimenomaan niiden tallenteita. Nauhoitettu vaikeneminen kantaa äänityshetken ja -tilan merkkejä, ajallisaikallista akustiikkaa, puheettomia hetkiä keskustelukumppaneiden välillä tai diskurssin sisällä, mutta myös itse tallennusvälineen hälyä. Kaikkinsa kyse on mediaoituneista äänen tapahtumista.

## Mediaaliset ja intermediaaliset hiljaisuudet

”Tohtori Murken” kirjaversiot merkitsevät hiljaisuutta lukuisin painoteknisin konventioin, kun taas kuunnelmasovitukset esittävät tai tuottavat sitä. Useimpien teoreetikoiden mielestä radiokerrota koostuu osaltaan hiljaisuudesta, vaikka puhe, musiikki ja äänitehosteet ovat toki sitä ilmeisempiä elementtejä (Frank 1981;

Allen 2005, 481; Huwiler 2016, 102). Hiljaisuus ei ole kuitenkaan saanut yhtä paljon huomiota kuin muut äänitaiteen osatekijät, arva-tenkin samoista ymmärrettävistä syistä kuin äänettömyys on jäänyt marginaaliin musiikintutkimuksessa.<sup>4</sup> Lukemalla ja kuuntelemalla Böllin kertomusta pyrin antamaan hiljaisuudelle sellaista väli-  
ne-erityistä tai -määräistä huomiota, jota se ansaitsee<sup>5</sup>.

Tutkimani ”Tohtori Murken” versiot kytkeytyvät intermediaa-  
lisiuuteen kahdessa Lars Elleströmin (2014) esittämässä mieles-  
sä. Ensinnäkin kuunnelma-adaptaatiot Böllin painetusta novellista  
ovat transmediaatioita, joissa kerran jo medioitu medioidaan uudel-  
leen muussa mediassa (vrt. Elleström 2014, 14). Toisaalta äänime-  
dian representointeina sekä novelli että sen adaptaatiot ovat media-  
representaatioita (Elleström 2014, 15). Böll-esimerkki on erityisen  
kiintoisa, koska siinä alkuperäinen mediarepresentaatio palaute-  
taan juuri siihen mediaan, jota se representoi: kelanauhuriin ja radi-  
oon. Analoginen äänentallennus- ja -välitysteknologia, jota novel-  
li kuvaa, on läsnä kuunnelmissa – ei ainoastaan niiden tarinamaail-  
moissa vaan myös osana sitä diegeettistä äänimaisemaa, jota tuon  
teknologian laitteet synnyttävät. Tämän lisäksi nauhuri mahdollis-  
taa äänidraaman tuottamisen ja tallentamisen, kun taas radiotekno-  
logian avulla se voidaan välittää kuulijoille. Kyse on siis adaptaa-  
tiosta mutta myös (ja eritoten) transmediaatiosta, vieläpä kiintoi-  
sasti niin että kirjallinen mediarepresentaatio siirretään juuri sii-  
nä representoituun mediaan. Novellissa *kuvatut* äänen tallennus- ja  
välitysteknologiat (magnetofoni ja radio) *esitetään* (tai pikemmin-  
kin *ne kuuluvat olevan esillä*) kuunnelmassa, joka on äänitetty –  
äänityslaitteiden tuottamine äänineen – ja siten välitettävissä kuu-  
lijoille radioteitse<sup>6</sup>.

Linda Hutcheon huomauttaa, kuinka proosakerronnan hiljaisuu-  
det ja poissaolot muuttuvat miltei poikkeuksetta läsnäoloksi esittä-  
vissä medioissa (Hutcheon 2006, 71). Hutcheon käsittelee vaihteloa  
ja kerronnan aukkoja esimerkkinään Benjamin Brittenin ooppe-  
ra *Billy Budd* (1951) Herman Melvillen samannimisestä pienois-  
romaanista (1891). Brittenin oopperassa pienoisromaanin vaike-  
neminen, kertomatta jättäminen ja tapahtumattomuus korvautuvat

orkesterin soitolla, jossa ei kuitenkaan ole melodiaa eikä rytmistä variaatiota ja joka on omiaan synnyttämään epämääräisiä vaikutelmia kuulijoissa (Hutcheon 2006, 74–76). Böllin novellissa hiljaisuudet ja äänen poissaolot ovat alun alkaen materiaalisesti läsnä tarinamaailmassa, eli ne muuntuvat adaptaatioissa toisenlaiseksi läsnäoloksi, eivät radikaalisti toiseen kategoriaan. Kohostamalla äänen sekä sen tallentamisen ja toistamisen tapoja novelli tavallaan ennakoii tulevia audioversioitaan eri sukupolvissa, sanan sekä inhimillisessä että teknisen kehityksen mielessä.

## Näkyvä ja kuuluva hiljaisuus

Ennen kuin käännyn Böllin novellin tekstin ja sen äänellisten versioiden puoleen, on syytä hiljentyä seuraavan sitaatin äärelle: ” ” (Harpo Marx). Jos tuo lainaus esiintyisi Harpo Marxin omaelämäkerrassa *Harpo puhuu!* (*Harpo Speaks!*, kirjoitettu yhdessä Rowland Barberin kanssa, 1961/1995) ja jos teoksesta olisi olemassa äänikirjaversion, miltä sitaatti silloin kuulostaisi? Oletettavasti äänikirjan esittäjä olisi joko hiljaa tai kuvailisi tahi nimeäisi sanojen puuttumisen lainausmerkkien välistä.<sup>7</sup>

Harpo-sitaatti on epäperäinen, sillä hän ei koskaan sanonut noin – ja, samalla kertaa, hän sanoi niin jatkuvasti, ainakin Marx-veljesten äänielokuvissa. Harpo-esimerkki tiivistää hyvin hiljaisuuden esittämisen problematiikkaa kirja- ja äänimediassa. On oireellista, että Harpo-lainaus näyttäytyy helposti huvittavana tai mielettömänä. Sitaatti, joka ei sisällä mitään (tai pikemminkin sisältää sanojen ja äänien puuttumisen), näyttää oudolta. Voiko hiljaisuutta siteerata? Ja miksi varustaa kuultavan tai näkyvän informaation puuttumisen lainausmerkeillä?

Kirjoitus on mykkää siinä mielessä, että se käyttää visuaalisia merkkejä, jotka eivät määritelmänsä mukaan ilmaise mitään muilla aisteilla, esimerkiksi muodosta ääntä. Kun kirjoitusta luetaan ääneen, merkit saavat auditiivisia asuja ja niiden empiirinen hiljai-

suus muuttuu artikuloitukseksi kieleksi.<sup>8</sup> Se mikä luonnehtii kirjoitusta, pätee kirjallisuuteen kirjainmerkkien taiteena.

Kirjallisuus esittää ja jäljittelee ääni-ilmiöitä (henkilöiden puhetta ja tarinamaailman yleistä äänimaisemaa eli kulttuurin ja luonnon ääniä). Myös äänen puuttumista (hiljaisuutta, vaikenemista tai taukoja) kuvaillaan tai merkitään kirjallisuudessa monin tavoin. Kaksi esittämisen tapaa eivät kuitenkaan ole symmetrisiä. Äänen ja sen esittämisen *mahdollisuus* ovat läsnä kaikessa kirjoituksessa, kun taas hiljaisuutta voidaan kutsua kirjoituksen suoranaiseksi tunnusmerkiksi. Siksi voidaan väittää, että kirjoitus itsessään, huolimatta viittauskohteestaan, aina performatiivisesti esittää hiljaisuutta perustavanlaatuisen ja empiirisen mykkyytensä takia.

Merkitsijän läsnäolo edellyttää merkityn poissaoloa. Käyttäessämme sanaa ”hiljaisuus” sen verbaalinen muoto tulee läsnä olevaksi mutta sen merkitty (eli hiljaisuuden käsite) tavallaan muuttuu kaksinkertaisesti poissaolevaksi. Tähän ovat syynä merkitsevä järjestelmä ja merkitty itse. Samalla näyttää siltä, että ilmaistu hiljaisuus on paradoksaalisesti hiljaisempaa kuin ilmaisematon. Hiljaisuutta ilmaistaan kirjallisuudessa sanojen ohella myös typografisin keinoin. Typografian lausumattomuus näyttää olevan linjassa ääni-informaation puuttumisen kanssa; se taas usein yhdistetään hiljaisuuden käsitteeseen. Kirjallisuudessa hiljaisuutta voidaan ilmentää monin konventioin, joista yleisimmät ovat kolme pistettä, ajatusviiva ja ellipsi.<sup>9</sup> Asetta huomiota herättävämpiä käytänteitä ovat morfologinen pyyhkiminen tai päällekirjoitus, tyhjät tai mustat tekstiblokkit tai rivit ja – radikaaleimmin – reiät kirjan sivulla kohdissa, joista kirjoitus on leikattu pois.

Diskurssin poissaolo ei tarkoita merkitysten puuttumista kertomuksesta. Hiljaisuuden tematiikka ja siihen liittyvä satiiri tapahtuvat Böllin novellissa nimenomaan diskurssin tasolla. Mutta se minä kirjoitus ilmaisee hiljaisuuden notaationa, äänikirja tai kuunnelma esittää äänettömyytensä. Siirryn nyt tuon mediaalisen eron analysointiin Böllin novellissa ja siihen perustuvissa kuunnelmissa.

## Kirjoitetut hiljaisuudet

Hiljaisuus on voimakkaasti läsnä Böllin novellissa jo sen nimestä lähtien ja toistuu eri sanamuodoissa läpi koko tekstin. Tauot, vai-kenemiset ja epäröinnit puheessa merkitään novellissa myös sanat-otomasti, tavanomaisten välimerkkien avulla (ajatusviivat ja kolme pistettä). Tässä artikkelini jaksossa keskityn novellin kolmeen koh-taan ja katson, kuinka hiljaisuus joko nimetään tai osoitetaan paine-tussa kirjamediassa. Tätä seuraavassa osuudessa kuuntelen, kuin-ka nuo samaiset kohtaukset on toteutettu novellin kuunnelmasovi-tuksissa.

Kun tohtori Murke on saanut suurella vaivalla editoitua Bur-Ma-lottken, entisen natsin, radiopuheen, tämä ehdottaa radioyhtiön joh-tajalle, että myös kaikki hänen vuoden 1945 jälkeiset nauhoituksen-sa tulisi korjata. Syynä tähän on se, että myös hän on kuolevainen. Tämä oivallus saa Bur-Malottken epäröimään ja pitämään taukoja:

”Olisin kiitollinen”, sanoi Bur-Malottke, ”jos voisimme tilaisuuden tullen ryhtyä korjaamaan kaikkia nauhoja, joille olen puhunut vuoden 1945 jälkeen. Jonakin päivänä”, hän sanoi – ja pyyhkäisi otsaansa ja katsoi raskasmielisesti aitoon Brülleriin, joka riippui intendentin kir-joituspöydän yläpuolella – ”jonakin päivänä minä” – siihen hän juut-tui, sillä ilmoitus, joka hänen oli tehtävä, oli jälkimaailmalle ylen tus-kallinen – ”jonakin päivänä minä – minä kuolen –”, ja taas hän piti tau-on ja antoi intendentille tilaisuuden tyrmistyä ja huitaista torjuvasti kä-dellään – ”ja minusta on sietämätöntä ajatella, että kuolemani jälkeen kenties käytetään nauhoja, joissa lausutuista asioista en ollut enää va-kuuttunut.” (TMKT, 35.)<sup>10</sup>

Bur-Malottke yrittää kolme kertaa aloittaa ja päättää lauseensa; yri-tyksiä kehystää puheen taukoaminen – joko sanallisena maininta-na tai typografisesti osoitetussa muodossa. Kerrotut (ja ”kaikkitie-tävästi” tulkitut) paralingvistiset eleet ja katseet ilmentävät tauko-ja, jotka aiheutuvat, ainakin näennäisesti, puhujan tunnemyrskystä. Ajatusviivat ja kolmen pisteen käyttö lausekkeiden ympärillä ja sisällä korostavat edelleen puheen taukoja. Bur-Malottken puheil-maisuus muistuttaa kuitenkin enemmän näyttämöpuhetta tai dramaat-tista monologia kuin aitoa tunteiden ilmaisua. Puheenvuoron kol-

miosainen rakenne ja asteittain täydentyvä virke sekä teatraalinen elehdintä antavat aiheita olettaa, että jopa epäröinnit ovat tosiasias-  
sa dramaattisia taukoja, siis vaikuttamisen takia pidettyjä. Klassi-  
sessa retoriikassa tällaista aitoa tai teeskenneltyä tunnetilaa ilmai-  
sevaa epäröintiä kutsutaan nimellä aposiopesis (vrt. Dupriez 1991,  
57).

Toinen esimerkkini kohtauksen hiljaisuudesta tapahtuu Murken  
kotona, missä hän pyytää naisystävänsä Rinaa olemaan puhumat-  
ta useiden minuuttien ajan, jotta hän voisi nauhoittaa magnetofoni-  
nilla tämän rikkumatonta hiljaisuutta. Rina protestoi ja keskeyttää  
pakotetun vaikenemisensa ja samalla turmelee mykän äänitustuo-  
kion: ”Äänittää äänettömyyttä, sekin on niitä sinun keksintöjäsi.  
Mielelläni minä joskus puhuisin nauhalle – mutta äänittää äänettä-  
myyttä . . . ” (TMKT, 45).<sup>11</sup> Murken ja Rinan välistä keskustelua  
kehystää kaksi tekstijaksoa, jotka kuvaavat hiljaisuuden taltiointia  
magneettinauhalle:

- (1.) Murken ja tytön välissä, tupakkapöydällä, oli magnetofoni kytket-  
tynä äänittämään (TMKT, 44).
- (2.) Hän pani nauhan taas pyörimään, ja molemmat istuivat ääneti vas-  
tatusten, kunnes puhelin soi (TMKT, 46).<sup>12</sup>

Nuo jaksot mainitsevat hiljaisuuden ja sen ehdot joko äänen puut-  
tumisenä tai äänettömyyden täyteenä. Nauhanpätkien keräilyn li-  
säksi Murke siis aktiivisesti tuottaa äänitettyä hiljaisuutta.

Kolmas hiljaisuuskohtaus liittyy juuri siihen kirjoittamisen ja  
artikulaation rajapintaan, jota artikkelini kokee tutkia. Kuunnel-  
maosaston apulaisohjaaja tarkistaa pienoisdraaman nauhoitusta,  
joka on määrä radioida muutaman tunnin kuluttua. Hänen mieles-  
tään kuunnelman loppu tuntuu omituiselta. Teos huipentuu ateistin  
kahteentoista kysymykseen tyhjässä kirkossa. Kysymykset koske-  
vat ihmisten reaktioita ateistin aikanaan tapahtuvaan kuolemaan.  
Apulaisohjaaja ja ääniteknikko tarkastelevat seuraavaa kuunnelma-  
käsikirjoituksen jaksoa:

*(Suuren tyhjän kirkon akustiikka)*  
*Ateisti (puhuu kovalla äänellä ja selvästi) Kuka minua silloin kaipaa,*  
*kun ruokin matojen suita vain?*



*(Äänettömyys)*

*Ateisti (astetta kovemmin puhuen) Kuka minua enää muistaa, kun ruumiini on luita vain?*

*(Äänettömyys)*

*Ateisti (vielä kovemmin) Kuka minua silloin muistaa, kun kupeistani kasvaa puita vain?*

*(Äänettömyys)*

(TMKT, 47–48, alkuperäinen kursiiivi.)<sup>13</sup>

Käsikirjoitus ilmoittaa kohtauksen äänelliset ominaisuudet – tilan (kaikuisan) akustiikan, äänenvoimakkuuden ja hiljaisuuden – su-  
luissa jonkinlaisina näyttämöohjeina. Näin hiljaisuus nimetään kir-  
joituksella sen sijaan, että se osoitettaisiin ajatusviivoilla tai kol-  
mella pisteellä. Tämä saattaa ilmentää sitä, että äänettömyys on  
tarkoitus *tuottaa* kuunneltavaa studiossa yhtä aktiivisesti kuin sen  
muutkin ääni-ilmiöt. Voi myös olettaa, että jokaisen kysymyksen  
jälkeen seuraava hiljaisuus ei merkitse ainoastaan vastauksen puut-  
tumista vaan juuri *on* vastaus: kukaan ei siis ajattele eikä odota ky-  
selijää. Näin hiljaisuus vaikuttaisi saavuttavan oksymoronisen ää-  
nettömän lausuman tai, Christoph Schubertin (2012) termein, nol-  
lapuheaktin (*zero speech act*) aseman ja voiman.

Toisaalta kirkkosalilla ja sen akustiikalla on kristillisessä pe-  
rinteessä oma hiljainen symboliikkansa. Kuten ruotsalainen teolo-  
gi Carl Henrik Martling asian muotoilee, kirkon ”seinillä [on] oma  
hiljainen puheensa”, ja ”hiljainen temppeli [---] on puhuva tila” sil-  
le, joka on ”oppinut kuuntelemaan silmillään” (Martling 1993, 48,  
50). Palaan symboliikan akustiseen, ei-visuaaliseen puoleen artik-  
kelini seuraavan jakson kuunnelmasovitusten yhteydessä.

## **Kuultavat hiljaisuudet**

Tässä jaksossa kuvailen lyhyesti kolmea Böllin novellin kuunnel-  
masovitusta ja sitten vertailen, miten ne käsittelevät edellä tarkaste-  
lemiani hiljaisuuskohtauksia.

Saksalaisen Saarländischer Rundfunk -radioyhtiön adaptaa-  
tio (1965b) muistuttaa äänikirjaa siinä mielessä, että yksi näytteli-

jä, Dieter Hufschmidt, lukee koko novellin tekstin ja siten tuottaa eri henkilöiden äänet muuttamalla artikulaatiotaan näyttämöilmäsuksi, ”naiselliseksi” tai lespaavaksi<sup>14</sup>. Novellin eri jaksot erottuvat musiikkikatkelmilla, jotka vaihtelevat akustisen jazz-trion soitosta Beethovenin viidennen sinfonian alkutahteihin. Lisäksi monofonista studioteknologiaa käytetään äänitehosteiden luomiseen (erilaiset akustiset tilat, häivytytys, äänten sekoittaminen), mutta jälkiäänitettyjä tehoste-efektejä (ns. Foley-ääniä) ei esiinny.

Saksalainen Südwestfunk/Saarländischer Rundfunkin tuottama versio (1986) on täysimittainen radiodraama, jossa kertojan lisäksi esiintyy kaksikymmentä näyttelijää ja jonka musiikki on teosta varten sävellettyä. Kuunnelman stereofoninen äänimaisema sisältää erilaisia tila-akustiikkoja sekä äänitehosteita (paternosterhissi, studion nauhurit ja sisäpuhelin).

Sveitsiläisen Schweizer Radio und Fernsehens (SRF) versio vuodelta 1989 lyhentää Böllin tekstiä voimakkaasti korvaamalla novellin alun esittelevällä parafrasilla ja poistamalla joitakin kohtauksia kokonaan. Kuunnelman kesto on 28 minuuttia, siis noin puolet aineistoni kahdesta muusta versiosta (1965b: 56 minuuttia; 1986: 51 minuuttia). Kertojana toimii nainen, ja novellin henkilöt on roolitettu sukupuolensa mukaisesti mies- ja naisnäyttelijöille. Kuunnelmassa on runsaasti stereofonisia äänitehosteita (eri akustiiikat, häivytytys, sekoitus ja studion laitteiden äänet).

Kaikki aineistoni äänitallenteet ovat alun perin analogisia, mutta niitä ei enää saa helposti kuultavakseen kelanauhoina tai c-kasetteina. Tässä artikkelissa olen joutunut käyttämään CD-levyille tallennettuja ja siten digitoituja versioita alkuperäisäänitteistä.

## ***Epäröintitauot***

Vuoden 1965 adaptaatiossa Bur-Malottken epäröivä repliikki kuolevaisuudestaan esitetään niin, että kolme taukoa ennen virkkeen loppuunsaattamista kestävät yli sekunnin kukin (alkaen kohdilla 36:53, 37:04 ja 37:12). Tuon mittaiset hiljaisuudet erottuvat var-

sin selvästi muuten ripeätahtisessa luennassa ja siten tuottavat Bur-Malottken arvatenkin juuri tavoitteleman dramaattisen vaikutuksen<sup>15</sup>.

Vuoden 1986 versio tiivistää kuolevaisuusepäroinnin yhteen ainoaan, sekunnin pituiseen taukoon (raita 7; 04:40). Sitä vastoin tätä taukoa edeltää epäröivä sananvaihto Bur-Malottken ja intendentin välillä (raita 7; 04:20–04:39). Nämä muutokset taukojen paikoissa siirtävät painon Bur-Malottken teatraalisuudesta epävarmuuteen siitä, voiko hän pyytää puhenuhoitusten editoimista.

Versiossa vuodelta 1989 Bur-Malottken epärointitaukoja on kaksi. Ensimmäinen (20:02) leikkautuu kertojan päälle puhumalla selostuksella (*voice-overilla*), mikä näennäisesti lyhentää taukoa sekunnin murto-osan. Toisaalta kertojan raportoiva diskurssi (”siihen hän juuttui, sillä ilmoitus, joka hänen oli tehtävä, oli jälki-maailmalle ylen tuskallinen”, TMKT, 35)<sup>16</sup> pidentää tauon oletettua kestoja seitsemään sekuntiin (loppukohtanaan 20:09). Toinen tauko (kohdalla 20:11) kestää katkotta sekunnin verran.

### ***Elävän hiljaisuuden nauhoittaminen***

Kuunnelmasovituksessa vuodelta 1965 Rina-kohtauksen epätäydellisen repliikin (”mutta äänittää äänettömyyttä . . .”, TMKT, 45)<sup>17</sup> kolme pistettä tuottavat puolentoista sekunnin ja siten varsin huomattavan tauon (49:58). Kohtausta kehystävä nauhoittamisen kuvaus (49:10–49:19) luetaan tavallista hitaammalla tempolla ja pehmeällä äänenävyllä, mikä on omiaan luomaan hiljaista ja rauhallista tunnelmaa. Toinen kehys (50:36–50:40) sitä vastoin luetaan normaalilla nopeudella ja ilman havaittavia vaikutelmia vaikene- misesta.

Vuoden 1986 versiossa hiljaisuuden esittäminen siirtyy typografinen keinojen mukailusta itse kerrontaan. Rinan kesken jäävässä lauseessa ei ole havaittavaa taukoa, päinvastoin kuin ympäröivissä kertovissa jaksoissa. Ensimmäinen kehys luetaan hitaasti pehmeällä ja hiljaisella äänellä, ja Rinan repliikkiä edeltää viiden sekunnin

tauco (raita 11; 00:40–00:45). Toinen tauko on vieläkin pitempi, ennenkuulumattomat kahdeksan sekuntia (raita 11; 02:06–02:13). Noin mittava, lähetyskatkon (*dead air*) kaltainen tauko radiolähetyksessä on riski, mutta myös hyvin tehokas keino hiljaisuuden vaikutelman ja sen mahdollisten merkitysten välittämiseen.

Koko Rina-kohtaus puuttuu vuoden 1989 adaptaatiosta, jota on lyhennetty huomattavasti. Vertailtavaksi ei siis ole kolmatta tapausta kahden edellisen oheen. Toisaalta kun muistetaan hiljaisuuden esittämisen tai tuottamisen paradoksaalinen logiikka, juuri kohtauksen *puuttuminen* tavallaan *esittää* ja siten tekee sen olemassa olevaksi. Näin kohtauksen leikkaaminen kuunnelmasta tuo sen viitatuskohteen julki. Kohtauksesta on jäljellä vain kertojan maininta, että Murke makoilee kotisohvallaan, kun puhelin äkkiä soi. Niille, jotka tuntevat Böllin novellin, tämä voi viestiä siitä, että Murke on ollut nauttimassa mukavasta hiljaisuudesta ennen sen äänekästä keskeytystä.

### ***Hiljaisia vastauksia***

Vuoden 1965 versiossa kertoja lukee kuunnelmakäsikirjoituksen kirkkokohtauksen kokonaisuudessaan, myös sen parenteesit (eli sulkuihin sijoitetut sanat). Kirkkosalin akustiikka on kuultavissa ateistin kysymyksissä, ja kertoja lukee hänen sanansa väräjävän teatraalisella äänellä ja käyttää niin kutsuttua näyttämöesitystapaa (*Bühnenaussprache*) lausuessaan r-äänteen alveolaarisena trillinä. Parenteesit ja äänettömyyttä osoittavat merkinnät (52:31; 52:44; 52:57) luetaan tavallisella kertovalla äänellä ja normaaliakustiikassa. Kohtaus kuulostaa kahden dramaturgisen valinnan risteytymältä. Yhtäältä, niin kuin Böllin tekstissäkin, kuunnelmakäsikirjoitusta luetaan diegeettisesti ääneti. Toisaalta kaikukuva äänimaailma antaa ymmärtää, että silloin toistetaan myös nauhoitettua radiofonista toteutusta käsikirjoituksesta – tai oikeammin sitä käytetään tai hyödynnetään intermediaalisesti, jotta syntyisi vaikutelma kirkkosalin akustiikasta. Tämä tarkoittaa, että kuunnelmakäsikirjoituksen pa-

renteettiset äänettömyydet ovat äänettömiä tai ilman kuultavaa informaatiota.

Versio vuodelta 1986 dramatisoi kohtauksen kuunnelmanauhoituksen toistamisena ja kuuntelemisena eikä käsikirjoituksen lukemisena. Kirkkoakustiikka on näin kuultavissa, mutta ateistia esittävä näyttelijä on roolissaan vähäeleisempi kuin vuoden 1965 sovituksessa eikä turvaudu teatraalisiin keinoihin. Äänettömyysparenteesit on toteutettu pitkinä hiljaisuuksina (raita 12; 00:47–00:53; 01:00–00:05; 01:12–01:15). Tai ei aivan. Koko nauhoituksen toistamisen kohta sisälsi studiomagnetofonin eteen- ja taaksepäin kelaamisesta syntyviä ääniä, jolloin myös nauhoitettu puhe on kuultavissa nopeudeltaan vääristyneessä muodossa. Nämä ääniefektit erottavat nauhan toistojakson muusta kerronnasta. Lisäksi käsikirjoituksessa äänettömiksi merkityt kohdat sisältävät toistettaessa pientä nauhakohinaa ja vaimennettuja yskähtelyjä kahdelta kuuntelijalta (jotka ovat ankaria tupakoitsijoita, kuten tavallista Böllin kertomuksissa).

Vuoden 1989 lyhennetty sovitus tyypistää myös kirkkokohtauksen muuntamalla akustiikan kuvauksen ja ensimmäisen kysymyksen parafrasiksi. Toinen ja kolmas kysymys kuuluvat nauhalta, niin kuin vuoden 1986 versiossakin, eli ateisti lausuu dramaattiset repliikkinsä kaikuvassa äänitilassa. Vastauksena kuuluva sana ”Schweigen” tulee ilmeisesti edelleen nauhalta mutta sen lausuu, omiutista kyllä, miesääni kaiuttomassa studioakustiikassa.

Akustiikalla on sakraalitilojen arkkitehtuurissa tärkeä tehtävä. Äänen käyttäytyminen temppelin, kirkon tai moskeijan tilassa toimii kulttuuristen konventioiden nojalla yleisesti pyhän, ylimaallisen tai tuonpuoleisen symbolina. Kirkkosalille tyypillinen kaikua akustiikka herättää helposti assosiaatioita transsendentaalisesta kokemuksesta. (Baumann & Niederstatter 2008, 54, 57.) Böllin novellin kirkkokohtauksen parenteesi ”(Suuren tyhjän kirkon akustiikka)” (TMKT, 47) luonee useimmille lukijoille tunnun tai käsityksen siitä, miltä puhe tuollaisessa tilassa kuulostaa. Tila on kookas, ja siinä on läsnä vain puhuja itse. Juuri muiden poissaolo tekee tilasta edelleen kaikuisamman, sillä ihmiset vaatteineen vaimen-

tavat ääniaaltojen heijastumista toimimalla absorboivina pintoina (vrt. Baumann & Niederstatter 2008, 56; Thompson 2004, 374). Akustisen kokemuksemme perusteella voimme päätellä, että Böllin ateisti kuulee siis vain oman äänensä kajeen ja asteittaisen häipy-misen hiljaisuudeksi. Jumaluudenkaan paikalla olosta ei ole takeita. Esitin yllä, että kysymyksiä seuraava hiljaisuus saattaa olla vastaus niihin kaikkiin. Ei kukaan, ei ihminen eikä Jumala, jää kaipaamaan pelkäksi elottomaksi materiaksi muuttuvaa kyselijää.

Kirkollisessa tai teologisessa kontekstissa hiljaisuus voi kuitenkin saada myös muita merkityksiä ja tarjota siten toisia vastausvaihtoehtoja, paradoksaalisiakin. Carl Henrik Martling tiivistää intuition ja arkikokemuksen vastaisia käsityksiä hiljaisuudesta uskonnollisessa ajattelussa:

Kirjassaan [*Silence in Heaven*, 1956] Thomas Merton puhuu hiljaisuudesta, joka on ikuisen läsnäolon erityinen merkki. Jumala kohtaa sielun juuri hiljaisuudessa. Hiljaisuus on päättymätön ja se käsittää sen vuoksi päättymättömänä paljon enemmän kuin sanat. ”Hengen ääntä me emme kuule korvillamme”, Merton kirjoittaa ja kuvaa ihmissielua ”tyhjäksi huoneeksi, joka odottaa Jumalaa”. Tämä muistuttaa Lutherin sanaa, jossa hän määrittelee uskon ”pimeäksi tyhjyydeksi” ihmisen sisimmässä, jossa Kristus asuu. Hiljaisuus ja tyhjä huone kuuluvat yhteen, koska tyhjiys on hiljaisuutta eikä muuta voi ollakaan. Mutta samalla ne ovat toistensa vastakohtia, koska hiljaisuus ei ole tyhjiyttä, ei varsinkaan pyhä hiljaisuus. Se on ylitsevuotavan täynnä merkitystä ja sisältöä. Sielu tyhjänä huoneena odottaa, että se täyttyisi ikuisen Läsnäolon hiljaisuudesta. Näin Merton ajattelee. Eikä Lutherkaan ajattele muuta, kun hän puhuu uskosta tyhjiytenä [---]. (Martling 1993, 124.)

Böllin novellin kohtauksessa on epäselvää, keneltä tai miltä ateisti haluaa vastauksia nimenomaan kirkossa lausumiinsa kysymyksiin. Samoin runomuotoisen kohtauksen sävy on epämääräinen: samanaikaisesti sekä vakava että koominen. Juhlallisuudestaan huolimatta kysymyssarjan saattaa kuulla kallistuvan odotuksenmukaisella soinnuttelullaan kohti banaalia (*Raub / Staub / Laub*; ’saalis / tomu / lehvä’). Toisaalta saksalaisen ikonografian ja kirjallisuuden historiassa säkeet viittaavat jo 1600-luvulla yleistyneeseen riimikolmikkoon saakka.<sup>18</sup> Vakavan uskon vastausvaihtoehto ei ole ko-

vin vahva tulkinta Böllin novellin kohtaukselle, joka tapahtuu modernissa maailmassa. Mahdollisuutena se toki väreilee nimetyssä ja tuotetussa hiljaisuudessa.

Böllin novellin kaikissa kuunnelmasovituksissa kaiku on mitä ilmeisimmin tuotettu sähköisenä efektinä, eikä se siis ole tallenne minkään todellisen tilan akustiikasta. Kyse on näin välineen mahdollistamasta vaikutelmasta, mediaalisesti syntyneestä äänen kajahtelusta. On syytä pohtia novellin hiljaisuutta tarkemmin juuri äänimedian kannalta.

## Äänimedian hiljaisuus

Magnetofoni on keskeisellä sijalla Böllin novellissa. Kyseessä on väline, jonka avulla Murken on mahdollista kerätä materiaalisia objekteja – metallioksidilla päällystetyn magneettisen nauhan palasia – ja niille tallentunutta ihmisäänen puuttumista ja taukoja. Tämän lisäksi nauhuria käytetään monipuolisesti analogiana novellin mitaan<sup>19</sup>. Murken kiinnostus nauhoitettua hiljaisuutta kohtaan kuuluu väistämättä myös Böllin novellin kuunnelmasovituksissa.

Murken hiljaisuuden kaipuu liittyy tekniseen mediaan ja inhimilliseen vaikenemiseen. Nauhoitettu hiljaisuus sisältää välineen itsensä tuottamaa hälyä eikä ainoastaan tallennetun äänimaailman merkkejä. Ihmisten välisessä viestinnässä äänimaailma tarkoittaa ajallisperäistä akustiikkaa henkilöiden välillä tai diskurssin sisällä. Tämän seurauksena hiljaisuus ilmenee Murkelle monimielisenä. Listatessaan, mitä leikkaa nauhoista myöhempää käyttöä varten, Murke tulee samalla inventoineeksi hiljaisuuden merkitysten moninaisuuden: ”tauko[ja] [---], huokauksia, hengenvetoja, ehdotonta äänettömyyttä” (TMKT, 42–43)<sup>20</sup>. Tuo listaus kuvaa kattavasti sen, mitä on ilmaistu painetussa novellissa graafisesti ja miten samat piirteet on toteutettu sen ääniversioissa. Kuten analyysini edellisessä jaksossa osoittaa, hiljaisuus koostuu kuunnelmissa erimittaisista tauoista ja vaikenemisen jaksoista, joissa on mukana tehoste-

ääniä ja vallitsevaa akustiikkaa. Ehdoton äänettämyys jää kuitenkin ongelmalliseksi.

Tauko puheen tuottamisessa voisi tulla lähelle ehdotonta äänettämyyttä, ainakin siinä tapauksessa, että äänihuulet pidetään tiukasti suljettuina eikä ilma virtaa niiden läpi. Tauot ja hiljaisuudet, joita Murke keräilee, ovat kuitenkin 1950-luvun analogisen, sähkömagneettisen tallennusteknologian taltioimia ja välittämiä. Alkuperäisen hiljaisuuden hypoteettiseen ehdottomuuteen tai absoluuttisuuteen sekoittuu väistämättä harmonista säröä, huojuntaa ja värinäää sekä tallennus- että toistovaiheessa. Nauhoitettu hiljaisuus sisältää tässä mielessä ääntä, hälyä, tietyn määrän havaittavaa akustista informaatiota. Tallennettu vaikeneminen ei ole siis täysin vailla äänisisältöä, ja se johtuu osaltaan juuri tallennusvälineestä (vrt. Keskinen 2008, 54).<sup>21</sup>

Lukiessamme Böllin novellin kuvauksia tai mainintoja tallennetusta äänestä (tai hiljaisuudesta) ja sen piirteistä kuvittelemme niitä intermediaalisten representaatioiden tai viittausten pohjalta, niin kuin yleensä – ja ilmeisimmin – tapahtuu kirjallisuuden akustiikan vastaanotossa (vrt. Schweighauser 2015, 480–483). Kun sen sijaan kuuntelemme radiodraamaversioita novellista, kuulemme sekä *niiden* audiomedialaista että audiomedialaista *niissä*. Vuoden 1965 adaptaatiossa on kuultavissa pientä mutta erotettavissa olevaa taustahälyä, lähinnä nauhakohinaa, sekä koko tallenteen monofonista äänimaailmaa. Molemmat johtuvat aikakauden tallennusteknologiasta. Kohdissa, joissa toistetaan nauhaa tarinan sisällä (diegeettisesti), tarkoituksella muutettu akustiikka peittää mahdollisesti lisääntyneen nauhakohinan (joka vääjäämättä seuraa signaalin heikkenemisestä jokaisessa analogisessa kopiosukupolvessa) ja tekee sen käytännössä kuulumattomaksi. Vuosien 1986 ja 1989 versioissa, vaikka ne ovatkin alun perin analogisia, taustahäly ja nauhakohina ovat huomattavasti hiljaisempia kuin vuoden 1965 sovituksessa. 1980-luvun adaptaatioiden stereofoninen äänimaailma kuulostaa erottelevuudeltaan ja dynamiikaltaan ”nykyaikaisemmalta”. Nauhantoistokohtaukset 1980-luvun versioissa sisältävät avokelanauhurin mekaniikan ääniä sekä eteen- ja taaksepäin eri nopeuksil-



la soitetun nauhan vääristynyttä ihmisääntä, mutta eivät itse audio-materiaalin laatuun liittyviä piirteitä.

Kaikissa kolmessa kuunnelmasovituksessa sanojen välinen hiljaisuus ei ole kristallinkirkasta äänen puuttumista vaan jonkinlaisen hälyn sävyttämää. Tuo häly on peräisin äänilähteestä, sen kopiointisukupolvista, analogisen signaalin konvertoinnista digitaaliseksi, toistolaitteesta, kuuntelijan käyttämistä kaiuttimista tai kuulokkeista – ja omasta ruumiista. Hiljaisuuden häly tai ääni on siis mediaalista läpi koko tallentamisen, toiston ja vastaanoton ketjun.<sup>22</sup> Tämä voi olla se hiljainen mediatieto, jonka Murke jakaa, niin kuin John Cagen teos *4'33''* kolme vuotta ennen Böllin novellia.

Kyseessä ei kuitenkaan ole itsestään selvästi itse äänimediaan ja hiljaisuuteen rajoittuva seikka vaan yleisempi ”kirjallisen akustiikan” (*literary acoustics*) ilmiö (vrt. Schweighauser 2015). Kiinnostavalla tavalla hiljaisuus on monin tavoin näennäisen vastakohtansa, eli melun tai hälyn, kaltainen kirjallisuudessa ja sen (intermediaalisessa) teoriassa. Hiljaisuus ja melu eivät ole ongelmattomasti representoitavissa, mutta niihin voidaan viitata. Kolme pistettä tai ajatusviiva *esittävät* konventionaalisesti äänen puuttumista muuntamalla akustisen ilmiön välimerkeiksi, joilla ei ole äänteellistä vastinetta (mutta toki nimet, jotka voidaan ääntää). Sen sijaan hiljaisuuteen voidaan *viitata* muiden muassa sanoilla ”hiljaisuus”, ”äänettömyys”, ”tauko”, ”vaikeneminen”, ”puhumattomuus”. Sama pätee meluun ja hälyyn. Philipp Schweighauser ehdottaa, että representoinnin sijasta ääntä oikeammin *presentoidaan* kirjallisuudessa: siis tuotetaan, performoidaan, asetetaan esille. Kyse on hänen mukaansa sekä sisäisestä että ulkoisesta ilmiöstä. Edellinen puoli luo akustisia tiloja kirjallisen tekstin rajojen sisälle; jälkimmäinen taas liittyy niihin kulttuurin konventionaaliisiin viestintäfunktioihin, joita kirjalliset tekstit saavat tuon luomisen seurauksena. Hiljaisuus ja häly aiheuttavat häiriöitä tekstin sisällä, mutta myös torjuvat tai haittaavat kulttuurin totunnaisia viestintämuotoja. (Schweighauser 2015, 483–484; vrt. Rath 2019.)

On tärkeätä huomata, että intermediaalisuuden tyyppien luokittelussaan sekä Irina O. Rajewsky (2005, 52) että Werner Wolf

(2005, 254) käyttävät useimmiten ilmaisia intermediaalinen viittaus (*reference*) tai suhde (*relation*). Kumpikaan tutkija ei siis hahmota intermediaalisuutta pääasiassa representaationa tai imitaationa vaan joko eksplisiittisesti kerronnassa tematisoituna tai implisiittisesti muodon kautta aikaan saatuna. Hiljaisuus ja häly kaihtavat representaatiota jo lähtökohtaisesti, joten ne asettuvat kirjallisessa akustiikassa erityisen tiiviisti viittauksen ja presentaa-tion alueelle.

## Medioiden hiljaisuudet, kootusti

Olen lukenut Böllin novellia ja kuunnellut sen kolmea kuunnelmasovitusta keskittymällä hiljaisuuteen ja sen välittymiseen. Aineistossani kirja- ja äänimedia kietoutuvat yhteen, kääntyen ja kiertäen toistensa ympärille, hyvin samankaltaisesti kuin ääninauhakerrokset magnetofonikelalle. Lopulta ehkä myös niin, että magne-toitu tai painettu informaatio ikään kuin kopioituu kerrokselta toiselle ja aiheuttaa vanhoista kuunnelmista tuttua mutta samalla outoa kaikua, äänen kantautumista ja kertautumista aika- ja tallen-netasojen välillä. Painetun novellin mediarepresentaatio palaa kuunnelmissa täsmälleen niissä representoituun mediaan: avokelanauhaan ja radioon. Painettu kertomus joko nimeää hiljaisuuden sanallisesti tai merkitsee sen typografisesti kirjamediassa. Vertailles-sani kolmea hiljaisuuteen liittyvää kohtausta kuunnelmissa havait-sin huomattavaa vaihtelua taukojen pituudessa ja esittämistavoissa. Typografia ei aina käänny tauoiksi samoissa graafisesti merkityissä paikoissa, vaan ne saattavat siirtyä dramaturgisesti tekstijakson si-sällä. Tämä kuitenkin tuottaa samankaltaisia vaikutelmia ja vaiku-tuksia kuin alkuperäisessä. Kuunnelmien tarinamaailman laitteista ja kuuntelijoista peräisin olevat äänet rajaavat nauhan toistojakson erilleen kertomuksessa kulloinkin vallitsevasta äänimaailmasta. Se minkä kursivi ja muut typografiset keinot ilmaisevat kirjassa, tu-lee esiin äänen kautta kuunnelmaversioissa. Vastaanoton kannalta kahden median välittämät ”äänettömät” kohdat eroavat toisistaan

huomattavasti. Hiljaisuuden kuuleminen, erityisesti pitkän jatkuvan tauon muodossa, on radiodraamassa huomiota herättävämpää kuin ajatusviivan tai kolmen pisteen lukeminen kirjasta.

On myös syytä ottaa huomioon radiodraaman kuuntelemisen todellinen konteksti ja välineistö. Suoraan radiolähetykseen keskittyminen kodin rauhassa vastaanottimen tai hifi-kaiuttimien ääressä on yhä tyypillisemmin vaihtumassa tallenteiden kuunteluun kannettavilla laitteilla ja vaihtelevan tasoisilla korvakuulokeilla monenlaisissa ympäristöissä ja akustiikoissa. Nämä muuttujat väistämättä vaikuttavat kuullun äänen (tai hiljaisuuden) laatuun ja väliin tulevan ulkopuolisen hälyn määrään.

Vuoden 1965 adaptaatio pysyttelee lähimpänä kirjallisen muodon ”Tohtori Murkea”. Novellin koko tekstin lukee ääneen yksi näyttelijä, joka siten tuottaa kaikkien henkilöiden äänet – ja hiljaisuudet. Kertomuksen satiirinen *sanallinen* sisältö on siis kokonaisuudessaan esillä sovituksessa. Eri äänien, mukaan lukien naisten puheen, imitoiminen voi ärsyttää joitakin kuulijoita, kuten usein käy äänikirjojen vastaanotossa, koska huomio siirtyy helposti sanojen sisällöstä niiden artikulaatioon. Toisaalta juuri äänten ja niiden sisältämien taukojen kanavoiminen korostaa koko kerronnan ja samalla koko kerrotun teoksen mediaalista luonnetta. Kaikki kirjallisuus, olkoon painettua tai ääneen lausuttua, on välittyntä ja jollakin tavoin jaettua. Sama ilmiö, vaikkakin päinvastaisena ja epäsystemaattisemmin, tapahtuu vuoden 1989 versiossa, jossa kertoja on naispuolinen, ehkä vastoin sitä ennako-oletusta, että mieskirjailijan heterodiegeettinen kertoja olisi mies tai ylipäätään sukupuolittettu. Vuoden 1986 versio on moniäänisin kaikista kolmesta, sillä teoksessa on mieskertoja ja kokonainen seurueellinen näyttelijöitä. Vuosien 1986 ja 1989 sovituksissa myös teosten muu äänimaailma on sangen rikasta ei-kielellisine äänineen ja ääniefekteineen, jotka kytkeytyvät diegeettisiin akustisiin tiloihinsa. Jopa tauot tai hiljaisuudet esiintyvät noissa äänikonteksteissa. Vuoden 1965 adaptaatio on tältä kannalta huomattavan askeettinen, mutta sekin kehystää tai merkitsee hiljaisuuden valituilla ääniefekteillä.

Ylimääräiset, sanattomat hälyäänet hiljaisissa jaksoissa myös ilmoittavat kuunnelman todellisille kuulijoille, että tauot ovat osa teoksessa meneillään olevaa toistoa eivätkä johdu radiolähetysten tarkoituksettomasta lähetyksatkosta (*dead air*) tai laitteiston epä-kuntoon joutumisesta. Molemmat ovat kammoksuttuja ja siten väl-tettäviä tilanteita radiolähetystoiminnassa. Se miten kirkkoon sijoit-tuvan pienoiskuunnelman käsikirjoitusta käsitellään radioadaptaa-tioissa, tarjoaa kiinnostavia intermediaalisia sekoituksia. Mediaa-lisen hälyn esiintyminen kuunnelmien taukokohdissa korostaa sitä ongelmallisuutta tai suhteellisuutta, joka liittyy hiljaisuuteen kai-keessa välittymisessä, havaitsemisessa ja vastaanotossa. Siinä missä on esitys, sieltä puuttuu hiljaisuus. Sama pätee median läsnäoloon.

Kolmen adaptaation välisillä eroilla on temaattiset vaikutuksen-sa. Painotus siirtyy etäämmälle ”Tohtori Murken” alkuperäisestä satiirista, joka suuntautuu ilmeisimmin opportunistisiin, taustaltaan epäilyttäviin henkilöihin sodanjälkeisessä Länsi-Saksassa. Tuo tee-ma on vielä havaittavissa vuoden 1965 versiossa, mutta kaksi muu-ta kuunnelmaa näyttävät suuntautuvan yleisempiin ja ehkä epämää-räisempiin koomisiin esityksiin mediasta ja kielen toiminnasta. Te-maattinen siirto irrottaa myös Böllin kertomuksen mahdolliset vas-tarinnan piirteet historiallisesta referentiaalisuudesta kohti poeettis-ta ja mediaalista.

Murken työskentely hiljaisuuden ja ääninauhan parissa kytkey-tyy avantgarde-taiteilijoiden vastaaviin toimiin 1950-luvulla. Yh-dysvaltalainen John Cage teki musiikillisia ja musiikkitieteellisiä tutkimuksia hiljaisuudesta (mm. teoksessaan *4'33''* vuodelta 1952) sekä äänenvaimennuksesta ja vastamelusta. Samoin hän toteutti ää-ninauhakokeita leikkaamalla ja koostamalla sille tallennettuja ää-niä, niin musiikillisia kuin ei-musiikillisiakin. Kirjallisuuden puo-lella yhdysvaltalaisen William S. Burroughsin kokeilut nauhoitetun äänen leikkelyllä terapeuttien ja vapauttavien vaikutusten saavut-tamiseksi liittyvät läheisesti Murken keinoihin ja päämääriin (vrt. Kahn 2001, 113–116, 158–223, 314–321; Olsson 2011). Burroughs hyödynsi magnetofonin manipuloivia mahdollisuuksia romaanis-aan *The Ticket That Exploded*, joka julkaistiin vuonna 1962 mut-

ta jonka materiaali on suurelta osin peräisin 1950-luvun lopulta. Irlantilais-ranskalaisen Samuel Beckettin näytelmä *Viimeinen ääninauha* (*Krapp's Last Tape*, 1958) dramatisoi ideologiset ja äänelliset erot henkilön menneiden vuosien nauhoitetun puheen ja elävän nykyhetken diskurssin välillä samaan tapaan kuin ”Tohtori Murkekin”. Vaikka vanha Krapp ei aineellisella tasolla manipuloi aikaisempien vuosien nauhojaan, hän kuitenkin kajoaa niiden sisältöön keskeyttämällä toiston ja kommentoimalla menneisyyden lausumuksiaan. Murken ja hänen aikalaistensa toimissa tulevat esille kielen suhteet mediateknologioihin, tekstuaalisuuteen ja materiaalisuuteen.

Mediaatio elättää remediaation mahdollisuutta vierellään, ja koaminen voi johdattaa uusiin koostamisiin. Böllin novelli on todennokkaasti innoittanut äänitaideteoksen luomiseen Murken menetelmällä. Vuosina 2005 ja 2007 brittiläinen äänitaiteilija Benjamin Gwilliam teki tiivistelmän vuoden 1986 kuunnelmasovituksista ja antoi sille nimen *The Sequential Silences of Dr Murkes gesammeltes Schweigen*. Se koostuu kuunnelman kaupallisen magnetofoninauhatalenteen taukokohdista ja äänitehosteista. Teoksen kesto on 4 minuuttia 51 sekuntia, mutta silmukaksi yhdistetyn nauhan (luopin) kokonaispituus Finetunedin verkkosivulla on 15’19”. Teos toteuttaa Murken hankkeen kirjaimellisesti. Gwilliam kokosi kuunnelman nauhoitetut ”hiljaisuudet” (kaikissa artikkelini edellisessä osuudessa kuvatuissa merkityksissä) aluksi usean avokelanauhurin nauhainstallaatioksi vuonna 2005. Verkkosivujulkaisua (2007) varten taiteilija leikkasi nauhan hiljaisuudet samaan järjestykseen kuin ne esiintyvät kuunnelmassa. (Vrt. Gwilliam 2007.)

Tulos ei ole missään nimessä hiljainen, vaan – kuten kaikissa audiomedioissa – jonkinlaisten äänien, jonkinlaisen hälyn kyllästävä. Analoginen magneettinauha (ja sen kopiosukupolvet) tuottavat tällaista hälyä väistämättä. Gwilliamin teoksessa on myös kuuluttavissa teknisten laitteiden, muiden muassa paternosterhissin, nauhureiden, mikrofoniin ja sisäpuhelimen – siis ihmisten tai viestien *siirtämisen* välineiden – pieniä ääniä. Ne rajaavat ja merkitsevät hiljaisuuksien osuuksia erilleen toisistaan ja samalla osoittavat, että

kaikissa on kyse mediasta. Mutta samalla ne kertovat jotakin olennaista kommunikaation ja median luonteesta. Kuten Craig Dworkin kirjoittaa hiljaisuuden yhteydessä, väline (tai merkkejä siitä) on aina löydettävissä viestistä. Viestin (”sisällön”) välittäminen välittää myös itse viestin kirjaamisen ja luennan tai tallentamisen ja toistamisen prosessin tapahtuneen. Tarkoitukseton häly on väistämättä osa kommunikaatiota; informaatiota välittävässä viestintäkanavassa on aina mukana kohinaa. (Dworkin 2015, 134.)

”Tohtori Murke” osoittaa, sekä painetuissa että äänellisissä versioissaan, kuinka viestissä on aina mukana väline, hiljaisessakin. Tämä mediaalinen itsestäänselvyys ilmenee Böllin novellissa intermediaalisuuttaan hälisevässä ja ylimääräytyneessä muodossa ja siksi niin paljaana ja selvästi kuuluvana.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Artikkelin varhaisempi versio on ilmestynyt julkaisussa *CounterText* (Keskinen 2019).

<sup>2</sup> ”[J]enes höhere Wesen, das wir verehren” (8). Annan jatkossakin Böllin saksankielisen tekstin loppuviitteissä ja pelkällä sivunumerolla varustettuna. Käyttämäni laitos on Böll 1965a.

Kiinnostavasti samankaltainen uskonnollisuuden häivyttäminen yleiseettisyydellä näkyy vuoden 2019 suomalaisessa keskustelussa partiolupauksesta. Sen perinteinen alku ”Lupaani parhaani mukaan rakastaa Jumalaani, omaa maata ja maailmaa” ehdotettiin muutettavaksi muotoon ”Lupaani kunnioittaa sitä, mikä on minulle pyhää” (Sana ”Jumala” saatetaan poistaa; yle.fi/uutiset/3-10734694). Uudessa lupauksessa päädyttiin lopulta muotoiluun: ”Lupaani parhaani mukaan elää maani ja maailman parhaaksi, kasvaa katsomuksessani ja toteuttaa ’ikäkauden’ ihanteita joka päivä” (Partiolupauksesta poistettiin sana ”Jumala”; yle.fi/uutiset/3-11648312). Vastaava vaihdos on jo tapahtunut suomalaisen sotilasvalan alun (”Minä lupaan ja vakuutan kaikkivaltiaan ja kaikkietävän Jumalan edessä...”) suhteessa sotilasvakuutukseen (”Minä lupaan ja vakuutan kunniani ja omantuntoni kautta...”).

<sup>3</sup> Murke wurde rot. ”Es sind”, sagte er, ”ich sammle eine bestimmte Art von Resten.”

”Welche Art Reste?” fragte Humkoke.

”Schweigen”, sagte Murke, ”ich sammle Schweigen.”

Humkoke sah ihn fragend an, und Murke fuhr fort: ”Wenn ich Bänder zu schneiden habe, wo die Sprechenden manchmal eine Pause gemacht haben – auch Seufzer, Atemzüge, absolutes Schweigen –, das werfe ich nicht in den Abfallkorb, sondern das sammle ich.” (45.)

<sup>4</sup> Jotkin viimeaikaiset tutkimukset kiinnittävät huomiota taukoihin, mykistämiseen ja hiljentämiseen sekä niiden toteuttamiskeinoihin äänikirjassa (Stewart 2011, 116–118, 123–124; Wittkower 2011, 221–225;

St. Clair 2019, 355–356). Leimallisesti audionarratologisia tutkimuksia kuunnelmasta ja äänitaiteesta ovat mm. Huwiler 2016, Lutostański 2016, Bernaerts 2016, Mildorf 2017 ja Kinzel 2017. Tuore kokoomateos äänitutkimuksen laajasta kentästä on Michael Bullin toimittama *The Routledge Companion to Sound Studies* (2019).

<sup>5</sup> Painettua ”Tohtori Murkea” ja sen radiohiljaisuutta sekä ideologista vaientamista on tästä näkökulmasta tulkinnut Keskinen 2008, 51–70.

<sup>6</sup> Tämä oli tilanne Murke-kuunnelmien ensilähetysten aikaan. Nykyään nuo kuunnelmat ovat saatavilla digitaalisina tallenteina (CD-levyinä tai MP3-tiedostoina) joko kaupallisesti tai pyydettyä kopioina ohjelman tuottaneilta yleisradioyhtiöiltä. Aineistossani vuoden 1986 versio on kaupallisesti julkaistu äänite, mutta muut tallenteet on saatu radioyhtiöiden arkistoista tilaamalla. Novellista on olemassa myös Rolf Hädrichin ohjaama saksalainen tv-elokuva *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* vuodelta 1964. Se tuo kiinnostavan lisän kuvaamisen, esittämisen ja kuulumisen problematiikkaan audiovisuaalisen median kautta.

<sup>7</sup> Harpo oli tunnetusti Marx-veljesten elokuvien puhumaton vaikkakaan ei hiljainen jäsen. Harpo nimittäin kommunikoi eleiden lisäksi kehittämällä säännönmukaisesti ääntä – musiikkia tai melua – soittimilla ja käsiin osuneilla näyttämötarpeilla. 1930-luvun puolivälissä Harpo myös esiintyi viikoittain veljiensä suulaissa radio-ohjelmissa – sanomatta koskaan sanaakaan. Harpo ei ollut todellisuudessa mykkä, eikä hän vaiennut kirjoittajanakaan, kuten hänen liki 500-sivuinen omaelämäkertansa osoittaa. *Harpo puhuu!* -teoksesta ei liene olemassa kaupallista äänikirjaversiota, mutta ainakin Suomen Yleisradio on toteuttanut omaelämäkerrasta luentasarjan vuonna 2012.

<sup>8</sup> Kahtiajako hiljaiseen ja ääneen lukemiseen ei ole kuitenkaan ehdoton. Yhdysvaltaisen kirjallisuudentutkija Garrett Stewartin (1990) teoretisoimassa foneemisessa lukemisessa hiljainen lukeminen ”evokalsoi” visuaaliset merkit eli aktivoi puheen tuottamisen alueita aivoissa



ja lihaksissa. Stewartin teoriassa ”lukutapahtuma pyrkii antamaan kirjoitukselle ’äänen’, joka samassa vaimennetaan, ja artikuloimaan mykästi tekstin, joka on murtautumassa kuuluville. [---] Kyse on suullisen ja kirjoitetun kielen välisestä kitkasta, joka paikallistuu lukijaan. Ääni merkitsee Stewartilla kirjoituksen ruumiillista vastaanottoa, lukemista kuulevalla silmällä ja näkevällä korvalla.” (Keskinen 2000, 170–171.) Myös lukemisen kohteet, tavat ja merkitykset toimintana voivat olla huomattavan moninaiset; lukeminen voi tarkoittaa fysiologisia vasteita tai syvyydeltään, etäisyydeltään tai laajuudeltaan eriaisteista tulkin-taa, joka kohdistuu kirjoitettuun, kuvalliseen tai äänelliseen ”tekstiin” (vrt. Rubery 2016, 15–17).

<sup>9</sup> Kaikki tässä artikkelissa esiintyvät sitaattien kolme pistettä ja ajatusviivat (em-viivat) noudattavat Böllin saksankielisen novelliedition ja sen suomennoksen typografiaa. Omat lyhennykseni merkitsen kolmella yhdysviivalla [---].

<sup>10</sup> ”Eines Tages”, sagte er – er fuhr sich über die Stirn und blickte schwermütig auf den echten Brüller, der über des Intendanten Schreibtisch hing –, ”eines Tages werde ich” – er stockte, den die Mitteilung, die er dem Intendanten zu machen hatte, war zu schmerzlich für die Nachwelt –, ”eines Tages werde ich – sterben werde ich –”, und er machte wieder eine Pause und gab dem Intendanten Gelegenheit, bestürzt auszusehen und abwehrend mit der Hand zu winken – ”und es ist mir unerträglich, daran zu denken, dass nach meinem Tode möglicherweise Bänder ablaufen, auf denen ich Dinge sage, von denen ich nicht mehr überzeugt war.” (37.)

<sup>11</sup> ”Beschweigen, das ist auch so eine Erfindung von dir. Ein Band bespechen würde ich mal gern – aber beschweigen . . .” (48).

<sup>12</sup> (1.) Zwischen Murke und das Mädchen, auf einem Rauchtisch, stand ein Bandgerät, das auf Aufnahme gestellt war (46).

(2.) Er stellte das Band wieder ein, und beide sassen schweigend einander gegenüber, bis das Telefon klingelte (49).

<sup>13</sup> (*Akustik in einer grossen leeren Kirche*)

*Atheist: (spricht laut und klar) Wer denkt noch an mich, wenn ich der Würmer Raub geworden bin?*

*(Schweigen)*

*Atheist: (um eine Nuance lauter sprechend) Wer wartet auf mich, wenn ich wieder zu Staub geworden bin?*

*(Schweigen)*

*Atheist: (noch lauter) Und wer denkt noch an mich, wenn ich wieder zu Laub geworden bin?*

*(Schweigen)*

(50–51, alkuperäinen kursiivi.)

<sup>14</sup> Novellista on olemassa myös kirjailija Heinrich Böllin Hessischer Rundfunk -yhtiölle ääneen lukema (hieman lyhennetty) versio vuodelta 1956. Tämä *Lesung* ei sisällä mitään tehosteita ja on huomattavan ripeätahtinen, joten tekstiin kirjatut tauot ja hiljaisuudet eivät ole kuultavissa äänitteessä. Siksi en käsittele tätä sinänsä kiinnostavaa tapausta tässä artikkelissa.

<sup>15</sup> Tämä huomiota herättävyys vastaa tutkimustuloksia hiljaisuuden sietämisestä luonnollisissa keskustelutilanteissa. Kun tauko kestää kauemmin kuin yhden sekunnin, puhujat pitävät sitä häiritsevänä ja yrittävät sanoa jotakin rikkoakseen hiljaisuuden (Jefferson 1989).

<sup>16</sup> [E]r stockte, denn die Mitteilung, die er dem Intendanten zu machen hatte, war zu schmerzlich für die Nachwelt (37).

<sup>17</sup> ”[A]ber beschweigen . . .” (48).

<sup>18</sup> Erään syyskuuta (ja katoavaisuutta) kuvaavan kolmiosaisen vanitas-embleemin otsikot vuodelta 1649 kuuluvat saksaksi ”I. Es fällt das Laub. II. Es nasst der Staub. III. Der (Tod) holt den Raub” ja latinaksi ”Temporis exuviae. Impedent coelitus imbres. Mors imminet annis.” (*Emblematica Online.*) Suomennettuna: ’Lehti putoaa. Tomu sataa. Kuolema korjaa sadon.’

Ateistin kysymyksiä mainitaan olevan kaikkiaan 12 kappaletta. On luultavaa, että niissä ei noudateta samaa sointukaavaa, sillä *Raub*-substantiiville ei ole saksan kielessä niin monta täydellistä riimiä.

<sup>19</sup> Toisteisuus, kiertyvyys sekä merkkien tallentuminen ja pois pyyhkiminen konkretisoituvat novellissa mm. paternosterhississä ja rukousnauhassa sekä abstraktimmalla tasolla mielenliikkeissä ja uskonnollisissa kääntymyksissä. Ne kaikki muistuttavat magnetofonin mekaniikkaa (vrt. Keskinen 2008, 61–65). Kyse on Werner Wolfin termein implisiitistä intermediaalisesta viittauksesta, joka jäljittelee muodollisesti toista mediaa ja saa aikaan kognitiivisia tai emotionaalisia vaikutuksia (Wolf 2005, 255).

<sup>20</sup> ”eine Pause [---], Seufzer, Atemzüge, absolutes Schweigen [---]” (45).

<sup>21</sup> Hiljaisuus ja sen mediaalinen jäsentyminen liittyvät kiinnostavasti amerikkalaisen akustisen ekologin Gordon Hemptonin yli 30 vuotta jatkuneeseen projektiin, jossa hän on etsinyt luonnosta 20 minuutin hiljaisia, äänisaasteettomia paikkoja tallentaakseen niiden äänimaisemaa. Syy siihen, miksi Hempton tuli valinneeksi jatkuvan hiljaisuuden kestoksi 20 minuuttia, on mediateknologinen. Ennen kuin digitaalisia tallennusvälineitä oli saatavilla, Hempton hankki kenttä-äänityksiään varten markkinoiden parhaan analogisen avokelanahurin, Nagra IV-S:n. Sen seitsemäntuumaisen kelan tallennuskapasiteetti nopeudella 15 tuumaa sekunnissa on juuri 20 minuuttia. (Virostek 2016; ”Shhh! Be Quiet!!!”) Näin välineen rajoitteet tai tarjoumat määrittivät tallennetun ”viestin” tai ”sisällön” olennaisia ominaisuuksia. Kannettavat Nagra-nauhurit olivat yleisiä radiotoimittajien työvälineitä ennen siirtymistä digitaaliseen kauteen.

<sup>22</sup> Kuunneltu media vaikuttaa todenkaltaisuuteen tai illuusion voimakkuuteen. Nauhakohina on realistisempaa tullessaan ääninauhalta kuin suoratoistopalvelusta tai MP3-tiedostosta peräisin olevana. Kun Carla Bleyn jazz-sävellyksen *Musique Mecanique III* [sic] (1979) taltioin-

ti näennäisesti juuttuu paikoilleen, vaikutelma on uskottavampi, jos kuuntelussa on vinyyli-LP eikä CD-levy. Edellisessä vaihtoehdossa 33 $\frac{1}{3}$  kertaa minuutissa toistuva mekaaninen virhe joskus todella esiintyy; jälkimmäisessä median viallinen toiminta tuottaa aivan muunlaisia ääniä. Väline-erityisyyttä on siis olemassa myös silloin, kun väline ei toimi tarkoitetulla tavalla.

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus ja ääniteokset

- Böll, Heinrich (1956) *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*. Sprecher: Heinrich Böll. Produktion: Hessischer Rundfunk. Erstsendung 19.7.1956. Archivmaterial. CD.
- Böll, Heinrich (1962) Tohtori Murken kootut tauot [TMKT]. Teoksessa Heinrich Böll, *Tohtori Murken kootut tauot ja muita satiireja*. Suom. Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava, 7–50.
- Böll, Heinrich (1965a) Doktor Murkes gesammeltes Schweigen. Teoksessa Heinrich Böll, *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 5–53.
- Böll, Heinrich (1965b) *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen*. Dieter Hufschmidt in allen Rollen. Musik: Fritz Maldener. Regie: Wolfgang Drescher. Produktion: SR. Erstsendung 28.4.1965. Archivmaterial. CD.
- Böll, Heinrich (1986) *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*. Hörspiel. Sprecher: Henning Venske, Hilmar Thate, Axel Corti und vielen anderen. Stuttgart: Klett. CD.
- Böll, Heinrich (1989) *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen*. Hörspiel. SRF. Erstsendung 31.1.1989. Archivmaterial. CD.
- Gwilliam, Benjamin (2007) *The Sequential Silences of Dr Murkes gesammeltes Schweigen* [www.finetuned.org/ben-gwilliam.html](http://www.finetuned.org/ben-gwilliam.html) (kuunneltu 19.4.2021).

### Tutkimuskirjallisuus

- Allen, Chadwick (2005) Radio narrative. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London & New York: Routledge, 481–482.
- Baumann, Dorothea & Christina Niederstatter (2008) Acoustics in sacred buildings. Teoksessa Rudolf Stegers (toim.) *Sacred buildings: A design manual*. Basel & Boston: Birkhäuser, 54–59.

- Bernaerts, Lars (2016) Voice and sound in the anti-narrative radio play. Teoksessa Jarmila Mildorf & Till Kinzel (toim.) *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*. Berlin: De Gruyter, 133–148.
- Dupriez, Bernard (1991) *A dictionary of literary devices*. Käänt. & toim. Albert W. Halsall. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Dworkin, Craig (2015) *No medium*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Eggert, Hartmut & Janusz Golec (1999) "Wortlos der Sprache mächtig": *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart: Metzler.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Emblematica online*. Resources for emblem studies. emblematica.grainger.illinois.edu/detail/emblem/E019223 (luettu 19.4.2021).
- Frank, Armin Paul (1981) *Das englische und amerikanische Hörspiel*. München: Fink.
- Fuchs, Peter & Niklas Luhmann (1989) *Reden und Schweigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grabher, Gudrun M. & Ulrike Jessner, toim. (1996) *Semantics of silences in linguistics and literature*. Heidelberg: Winter.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (1981) *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hutcheon, Linda (2006) *A theory of adaptation*. London & New York: Routledge.
- Huwiler, Elke (2016) A narratology of audio art: Telling stories by sound. Teoksessa Jarmila Mildorf & Till Kinzel (toim.) *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*. Berlin: De Gruyter, 99–115.
- Jefferson, Gail (1989) Preliminary notes on a possible metric which provides for a 'standard maximum' silence of approximately one second in conversation. Teoksessa Derek Roger & Peter Bull (toim.) *Conversation: An interdisciplinary perspective*. Clevedon: Multilingual Matters, 166–196.

- Kahn, Douglas (2001) *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Keskinen, Mikko (2000) Kuultava kirjoitus: Ääni ja puhe kirjallisuudessa. Teoksessa Katriina Kajannes & Leena Kirstinä (toim.) *Kirjallisuus, kieli ja kognitio: Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Helsinki: Helsinki University Press, 159–193.
- Keskinen, Mikko (2008) The cases of radio silence: Recorded reticence and revisory declension in Heinrich Böll's "Doktor Murkes gesammeltes Schweigen". Teoksessa Mikko Keskinen, *Audio book: Essays on sound technologies in narrative fiction*. Lanham: Lexington Books, 51–70.
- Keskinen, Mikko (2019) Book and radio play silences: Medial pauses and reticence in "Murke's Collected Silences" by Heinrich Böll. *Counter-Text* 5:3, 352–370.
- Kinzel, Till (2017) Narrativity and sound in German radio play adaptations of Paul Auster's *The New York Trilogy*. *Partial Answers* 15:1, 151–65.
- Lutostański, Bartosz (2016) A narratology of radio drama: Voice, perspective, space. Teoksessa Jarmila Mildorf & Till Kinzel (toim.) *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*. Berlin: De Gruyter, 117–131.
- Mair, Christian (1996) The semantics of *Silence*. Teoksessa Gudrun M. Grabher & Ulrike Jessner (toim.) *Semantics of silences in linguistics and literature*. Heidelberg: Winter, 19–27.
- Martling, Carl Henrik (1993) *Puhuva hiljaisuus liturgisessa symboliikassa*. Suom. Risto Pottonen. Helsinki: SLEY-kirjat.
- Marx, Harpo & Rowland Barber (1995) *Harpo puhuu!* Suom. Heikki Salojärvi. Vantaa: Pequod.
- Mildorf, Jarmila (2017) Sounding postmodernity: Narrative voices in the radio adaptation of Alasdair Gray's *Lanark*. *Partial Answers* 15:1, 167–188.
- Olsson, Jesper (2011) The audiographic impulse: Doing literature with the tape recorder. Teoksessa Matthew Rubery (toim.) *Audiobooks, literature, and sound studies*. London & New York: Routledge, 61–75.

- Partiolupauksesta poistettiin sana ”Jumala” – tarkoituksena on korostaa, että Partio kuuluu kaikille. YLE-uutiset. 16.11.2020. yle.fi/uutiset/3-11648312 (luettu 19.4.2021).
- Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6, 43–64.
- Rath, Richard Cullen (2019) Silence and noise. Teoksessa Michael Bull (toim.) *The Routledge companion to sound studies*. London & New York: Routledge, 73–80.
- Rubery, Matthew (2016) *The untold story of the talking book*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sana ”Jumala” saatetaan poistaa partiolupauksesta – suhde uskontoon jakaa partiolaisten mielipiteet voimakkaasti. YLE-uutiset. 17.4.2019. yle.fi/uutiset/3-10734694 (luettu 19.4.2021).
- Schlant, Ernestine (1999) *The language of silence: West German literature and the Holocaust*. London & New York: Routledge.
- Schubert, Christoph (2012) Dialogue and power: Turn-taking and speech acts in Ivy Compton-Burnett’s *Manservant and Maidservant*. Teoksessa Till Kinzel & Jarmila Mildorf (toim.) *Imaginary dialogues in English: Explorations of a literary form*. Heidelberg: Winter, 173–190.
- Schweighauser, Philipp (2015) Literary acoustics. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 475–493.
- Shhh! Be Quiet!!! *A Sound Education*. 8.5.2015. [www.dxaudio.com/styled-4/blog/sound-ed\\_files/1969340ba6bd1d3dbc897b75bef40bf7-34.html](http://www.dxaudio.com/styled-4/blog/sound-ed_files/1969340ba6bd1d3dbc897b75bef40bf7-34.html) (luettu 19.4.2021).
- St. Clair, Justin (2019) Literature and sound. Teoksessa Michael Bull (toim.) *The Routledge companion to sound studies*. London & New York: Routledge, 353–361.
- Stewart, Garrett (1990) *Reading voices: Literature and the phonotext*. Berkeley: The University of California Press.
- Stewart, Garrett (2011) Novelist as ”sound-thief”: The audiobooks of John le Carré. Teoksessa Matthew Rubery (toim.) *Audiobooks, literature, and sound studies*. London & New York: Routledge, 109–126.



- Thompson, Emily (2004) *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ulsamer, Fleur (2002) *Linguistik des Schweigens: Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*. Bern: Peter Lang.
- Virostek, Paul (2016) A month of field recordists: Gordon Hempton. *Creative Field Recording*. 7.9.2016. [www.creativefieldrecording.com/2016/09/07/a-month-of-field-recordists-gordon-hempton](http://www.creativefieldrecording.com/2016/09/07/a-month-of-field-recordists-gordon-hempton) (luettu 19.4.2021).
- Wittkower, D.E. (2011) A preliminary phenomenology of the audiobook. Teoksessa Matthew Rubery (toim.) *Audiobooks, literature, and sound studies*. London & New York: Routledge, 216–231.
- Wolf, Werner (2005) Intermediality. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London & New York: Routledge, 252–256.

Juha-Pekka Kilpiö

## **MEDIOIDEN JA MAAILMOJEN VÄLISSÄ. ROBERT COOVERIN KINEKFRASTISET NOVELLIT**

Käsittelen tässä artikkelissa kirjallisuuden ja elokuvan intermediaalisia suhteita, en kuitenkaan tuttua adaptaatiota vaan monimutkaisempaa ja muototietoisempaa tapausta, josta käytän termiä *kinekfrasis*. Tarkoitan sillä elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanallista representaatiota.

Viimeaikainen transmediaalinen tutkimus ja ennen kaikkea transmediaalinen narratologia on kiinnittänyt erityistä huomiota tarinamaailmaan mutta keskittynyt pääasiassa tapauksiin, joissa yhtä tarinamaailmaa laajennetaan eri alustoilla. Erilaiset intermediaaliset keinot voivat kuitenkin tuottaa paljon radikaalimpia ontologioita häiriöitä ja rajanylityksiä, sellaista maailmojen moneutta, joka luonnehtii postmodernistista fiktiota.

Setvin ensin kinekfrasiksen suhdetta muihin intermediaalisiin tyyppeihin – seuraan tässä Lars Elleströmin jaottelua – ja kirjallisuushistoriallista muotoutumista. Taustoitan postmodernismin ontologista poetiikkaa Brian McHalen *Postmodernist Fiction* -tutkimuksen (1987) avulla. Sen jälkeen siirryn tekstianalyysiin. Esi-merkkinä toimii Robert Cooverin novellikokoelma *A Night at the Movies* vuodelta 1987. Sitä voi pitää amerikkalaisen postmodernismin malliesimerkkinä, kun postmodernismi ymmärretään kirjallisuutena, jota luonnehtii McHalen termein *ontologinen dominantti*.

Nimensä mukaisesti *A Night at the Movies* kuvaa iltaa elokuvissa, ja se muodostaa kavalkadin monenlaisia lajityyppejä. Siinä viitataan elokuvaan hyvin monenlaisin tavoin, ja se on intermediaalisilta keinoiltaan rikas. *Nightissa* sekoittuvat samalla kertaa intermediaaliset kategoriat ja monet tarinamaailmat.

## Intermediaalisuuden typologiaa

Lars Elleströmin mukaan intermediaalisuus viittaa laajassa mielessä kaikenlaisiin suhteisiin eri medioiden välillä. Hän tarkastelee, mitä tapahtuu, kun informaatiota siirretään mediasta toiseen. Elleström nimeää kaksi päätyyppiä, *transmediaation* ja *mediarepresentaation*.

Transmediaatio viittaa siihen, että yhden median informaatiota medioidaan uudelleen ja uudella tavoin jossakin toisessa mediassa. Tähän kuuluu niinkin yksinkertainen tapaus kuin tekstin lukeminen ääneen mutta myös adaptaatio, kuten vaikkapa filmatisointi romaanista tai romaanisaatio elokuvasta. (Elleström 2014, 14, 26–27.)

Mediarepresentaatio sen sijaan tarkoittaa, että yksi media representoi toista mediaa (Elleström 2014, 15). Siihen kuuluvat yhtä lailla valokuva tanssista kuin teksti maalauksesta. Representaatio tarkoittaa Elleströmillä merkityksenmuodostusta ylipäätään, ei siis kapeasti jäljittelyä tai realismin tavoittelua. Media välittää aistidaata, mutta kun lukija, katsoja tai muu ottaa sen vastaan merkitsevänä informaationa, se muuttuu representaatioksi (Elleström 2014, 12–14).

Luultavasti tunnetuin esimerkki mediarepresentaatiosta on ekfrasis (vrt. Elleström 2014, 32–34). Siihen pohjaa myös esittelemäni termi *kinekfrasis*. Antiikin retoriikassa ekfrasis tarkoitti laajassa mielessä aistikylläistä ja mielikuvitukseen vetoavaa kuvausta. Nykyään sillä kuitenkin tarkoitetaan spesifimmin kuvataiteen kaunokirjallista kuvausta, useimmiten runoa, jossa kuvaillaan maalausta. Modernin määritelmän on vakiinnuttanut James Heffernan, jonka mukaan ekfrasis on visuaalisen representaation sanallinen representaatio (1993, 3)<sup>1</sup>.

Vaikka Heffernanin määritelmä tuntuu sallivalta ja vaikka ”visuaalinen representaatio” voisi kattaa monenlaista, haluan kaikesta huolimatta antaa elokuvan kuvauksille oman termin (ks. myös Kilpiö 2016). Heffernan korostaa ekfrasis-tutkimuksessaan vahvasti liikkeen ja stasiksen vastakkaisuutta, jopa olemuksellisesti: kuva on staattinen, mutta teksti kerronnallistaa sen, vapaut-

taa sen dynaamiseen liikkeeseen ja vieläpä antaa sille äänen (1993, 4–7). Tässä menevät kuitenkin sekaisin sisällöt ja medioiden konkreettiset ominaisuudet. Elokuvasssa kuva liikkuu, sillä on määrätty kesto ja se voi sisältää ääniraidan ja tuolla raidalla esimerkiksi puhetta. Nämä voivat vaikuttaa ilmiselviltä piirteiltä, mutta on olennaista, että ne erottavat elokuvan painetusta tekstistä, johon ei kuulu liikettä, määrättyä kestoja eikä ääntä. Siksi myös elokuvan representaatio on syytä erottaa perinteisestä ekfrasiksesta.<sup>2</sup>

Heffernan on sittemmin soveltanut ekfrasista myös elokuvaan. Artikkelissa ”Notes toward a Theory of Cinematic Ekphrasis” (2015) historiallinen otanta on kuitenkin niin suppea, että rajoittaa ymmärrystä siitä, mihin elokuvan kielellinen kuvaus pystyy. Heffernanin mukaan Delmore Schwartzin novelli ”Unelmissa alkavat vastuut” (”In Dreams Begin Responsibilities”, 1935) on ensimmäinen elokuvallinen ekfrasis ja Manuel Puigin ja Don DeLillon tuotanto melko lailla kattaa sen muuten. Schwartzin novelli on toki oiva esimerkki siitä, miten modernistinen teksti viittaa elokuvaan, muttei lähellekään ensimmäinen. Elokuva-aiheista journalismia ilmestyi välittömästi elokuvan syntyessä, ja elokuvaa käsiteltiin fiktiivissäkin heti tuoreeltaan. Laura Marcus analysoi tutkimuksessaan *The Tenth Muse* elokuva-aiheisia tekstejä 1900-luvun alusta ja nostaa esiin H. G. Wellsin romaanin *Kun nukkuja herää* (*The Sleeper Awakes*, jatkokertomuksena 1898–1899 ja romaanina 1910), jossa kuvataan liikkuvan kuvan katselulaitetta ja jopa eräänlaista videopuhelinta (Marcus 2007, 57).<sup>3</sup>

Heffernanin mukaan elokuvan kuvauksia tulisi tulkita siltä kannalta, mitä ne kertovat ympäröivästä tarinasta ja sen henkilöhahmoista, ja hän toteaa, että niihin liittyy yleensä jonkinlainen unenomainen kvaliteetti (2015, 17). Tämä antaa kuitenkin keinosta hyvin kapean kuvan. Cooverin teos osoittaa jo yksin, ettei se mitenkään pelkistä esimerkiksi henkilökuvauksen välineeksi.

Ainakin yksi Heffernanin havainto perinteisestä ekfrasiksesta sopii kuitenkin myös Cooveriin. Hänen mukaansa modernismin jälkeiseen ekfrasikseen kuuluvat olennaisesti sellaiset kontekstuaaliset tekijät kuten museoympäristö, jossa kuvataidetta katsotaan, ja

taidehistorialliset diskurssit, jotka sitä kehystävät. Paraatiesimerkki on John Ashberyn pitkä runo ”Omakuva kuperassa peilissä” (”Self-Portrait in a Convex Mirror”, 1974), joka kuvaa Parmigianinon samannimistä maalausta ja ammentaa runsaasti taidehistoriallisista lähteistä. Cooverilla vastaava ympäristö on puolestaan elokuvateatteri.

Elokuvan ja kirjallisuuden kytkennöistä yleisin on tietysti adaptaatio. Kinekfrasiksella on siihen yhteyksiä, mutta nämä kaksi on silti syytä kyetä erottamaan toisistaan. Elleströmillä adaptaatio kuuluu laajemman transmediaation alaan; voi ajatella, että adaptaatiossa transmedioidaan rajattu kokonaisuus, kuten tarina, mediasata 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 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 ylipäättään tiedä sen olemassaolosta. Jos yleisö on tietämätöntä (*unknowing audience*), adaptaation palimpsestinen luonne jää huomaamatta eikä sitä koeta suhteessa toiseen teokseen. (Hutcheon & O’Flynn 2013, 126–127.) Adaptaation luonnetta adaptaationa ei yleensä mainita muuten kuin paratekstuaalisesti, eikä sen tarvitse vaikuttaa teoksessa muodon tasolla.

Tässä mielessä adaptaatio eroaa mediarepresentaatiosta yleisesti ja kinekfrasiksesta erityisesti. Mediarepresentaatio käsittelee aina myös toisen teoksen mediaa, sen materiaalisia ja teknologisia ominaisuuksia. Siihen kuuluu siis selvä itsetietoinen ja metamediaalinen 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.

Käytännössä eli varsinaisissa teoksissa kaksi tyyppiä usein yhdistyvät. Cooverin novellikokoelma tarjoaa tästä kiinnostavan esi-

merkin: siinä sekoittuvat samalla kertaa intermediaaliset kategoriat ja monet tarinamaailmat.

Näiden peruskategorioiden lisäksi on syytä tarkastella vielä yhtä intermediaalisuuden alalajia, nimittäin ”elokuvallista kirjallisuutta” – jos ei muuten, niin siihen liittyvien ongelmien takia. Christine Schwanecke viittaa tällä sellaisiin ilmaisumuotoihin, jotka aktualisoivat lukijan mielessä elokuvan mediana, vaikka tämä lukee ja prosessoi ainoastaan sanoja (2015, 268). Schwanecke huomauttaa kriittisesti, että aiempi tutkimus on viljellyt anakronismeja ja halunnut nähdä elokuvallisuutta jopa keskiaikaisessa kirjallisuudessa (mt., 270). Elokuvallinen kirjallisuus on kuitenkin ongelmallinen käsite jopa silloin, kun puhutaan 1900- ja 2000-luvun kirjallisuudesta.

Schwanecke lukee katkelmaa Ali Smithin romaanista *Satunnainen* (*The Accidental*, 2005, suom. 2006):

Pariisiin pikajuna saapuu. Eturivissä istuva yleisö painaa varmuuden vuoksi päänsä! Työläiset tulevat ulos tehtaasta. Yleisö on ihmeissään! Poika kastelee puutarhurin vesiletkulla. Yleisö nauraa niin että on pudota penkiltä! (Smith 2006, 242.)

Schwanecken mukaan lyhyet parataktiset virkkeet, joissa kuvataan vuorotellen kahta tapahtumapiiriä, varhaisia mykkäelokuvia ja niiden katsojia, simuloivat tiheitä hyppyleikkauksia (2015, 277). Tämä on kuitenkin monella tapaa epätarkkaa. Nykymuotoista hyppyleikkausta käytetään ensi kerran Jean-Luc Godardin *Viimeisessä hengenvedossa* (1960). Se ei vaihtelee esimerkiksi eri miljöiden välillä, vaan peräkkäiset otokset näyttävät saman kohteen – yleensä se koostetaan yhtenäisestä otoksesta niin, että välistä leikataan pois muutama ruutu. Romaanikatkelmassa kuvatut kolme elokuvaa ovat kaikki Lumière-veljesten teoksia vuodelta 1895, kaikkein varhaisimpia mustavalkoisia mykkäelokuvia: *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* ja *L'Arroseur Arrosé*. Kukin niistä koostuu vain yhdestä otoksesta ilman leikkauksia. On siis melkoinen klaffivirhe kytkeä ne uuden aallon hyppyskarviin.

Lisäksi Schwanecke nostaa esimerkiksi juuri Cooverin *Night-in* ja argumentoi, että sen alku saa lukijassa aikaan vaikutelman ikään kuin hän saapuisi elokuvapalatsiin, kulkisi aulan läpi ja astuisi sisään hämärään elokuvasaliin (2015, 280). Schwanecke korostaa hyvin vahvasti elokuvallisen tekstin illusorista voimaa. Väitettä on kuitenkin syytä koetella perusteellisella tekstianalyysillä. Väitän nimittäin päinvastoin, että *Night* kyllä käsittelee elokuvaa mutta nimenomaan ei tuota elokuvallista vaikutelmaa vaan suuntaa huomion medioiden eroihin ja yhteismitattomiin piirteisiin.

### **Coover vis-à-vis McHale**

Brian McHalen vaikutusvaltainen ja heuristinen teoria kuvaa modernismin ja postmodernismin välistä siirtymää niin sanotun dominantin muutoksena. Modernismia luonnehtii epistemologinen dominantti, ja sen keskeisiä kysymyksiä ovat, mitä on mahdollista tietää, kuka tietää mitään ja millä ehdoilla. Postmodernismia puolestaan luonnehtii ontologinen dominantti, ja sen keskeiset kysymykset koskevat maailmaa ja sen rakennetta: Mikä maailma tämä on? Mitä muita maailmoja on olemassa? Ja mitä tapahtuu, kun ne kohtaavat? (McHale 1987, 6–11.) Ontologinen dominantti toimii fiktiössä useilla tasoilla. Siihen liittyvät fyysisesti mahdottomat tarinamaailmat, metaleptinen liike tasojen välillä, vaihtoehtohistoria, erilaiset metafiktio muodot ja niin edelleen. (Mt., passim.)

McHalen mukaan dominantin vaihdos näkyy myös siinä, miten kirjallisuus hyödyntää elokuvaa. Modernismi pääasiassa lainaa elokuvallista keinoja ja muotopiirteitä, mistä montaa on tutuin esimerkki. Postmodernismissä elokuvat sen sijaan muodostavat tarinamaailman sisään oman ontologisen tasonsa, upotetun maailman. Sen suhde primäärimaailmaan on usein jännitteinen, ja niiden välinen raja on epävakaa ja huokoinen. (McHale 1987, 128.) Tähän löytyy joitakin poikkeuksia, mutta suurilta linjoiltaan McHalen hahmotus on osuva ja se kuvaa hyvin Cooverin *A Night at the Moviesia*.

Cooverin voi liittää amerikkalaisen postmodernismin klassiseen vaiheeseen yhdessä John Barthin, William Gaddisin, Thomas Pynchonin ja kumppaneiden kanssa. Hänet tunnetaan parhaiten 1960-luvun novelleista, jotka on koottu kokoelmaan *Pricksongs and Descants* (1969), ja romaanista *Public Burning* (1977), jossa henkilökertojana toimii Richard Nixon. Myöhemmät teokset ovat jääneet jossain määrin vähemmälle huomiolle, mutta kiinnostus kirjallisuuden mediaalisuutta kohtaan luonnehtii joka tapauksessa Cooverin tuotantoa alusta saakka.<sup>4</sup>

*Pricksongsin* novelleja ”The Babysitter” ja ”Quenby and Ola, Swede and Carl” voi pitää niin kutsuttuina protohyperteksteinä, jotka ennakoivat muodoltaan digitaalisen median ja erityisesti hyperteksti(fiktio)n toimintaperiaatteita (ks. Koskimaa 1999, 339). 1990-luvulla Coover tuli tunnetuksi juuri hypertekstifiktio puolestapuhujana. Hänen artikkelinsa ”The End of Books” *New York Times Book Review*’ssä vuonna 1992 käytännössä esitteli elektronisen kirjallisuuden suurelle yleisölle, ja hän on opettanut sitä Brownin yliopiston luovan kirjoittamisen oppiaineessa. Omassa tuotannossaan Coover on pitäytynyt painettuun tekstiin, mutta esimerkiksi novellikokoelma *A Child Again* (2005) sisältää materiaalisesti kiinnostavan supplementin ”Heart Suit” – se koostuu 15 irtokortista, jotka käyttäjän on määrä sekoittaa ennen lukemista. Intermediaalisuus näkyy taajaan myös sisällöissä viittauksina muihin taiteisiin. Pieni kirja *The Grand Hotels* (2002) perustuu Joseph Cornellin assemblaaseihin. Tärkein muista medioista on kuitenkin elokuva.

Coover on kiinnostava tapaus juuri McHalen postmodernismin kannalta, sillä hänen 60-luvun tuotannossaan näkyy siirtymä modernismista postmodernismiin. Esikoisromaanissa *The Origin of the Brunists* (1966) tuttuja modernismin keinoja, kuten näkökulmatekniikkaa, käytetään epistemologisiin tarkoituksiin. Toinen romaani *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* (1968) kertoo miehestä, joka pelaa itse kehittelemäänsä baseball-pöytäroolipeliä asunnossaan. Tapahtumat on tavanmukaisesti fokalisoitu päähenkilön kautta, kunnes viimeisessä luvussa pelin maailma herää eloon ja sulkee sisäänsä alun tarinamaailman.



Tässä kohtaa teos murtautuu läpi postmodernismin puolelle. Tämä tendenssi jatkuu *Pricksongsissa*, joka McHalen mukaan on koelma ontologisia motiiveja ja keinoja, ja vielä selvemmin *Public Burningissä*, jonka ”mahdoton, heterotooppinen” maailma heittää yhteen historian, fiktion ja mytologian hahmoja – usein viitattu on kohtaus, jossa Setä Samuli sodomoi Richard Nixonin. (McHale 1987, 19–21.) Luultavasti ainoa syy, miksi *A Night at the Movies* ei esiinny McHalen kirjassa, on se, että ne ilmestyivät samana vuonna.

### ***A Night at the Movies* ja kinopalatsin vyöhykkeet**

*Night* on sikäli yhtenäinen teos, että novelleja yhdistää otsikon tarjoama kehyskertomus,<sup>5</sup> ilta elokuvissa. Ohjelmisto sisältää traileita, piirrettyjä ja erilaisia genre-elokuvia (musikaali, scifi, läänkkäri) ja päättyy illan pääelokuvaan *Casablancaan* (tähän viittaa otsikon jälkipuolisko ”You Must Remember This”).<sup>6</sup> Teos nojaa eritoten 1930–50-luvun lajityyppeihin ja katsomiskäytäntöihin, aikaan ennen television läpimurtoa. Sisällysluettelo on graafisesti muotoiltu muistuttamaan ohjelmalehtistä (kuva 1).

Ensimmäinen novelli, ”The Phantom of the Movie Palace”, kuvaa itse teatterimiljöötä, mutta tilanteessa, jossa sen kulta-aika on kaukana takana päin, tilat rapistuneet ja katsojat kaikonneet. Päähenkilö on koneenkäyttäjä, joka vaeltelee tyhjässä teatterissa ja välillä esittää joitakin elokuvia omaksi huvikseen.

Teatterimiljöötä voi pitää McHalen termein *vyöhykkeenä* (*zone*). Vyöhyke on erityisesti postmodernismin tarinamaailmoille ominainen topos, tilallinen konstruktio, joka ilmentää juuri ontologisia kysymyksiä. McHale viittaa Michel Foucault’n *heterotopian* käsitteeseen: ”asiat on siinä ’levitetty’, ’asetettu’, ’sijoitettu’ niin erilaisiin paikkoihin, että on mahdotonta löytää niille vastaanottotilaa, määritellä niille kaikille *yhteistä aluetta*” (Foucault 2011, 15). Kiinnostavaa kyllä Foucault luonnehtii käsitteellä muun muassa perinteistä teatteria ja elokuvateatteria, sillä näyttämö ja valko-

## PROGRAM



### *Previews of Coming Attractions*

The Phantom of the Movie Palace, 13

### *The Weekly Serial*

After Lazarus, 37

**ADVENTURE!** Shootout at Gentry's Junction, 53

### *Selected Short Subjects*

Gilda's Dream, 74      Inside the Frame, 76

Lap Dissolves, 79

**COMEDY!** Charlie in the House of Rue, 87

———— *Intermission* 115 ————

### *For the Kiddies*

Cartoon, 135

### *Travelogue*

Milford Junction, 1939: A Brief Encounter, 140

### *Musical Interlude*

Top Hat, 148

**ROMANCE!** You Must Remember This, 156

Kuva 1.

kangas kykenevät liittämään yhteen erilaisia yhteismitattomia tiloja.<sup>7</sup> Hän lisää, että heterotopialla on myös ajallinen ulottuvuus – se on samalla kertaa *heterokronia*. (Foucault 2000, 181–182.)

Postmodernismin tilat ovat liminaalisia, ristiriitaisia, fyysisesti mahdollittomia, kuten Italo Calvinon *Näkymättömät kaupungit*

(1972) tai, ehkä tärkeimpänä, Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbow'n* (1973) ”Vyöhyke”. McHale listaa neljä keinoa vyöhykkeen rakentamiseksi: rinnastus (*juxtaposition*), jossa maantieteellisesti etäiset paikat on sijoitettu toistensa yhteyteen; limittäminen (*interpolation*), jossa tunnetun, realistisen tilan sisään on sijoitettu toinen, vieras tila; kaksoisvalotus (*superimposition*), jossa kaksi normaalisti erillistä tilaa on asetettu päällekkäin; ja väärä attribuutio (*misattribution*), jossa todellisen maailman paikasta annetaan outoa tai apokryfistä pseudotietoa. (McHale 1987, 45–49.) Monet näistä esiintyvät Cooverin tuotannossa, mutta *Nightin* kannalta erityisen kiinnostava on kaksoisvalotus.

Elokuvapalatsi on eriskummallinen miljöö, missä arkkitehtonisia outouksia liioitellaan niin, että niistä tulee ontologisia häiriötiloja. Sen yllä väreilee kautta linjan pahaenteinen toismaailmallinen tuntu, sieltä avautuu portaali outoon tilaan maan alle, missä sijaitsee rinnatusten anakronistisia ja eriparisia paikkoja ja aikoja:

old dressing rooms, kennels and stables, billiard parlors, shower rooms, clinics, gymnasiums, hairdressing salons, garages and practice rooms, scene shops and prop rooms, all long disused, mirrors cracked and walls crumbling, and littered with torn posters, the nibbled tatters of old theatrical costumes, mildewed movie magazines (N, 19).

Palatsi muodostaa jo itsessään ontologisen vyöhykkeen mutta sisältää myös *mise en abyme* -rakenteen, nimittäin valkokankaan. Se tuottaa puolestaan lisää ja moninaisempia vyöhykkeitä, jotka kilpailevat ensisijaisen tarinamaailman kanssa. Kaksoisvalotus on tässä erityisen osuva valokuva- ja elokuvateknisen mielensä vuoksi.

Ajallinen konteksti on niin ikään sekoittunut. Cooverin *Nightilla*, joka ilmestyi 1987, on tietty ironis-nostalginen suhde 30–40-luvun elokuvaan, elokuvakokemuksiin ja katsomiskäytäntöihin. Siinä on kuitenkin myös valotettu päällekkäin erilaisia elokuvan aikakausia ja elokuvahistorian hetkiä.

Kuten McHale toteaa, elokuvalla oli aikoinaan keskeinen rooli postmodernismissä mutta 1990-luvulle tultaessa televisio syrjäytti sen. Hän korostaa ohjelmavirran tärkeyttä. Se muodostaa hyvin heterogeenisen koosteen, jonka moneutta kanavapujottelu lietsoo en-

tisestään. (McHale 1992, 126–133.) Jos pujottelu kaukosäätimellä on eräänlaista arkipäivän sissitaktiikkaa, kuten McHale luonnehtii (mt., 132–133), samaan pystyy myös elokuvaprojektorilla.

Cooverin ”Phantom”-novellissa kuvataan tarkoin, miten koneenkäyttäjät operoi projektoriaan:

Sometimes, when one picture does not seem enough, he projects two, three, even several at a time, creating his own split-screen effects, montages, superimpositions. [...] He'll run a hero through all the episodes of a serial at once, letting him be burned, blasted, buried, drowned, shot, run down, hung up, splashed with acid or sliced in two, all at the same time, or he'll select a favorite ingenue and assault her with a thick impasto of pirates, sailors, bandits, gypsies, mummies, Nazis, vampires, Martians, and college boys, until the terrified expressions on their respective faces pale to a kind of blurred, mystical affirmation of the universe. (N, 22.)

Hän heijastaa monta erillistä elokuvaa yhtä aikaa, kirjaimellisesti päällekkäisvalotuksena, kuten kertoja toteaa. Tällöin filmin kerrokset heijastavat ikonisesti tarinamaailmojen moneutta ja huokoisia rajoja. Intermediaalisia kerroksia muodostuu vielä lisää, kun prosessia kuvataan toisen taiteenlajin termin: ”impasto” viittaa kuvataiteessa öljymaalain paksuihin kerrostumiin. Moniprojisointi siis heijastaa mise en abyme -rakenteena ensisijaisen tarinamaailman olosuhteita eli sitä diegeettistä tasoa, jota koneenkäyttäjät asuttaa. Mutta sekini muuttuu epävakaaaksi ja rajoiltaan huokoiseksi.

Gérard Genetten (1980, 234–235) klassisen määritelmän mukaan *metalepsis* tarkoittaa diegeettistä rajanylitystä, kun kertoja tai henkilöahmo siirtyy sisemmälle tai ulommalle diegeettiselle tasolle, kuten Julio Cortázarin novellissa, jossa päähenkilö murhataan hänen lukiessaan romaania ja murhaaja on yksi tuon upotetun romaanin henkilöistä. William Nelles erottaa kaksi lajia: epistemologinen *metalepsis* viittaa siihen, että henkilöahmo tietää diegeettisen rajan olemassaolosta; ontologinen *metalepsis* taas siihen, että hän todella ylittää sen (1997, 154–155). *Metalepsis* on produktiivinen transmediaalinen keino; sitä voi käyttää kirjallisuudessa, elokuvassa, sarjakuvassa ja monissa muissa medioissa (Wolf 2005, ks.

myös Bell & Alber 2012). Kuinka ollakaan, Coover ammentaa metaleptiset keinonsa juuri elokuvasta.

Buster Keatonin mykkäkomedialla *Sherlock Jr* (1924) sisältää tunnetun jakson, jossa päähenkilö, projektorinkäyttäjä ja harrastelijasalapoliisi, nukahtaa kesken elokuvaesityksen ja hänen unipersoonaansa irtautuu ruumiista ja kävelee elokuvasaliin. Hän näkee elokuvassa ihastuksensa kohteen yhdessä kilpakosijansa kanssa ja astuu valkokankaan läpi suoraan tarinamaailmaan<sup>8</sup>. Seuraa kiinnostava teknis-ontologinen disjunktio, kun Keatonin hahmo pysyy valkokankaan raameissa mutta kuvat ja kokonaiset kohtaukset vaihtuvat hänen ympärillään. Tilanne, jossa hahmo on täysin eri tahdissa ympäröivän maailman kanssa, tarjoaa tietysti verrattomia mahdollisuuksia Keatonin fyysiselle komiikalle. Elokuva, johon hän astuu, on nimeltään *Hearts & Pearls or The Lounge Lizard's Lost Love*. Cooverin koneenkäyttäjällä on elokuvan juliste koppinsa seinällä.

Hiljalleen koneenkäyttäjä alkaa huomata, että elokuvateatterin tila muuntuu hänen ympärillään ja sinne ilmestyy sattumanvaraisesti outoja hahmoja. Lopulta hän huomaa olevansa cowboyden, tanssityttöjen ja muiden kanssa osana valtavan pitkää jonoa, joka etenee kohti giljotiinin näköistä laitetta. Hän on päätenyt metaleptisesti omien päällekkäisvalotustensa sisään. Giljotiinin mekanismi muistuttaa elokuvaprojektoria: ”He can hear the guillotine blade rising and dropping, rising and dropping, like a link-and-claw mechanism in slow motion, the screams and cheers of the spectators cresting with each closing of the gate” (N, 36). Koneenkäyttäjällä on siis lopulta päätenyt elokuvien maailmasta projektorin sisään.

Novelli katkeaa kesken juuri kun häntä ollaan mestaamassa. Koska ensimmäinen novelli muodostaa kehyskertomuksen, loppukokoelman voi lukea ilmentävän tuttua metaforaa, jolla kuvataan rajatilakokemusta: ”Näin elämän kulkevan filminauhana silmissäni.” Kuinka ollakaan, seuraava novelli on nimeltään ”After Lazarus”.

## Charlie tiloissa

Kun puhutaan arvottavasti elokuvan ja kirjallisuuden mediaspesifistä ominaisuuksista, tavataan mainita, että kertomakirjallisuus sopii erityisen hyvin ilmaisemaan sisäisyyttä ja (ihmis)tajuntaa, kun taas elokuvalla ovat ominaisia ulkoiset tapahtumat ja tilat, liike, muutos ja fyysinen toiminta. Kertovalle elokuvalla ja Hollywood-tyylille erityisesti on tyyppillistä, että katsoja pääättelee henkilöhahmojen ajatukset ja tunteet näyttelijöiden ulkoisista eleistä ja ilmeistä. Mykkäelokuvassa tämä vielä korostuu.

*Nightin* novellissa ”Charlie in the House of Rue” näitä seikkoja käytetään tietoisena rajoitteena<sup>9</sup>. Novellin mallina on tyyppillinen Chaplinin lyhyt mykkäkomedia, lähinnä Essanay-kaudelta. Charlie toikkaroi ympäriinsä loisteliaassa kartanossa, luultavasti kuokkavieraana, ja pyrkii puheisiin asukkaiden kanssa. Hän saa aikaan odotuksenmukaista sekasortoa ja aineellista tuhoa, mutta novellin edetessä slapstick käy aina vain kaoottisempaan suuntaan, johtaa väkivaltaisiin tapahtumiin, ja lopulta nuori nainen kuolee hirressä kartanon porrastasanteella.

Chaplinin lyhytelokuvat perustuvat usein päätökseen, jossa nähdään esimerkiksi huone laajassa kokokuvassa. Otos kestää tavallisesti koko kohtauksen ajan, ja leikkausta käytetään vain silloin, kun siirrytään tilasta toiseen. Cooverin novellissa tätä konventiota seurataan siten, että aina kun Charlie kulkee huoneesta toiseen, tekstikappale vaihtuu. Yhden kappaleen tapahtumat sijoittuvat siis aina yhteen huoneeseen. Siinä onkin useita kappaleita, jotka yltyvät kahdelle tai kolmelle sivulle. Sen sijaan itse diskurssissa ei viitata elokuvaan; kertoja ei käytä elokuvatermejä tai vastaavia.

Ulkopuolinen kertoja välttää johdonmukaisesti kuvaamasta henkilöiden tajuntaa, tai hänellä ei ole pääsyä siihen, mikä asettaa hänet samanlaiseen asemaan kuin elokuvan katsojan. Novellissa ei käytetä psykonarraatiota, eikä siinä ole henkilöiden omaa diskurssia edes puheen muodossa. Kerronta on rajattu tilan ja henkilöiden ulkonäköön ja heidän ulkoisiin toimiinsa. Sen sijaan kertoja tulkit-

see kernaasti henkilöiden eleitä ja ilmeitä ja päättelee niiden perusteella tunnetiloja.

Vasta aivan lopussa, kun nuori nainen roikkuu hirressä, fokaliisaatio siirtyy Charlieen:

He clings to her, pants adroop, tears in his eyes, shadows creeping over his face like bruises, gazing out into the encircling gloom with a look of anguish and bewilderment, as though to ask: What kind of place is this? Who took the light away? And why is everybody laughing? (N, 111.)

Vihjataan siis, että elokuvayleisön nauru vuotaa metaleptisesti sisään tarinamaailmaan. Näin ollen loppu kehystää novellin uudelleen metaintermediaalisesti.

### **Casablancan aukot**

Teoksen viimeinen ja pisin novelli ”You Must Remember This” on intermediaalisesti kiinnostavin ja monimutkaisin. Se voi olla myös kiistanalaisin, perustuuhan se ”rakastettuun klassikkoon” eli Michael Curtizin *Casablancaan* (1942). Intermediaalisuusteorian lisäksi sen analyysi vaatii erästä toista typologiaa.

Tutkimuksessaan *Heterocosmica*, joka selvittää fiktiivisten maailmojen rakennetta, Lubomír Doležel erottaa kolme tapaa, joilla niin sanottua protomaailmaa voidaan muunnella ja kirjoittaa uudelleen myöhemmissä versioissa. *Transpositio* siirtää tarinan uuteen miljööhön. Näin tapahtuu esimerkiksi Ulrich Plenzdorfin romaanissa *Nuoren W:n uudet kärsimykset* (1972), jonka tarina seurailee suurin piirtein Goethen romaania mutta sijoittuu 1960-luvulle. *Laajennus* lisää tapahtumia alkuperäiseen tarinaan, sen alkuun, loppuun tai väleihin. Tunnettu esimerkki on Jean Rhysin *Siintää Sargassomeri* (1966), joka kertoo tapahtumista ennen Brontën *Kotiopettajattaren romaania*. *Syrjäytys*, radikaalein strategia, tarjoaa alkuperäisestä tarinasta tai tarinamaailmasta kilpailevan tai kontrafaktuaalisen version. J. M. Coetzeeen *Foe* (1986) korjaa *Robinson Crusoen* vinoumat ja kertoo, mitä todella tapahtui. (Doležel 1997,

206–226.) Doleželin esimerkit ovat romaaneja – romaaneista romaaneihin – mutta typologiaa voi soveltaa myös transmediaalisiin tapauksiin, kuten Marie-Laure Ryan on tehnyt (2013). Tällöin mediaaliset erot tuovat mukaan joitakin kiinnostavia muuttujia.

Cooverin novelli kertoo Rickin ja Ilsan kohtaamisesta Rickin asunnossa baarin yläkerrassa, mitä Curtizin elokuvassa ei näytetä kokonaan. *Casablancassa* Rick ja Ilsa suutelevat lähikuvassa, mistä siirrytään ristiinleikkauksella yleiskuvaan valonheitintornista ja siitä jälleen ristiinleikkauksella takaisin Rickiin seisomassa asuntonsa ikkunassa (kuva 2 seuraavalla aukeamalla). Otos tornista kestää vain joitakin sekunteja, mutta kaksi ristiinleikkausta viittaavat siihen, että tarinamaailmassa aikaa kuluu enemmän ja että elokuvan kerronta yksinkertaisesti hyppää näiden tapahtumien yli niitä näyttämättä.

Novellissa ajan kulkua verrataan filmiruutuihin, ja vertaus toistuu henkilöiden diskurssissa:

He douses his cigarette in the wet towel, tosses it aside, wraps his arms around her thighs and pulls her buttocks (he is still thinking about time as a pulsing sequence of film frames, and not so much about the frames, their useless dated content, as the gaps between: infinitesimally small when looked at two-dimensionally, yet in their third dimension as deep and mysterious as the cosmos) toward his face, pressing against them like a child trying to see through a foggy window. He kisses and nibbles at each fresh-washed cheek (and what if one were to slip *between* two of those frames? he wonders—), runs his tongue into (—where would he be then?) her anus, kneading the flesh on her pubic knoll between his fingers all the while like little lumps of stiff taffy. (N, 173.)

Analogialle ei luultavasti löydy edeltäjää kinekfrastisessa kirjallisuudessa, kun sauma filmiruutujen välissä yhdistetään anilingukseen. Samalla lauseiden graafista tasoa – tekstin ominta aluetta, jolle ei ole varsinaista vastinetta elokuvassa – voi tulkita ikonisesti siten, että kaarisulkeet muodostavat avautuman ja ajatusviiva kielen niiden välissä. Tämä kuvaa laajemmin myös novellin asetelmaa: se on juuri laajennus tai avautuma, joka on käytännössä sijoitettu *Casablancan* filmiruutujen väliin.





Kuva 2.

Novelli päättyy kohtaukseen, joka koostuu pelkästä dialogista ilman mitään johtolauseita, vaikka se onkin ajatusviivoineen ja kolmine pisteineen korostuneen tekstuaalinen. Sen loppu jää avoimeksi, eikä sitä yhdistetä takaisin elokuvan tarinaan. Cooverin versio jää *Casablancan* rinnalle eräänlaiseksi varjoversioksi. Se ei siis välttämättä ole pelkkä laajennus vaan ehkä syrjäytys. Näin ollen myöskään *Nightin* kehyskertomukseen ei palata eikä sitä suljeta.

## Lopuksi

Edellä analysoimani *A Night at the Movies* on intermediaalisesti monipuolinen ja monimutkainenkin. Sen keskeisin intermediaalinen keino on elokuvan sanallinen representaatio, mitä halusin korostaa uudistermillä kinekfrasis, mutta siihenkin mahtuu paljon variaatiota ja teos laajenee vielä representaatiosta transmediaatioon.

*Nightissa* on olennaisesti kyse elokuvasta ja elokuvista, mutta se on kaikesta huolimatta painettu kirja. Se ei niinkään pyri jäljittelemään elokuvaa, kuten ”elokuvallinen” teksti, vaan sen kerrota on kaiken aikaa korostuneen tekstuaalista ja kielitietoista. Jopa silloin kun novellit ajoittain viittaavat kaltaisuuteen elokuvan kanssa, niissä käytetään ennen muuta tekstuaalisia keinoja. Chaplin-novellin analogia elokuvaotoksen ja tekstikappaleen välillä toimii yhtä suuressa määrin keinona kiinnittää lukijan huomio tekstin graafiseen tasoon.

Mitä kinekfrasikseen tulee, se on toivottavasti käyttökelpoinen termi muutenkin kuin *Nightin* tapauksessa. Perinteistä ekfrasis-keskustelua on jossain määrin rasittanut inttäminen siitä, mitä saa kutsua termillä ekfrasis ja pysyvätkö kategoriat varmasti puhtaina. Kinekfrasiksen tarkoitus on ennemmin nostaa esiin tietty intermediaalisen kirjallisuuden ilmiö, jolloin siihen kiinnittää tarkempaa huomiota lukiessaan tekstejä. Uskon, että se on nykyproosassa ja -runoudessa vielä yleisempi kuin aikoinaan *Nightin* ilmes-tyessä.

## VIITTEET

<sup>1</sup> ”[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation” (Heffernan 1993, 3, alkuperäinen kursiivi).

<sup>2</sup> Tarkoitan elokuvaa laajassa mielessä, jolloin se sisältää myös esielokuvalliset laitteet kuten zoetroopin, fenakistiskoopin, pläräyskirjan ja vastaavat.

<sup>3</sup> Jos katsotaan aivan tarkasti itse Heffernanin termiä *cinematic ekphrasis*, eikö sen pitäisi viitata ekfrasikseen elokuvassa, siis siihen, että elokuvaan sisältyy visuaalisen representaation sanallinen representatio, kun esimerkiksi henkilöhahmo kuvailee sanallisesti taideteosta tai kun kirjoitettu ekfrasis nähdään väliteksinä?

<sup>4</sup> Cooverilta on ilmestynyt suomeksi kolme teosta Heikki Karjalaisen kääntäminä: *Pinokkio Venetsiassa* (2016, *Pinocchio in Venice*, 1991), *Huck lännen mailla* (2019, *Huck Out West*, 2017), joka jatkaa Twainin Huckleberry Finnin tarinaa, sekä tuore *Katukyttä* (2022, *Street Cop*, 2021), johon kuuluu Art Spiegelmanin kuvitus. *Pinokkio*-suomennos sisältää vielä liitteinä novellin ”Lapsenvahti” (”The Babysitter” *Pricksongs*-kokoelmasta) ja miniesseen ”Tarina, myytti, kirjailija” (”Tale Myth Writer”, 2007). Raine Koskimaa (1999) on käsitellyt *Parnasson* kybertekstinumerossa 60-luvun novelleja protohyperteksteinä.

<sup>5</sup> Englannin *frame narrative* olisi ehkä vielä osuvampi: *frame* eli ’kehys’ mutta myös ’filmiruutu’.

<sup>6</sup> Sillä on lisäksi alaotsikko *Fictions*. Coover on käyttänyt samaa muisakin kokoelmissa, esimerkiksi *Pricksongissa*, ja sen voi assosoida ainakin Borgesin *Ficciones*-kokoelmaan (1944). Monikkomuoto on kuvaava ontologisen moneuden kannalta: jo yhden tekstin sisällä on useita fiktioita.

<sup>7</sup> Itse heterotopioiden listakin on hyvin heterogeeninen. Foucault mainitsee muun muassa peilin, hautausmaan ja saunan.

<sup>8</sup> Valkokankaan läpi puhumisesta tai astumisesta on sittemmin muodostunut oikeastaan oma topoksensa. Sitä varioivat muun muassa H. C. Potterin *Hullunmyllyssä* (*Hellzapoppin'*, 1941), Woody Allenin *Kairon purppuraruusu* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) ja John McTiernanin *Last Action Hero* (1993). *Hullunmyllyssä* sekoittelee niin monia lajityyppejä ja kliseitä niin metaelokuvallisesti ja sisäpiirivitsenä viljellen, että sitä voi hyvin pitää Cooverin esikuvana.

<sup>9</sup> Jan Baetens (2010) on maininnut, että romaanisaation voi lukea rajoitteellisen kirjallisuuden alalajiksi.

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus

- Coover, Robert (1987) *A Night at the Movies or, You Must Remember This* [N]. Rochester & McLean & London: Dalkey Archive Press.
- Smith, Ali (2006) *Satunnainen*. Suom. Kristiina Drews. Helsinki: Otava.

### Tutkimuskirjallisuus

- Baetens, Jan (2010) Expanding the field of constraint: Novelization as an example of multiply constrained writing. *Poetics Today* 31:1, 51–79.
- Bell, Alice & Jan Alber (2012) Ontological metalepsis and unnatural narratology. *Journal of Narrative Theory* 42:2, 166–192.
- Doležel, Lubomír (1998) *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel (2000) Different spaces. Käänt. Robert Hurley. Teoksessa *Essential works of Foucault 1954–1984. Vol. 2, Aesthetics, method, and epistemology*. Toim. James D. Faubion. London: Penguin Books, 175–185.
- Foucault, Michel (2011) *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative discourse: An essay in method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Heffernan, James A. W. (1993) *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heffernan, James A. W. (2015) Notes toward a theory of cinematic ekphrasis. Teoksessa Stefano Ecolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino & Luca Zenobi (toim.) *Imaginary films in literature*. Leiden & Boston: Brill/Rodopi, 3–17.

- Kilpiö, Juha-Pekka (2016) Kolmas merkitys toiseen: Kinekfrasis suomalaisessa nykyrunoudessa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 13:4, 6–22.
- Koskimaa, Raine (1999) Protohypertekstit – painetun kirjallisuuden ääri-  
rajoilla. *Parnasso* 49:3, 336–344.
- Marcus, Laura (2007) *The tenth muse: Writing about cinema in the modernist period*. Oxford: Oxford University Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist fiction*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian (1992) *Constructing postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Nelles, William (1997) *Frameworks: Narrative levels and embedded narrative*. New York: Peter Lang.
- Ryan, Marie-Laure (2013) Transmedial storytelling and transfictionality. *Poetics Today* 34:3, 361–388.
- Schwanecke, Christine (2015) Filmic modes in literature. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of intermediality: Literature – image – sound – music*. Berlin: De Gruyter, 268–286.
- Wolf, Werner (2005) Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon. Teoksessa Jan Christoph Meister (toim.) *Narratology beyond literary criticism: Mediality, disciplinarity*. Berlin: De Gruyter, 83–107.

Juri Joensuu

**ABC 123, ETC. EINO RUUTSALON  
”MONISELITTEINEN KIRJAINILMAISU”**

Käsittelen tässä artikkelissa Eino Ruutsalon (1921–2001) lyhytelokuvaa *ABC 123* (1967, kesto 5:20) kirjallisista, mediaalisista ja intermediaalisista näkökulmista. Ruutsalo oli monipuolinen taiteilija, joka tietoisesti ja uusia tekotapoja etsien liikkui monen taiteenlajin ja ilmaisuvälineen alueella. Saatuaan 1950-luvulla huomiota kuvataiteilijana ja maalarina hän laajensi elokuvaan. Ruutsalo teki neljä pitkää elokuvaa, mutta ehkäpä hänet muistetaan nykyään parhaiten kokeellisista lyhytelokuvistaan. Filmikollaasia, löydettyjä materiaaleja ja erilaisia filmitekniikan käsityön muotoja (filmin maalaamista, raaputtamista, syövyttämistä) hyödyntäviä lyhytelokuvia syntyi 1960-luvulla kahdeksan, minkä lisäksi tuon ajan materiaaleista syntyi vielä kaksi elokuvaa vuosina 1979 ja 1987<sup>1</sup>. Tekijä itse kutsui näitä usein täysin ilman kameraa tehtyjä teoksia ”kokeiluelokuviksi”. Ruutsalo teki myös veistoksia, kineettistä taidetta, esinekoosteita ja runoutta.

Aiheeltaan *ABC 123* on poikkeuksellinen, sillä kuvamateriaali koostuu nopein leikkauksin sekoitetusta typografisesta aineistosta: kirjaimista, kirjasintyypeistä ja kirjapainon käyttämistä koristekuvisa ja -kuvioista. Lisäksi mukana on jonkin verran kuvallista aineistoa: henkilöiden kuvia (joiden päällä on kirjaimia) sekä nopeita otoksia Ruutsalon maalauksista ja kirjoituskonerunoista. Useita filmiruutuja on maalattu, joitain käännetty negatiiveiksi. Huolimatta elokuvan tekstuaalisesta luonteesta siinä ei liiemmin ”lue” mitään, vaan kirjasimet esitellään yleensä aakkosjärjestyksessä olevina joukkoina tai muuten abstrakteina, varsinaiseen lukemiseen kelpaamattomina koosteina. Kansallisfilmografian<sup>2</sup> määritelmä teoksesta kuuluu kokonaisuudessaan näin:

Kollaasi, jossa itse asiassa paloiteltiin vanha kirjasinnäytekirja kirjaimineen, vignetteineen ja kuvineen. Osittain niitä liimailtiin yhteen tai niiden päälle piirreltiin. Eräissä jaksoissa liikutellaan saman kuvan po-

sitiivi- ja negatiivikuvaa päällekkäin ja saadaan syntyään kineettinen liikevaikutelma.

Samalla sivulla, muiden teknisten tietojen (”Formaatti: 35 mm”, ”Pituus: 155 m”) yhteydessä, teoksen asiasanoiksi määritellään ”kirjasinlajit, kirjasintyyli, typografia” ja ”tarkastamolajiksi” ”Letterismi”. Vaikka siis *ABC 123* on tekniseltä genreltään 35 millimetrin filmille kuvattu lyhytelokuva, sen sisältö liikkuu graafisen, typografisen ja kirjallisen kulttuurin alueilla. ”Letterismi” viittaa lettristiseen liikkeeseen, jonka nimitys muissa kielissä on kääntynyt myös letterismiksi. Ruutsalon näyttelykatalogin nimi vuodelta 1997 on ”Letterismiä/manipulointia”, mutta syvempää tai henkilötasolle ulottuvaa yhteyttä Ruutsaloo neljä vuotta nuoremman Isidore Isoun (1925–2007) johtamaan lettristiseen liikkeeseen ei löydy (ks. Sjöberg 2007, Ruutsalosta 176–177). Ruutsalo viitanee ”letterismillä” yleiskielisemmin taiteeseen, jonka aiheena tai lähtökohtana on kirjain tai kirjoitus – elokuvan saralla harvinaisempi temaatinen tai metodinen rajaus<sup>3</sup>.

Vuonna 1990 Ruutsalo kirjoittaa, että hänen kohdallaan 1960-luku sisälsi

kokeiluja, joiden pyrkimyksenä oli vapaampi materiaalin käyttö. Sen myötä, laajemmalla henkisellä liikkuvuudella pyrin löytämään useampitasoisen ilmaisen, monikerroksellisen ”luettavuuden”. [...] Tässä työskentelyvaiheessa törmäsin myös kirjaimeen, tekstiin, kuvarunoon, kirjainkuvaan, moniselitteiseen kirjainilmaisuun. Siinä muodossa kuin sitä toteutin, katson sen kuuluvan enemmän kuvan kuin sanallisen ilmaisen piiriin. Minulle kysymys oli puhtaasti kuvataiteellinen.

Tähän työvaiheeseen lukeutui kineettisten runojeni lisäksi myös kirjainreliefejä, yksittäisiä neonvalokirjaimia, muovilaatikoita kirjainkuvineen, vedoksia vanhoilla puukirjasimilla, kollaaseja ja kirjainten käyttöä elokuvissa [...]. (Ruutsalo 1990, 8.)<sup>4</sup>

Luettelossa mainitut kineettiset runot viittaavat kirjoituskoneella tehtyihin konkreettisiin ja visuaalisiin runoihin<sup>5</sup>. Päätellen esimerkiksi runosta ”Marssi”, joka on päivätty vuodelle 1960 (Ruutsalo 1990, 110), Ruutsalo harrasti kirjoituskoneen kuvataiteellisten mahdollisuuksien kartoittamista jo kauan ennen *ABC 123:n* valmistumista. Runot sisältävät minimalistista leikittelyä ja traditio-



naalista kuvarunoutta muistuttavia ikonisia tekstikuvioita (ikkuna, seteli, pyramidi). Valtaosa runoista on kuitenkin hyvin konkreettista abstraktismia, joka ei esitä tunnistettavaa muotoa eikä hyödynnä luettavia sanoja. Ruutsalon kiinnostus kohdistuu koneellisen kirjaimiston mekaanisen toiston esteettisiin ominaisuuksiin. Toistuvat ja usein päällekkäin isketyt kirjaimet muodostavat hakkaavia sarjoja ja tuottavat tiheää massaa. Sivun valkoinen tila on tärkeässä osassa runojen rytmikassa: se ympäröi tekstiä ja tuottaa vastavoiman usein melko umpeen mustatuille tekstipinnoille. Vaikka tekijän intressi, modaalinen painotus, olisi ”puhtaasti kuvataiteellinen” myös runojen kohdalla (vrt. yllä oleva lainaus), voi väittää, ettei kirjaimia ole mahdollista käyttää taiteen materiaalina tuomatta aina jollakin lailla mukaan kielellistä ja äänteellistä tasoa. Voimakas ”sanakulttuurien” painotus näkyy myös taiteilijan omassa retrospektiivisessä näkemyksessä 1960-luvusta:

Olin [...] kuusikymmenluvulla keskellä elementtivyöryä, jonka eräs kaikkein tärkeimmistä tekijöistä oli kirjain ja montaasi. Materiaalia olivat sanakulttuurin eri alueilta vapaasti poimitut viitteet, jotka omalla tavallani halusin lukea ja kirjoittaa uudelleen. (Ruutsalo 1990, 8.)

Ruutsalon aktiivinen kokeellinen kausi sijoittui samalle aikavälille ja samalle kentälle muiden 1960-luvun puolivälin kotimaisen kirjallisuuden kokeellisten tekijöiden kanssa. Ruutsalon kiinnostus kirjoituskoneen käyttötapoja kohtaan ei ollut aivan poikkeuksellista ajan Suomessa, ei myöskään kansainvälisesti<sup>6</sup>. Kuvataiteilijana pidetyn Ruutsalon toiminta runouden saralla oli huomattavan laajaa ja systemaattista, vaikkei hän syystä tai toisesta julkaissut töitään runokokoelmissa. *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia* (Ruutsalo 1990) sisältää hyvinkin kokoelman verran kirjoituskoneella tehtyä (ei kirjapainossa ladottua) runoutta, 52 erikseen nimettyä runoa. Ne on tehty vuosien 1960 ja 1967 välisenä aikana vähintään kahdella eri kirjoituskoneella. Tarkastelen Ruutsalon konkreettisia runoja osana *ABC 123:a*, koska niitä on käytetty elokuvan materiaalina.

Käytän termejä *intermedia* ja *intermediaalisuus* tässä artikkelissa Dick Higginsin (1938–1998) tapaan. Higgins oli taiteilija, kirjal-

lisuushistorioitsija ja yksi Fluxus-ryhmän perustajista, joka lanseerasi 1960-luvulla kyseisen termin luonnehtimaan ajan taidekäytäntöjä: teoksia, jotka eivät niinkään yhdistele eri medioita (*mixed media*) vaan pikemminkin ”käsitteellisessä mielessä jäävät tunnettujen medioiden väliin”<sup>7</sup>. Vaikka intermedian ajatus ei syntynyt 1960-luvulla – Higginsin mukaan termiä käytti Coleridge jo vuonna 1812 (samassa merkityksessä) –, se tuntui sopivan erityisen hyvin sellaisiin 1960-luvulla esiin nousseisiin kokeellisiin lähestymistapoihin kuin *happening*, kollaasi (Higginsin esimerkkinä John Heartfield) ja konkreettinen runous (Emmett Williams). Higginsille intermediaa edustavat myös Marcel Duchampin *readymade*-teokset – esimerkki, joka ei välttämättä selkeytä käsitettä. Intermedia tai intermediaalisuus viittaa siis mediamuotojen ”välisyyksiin”, jota lähellä on ajatus yhdistymisestä tai sulautumisesta. ”Välisyys”, kategorioiden välille jääminen, toki eroaa ontologisena metaforana sulautumisesta, fuusiosta, joka vaikuttaa totaalisemmalla. Higginsin tarkoitus oli kuitenkin viitata teoksiin, jotka ovat palautumattomasti medioiden välillä.

Jens Schröter (2012) on erotellut neljä erilaista intermediaalisuuden käsitteen käyttötapaa tai sisältöä, joista ensimmäinen, ”synteettinen”, viittaa juuri intermediaan edellä esitetyssä mielessä<sup>8</sup>. Se on avantgardistinen mutta osittain romanttiseen *Gesamtkunstwerkiin* palautuva ja lopulta poliittinen ideaali, jonka ytimessä on kritiikki taiteenlajien puhtautta, esteettisiä sääntöjä sekä taiteen ja elämän erottelua kohtaan. Ymmärrän intermedian tässä synteettisessä mielessä mutta rajaan pois ideologiset ja poliittiset implikaatiot ja keskityn poetiikkaan: siihen, mitä perinteisistä medioista poikkeavia keinoja intermedia tarjoaa. Schröter (mt., 22–23) suhtautuu kriittisesti Higginsin tapaan käyttää intermedian käsitettä. Toki Higginsin esse on manifestimainen, osittain samastaa intermediaalisuuden taiteelliseen arvoon ja sisältää muitakin ongelmia,<sup>9</sup> mutta mielestäni kyseinen käsite voi avata juuri *ABC 123:n* tyyppisten teosten toimintaa. Lähestyn seuraavassa Ruutsalon teosta synteettisen intermedian näkökulmasta käsittelemällä en-

sin kollaasia ja siihen liittyviä aineiston kysymyksiä ja sitten ajallisuutta (temporaalisuutta) ja kineettisyyttä.

## Kollaasi ja aineistot *ABC 123:ssa*

Kollaasi oli 1960-luvulla paljon käytetty lähestymistapa kirjallisuudessa ja muissa taiteissa, Suomessa ja kansainvälisesti. Sen historia ulottuu varhaisiin avantgarden käytäntöihin ja vielä niitäkin edeltävään tiedonvälitykseen ja populaarikulttuuriin: sanomalehtiin, käsiteltyyn valokuvaan ja postikorttitaiteeseen<sup>10</sup>. Aineiston leikkaamiseen ja sekoittamiseen perustuva metodi soveltuu kaikkiin materiaalliseen tallennukseen perustuviin taidemuotoihin. Kollaasin idea on transmediaalinen ja monitaiteinen: se ei rajoitu mihinkään tiettyyn taiteen tai median lajiin vaan ylittää ne. 1960-luvun Suomen kirjallisuudessa kollaasi oli voimakkaasti läsnä – tekstikollaasin lisäksi ja siihen yhdistyen Suomessa oli laajempaakin kiinnostusta taiteenlajien välimuotojen tutkiskeluun. Esimerkkeinä aikakauden intermediaalisuuksista voidaan mainita Ilkka Juhani Takalo-Eskolan kuvataiteen, runouden ja kalligrafian keinoja yhdistävät teokset, Alpo Jaakolan & Takalo-Eskolan runoutta, proosaa ja sarjakuvakerrontaa yhdistävä yhteisteos *Meri kiipeilee* (1965), Erkki Kurenniemen saavutukset tietokoneiden, grafiikan ja elokuvan yhdistelmien saralla, visuaalinen ja konkreettinen runous (kuten Väinö Kirstinä, Arto Kytöhonka, Kurt Sanmark) sekä Kari Aronpuron teosten *Peltiset enkelit* (1964) ja *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) graafisesti hyvin ”konkreettiset” kollaasit.

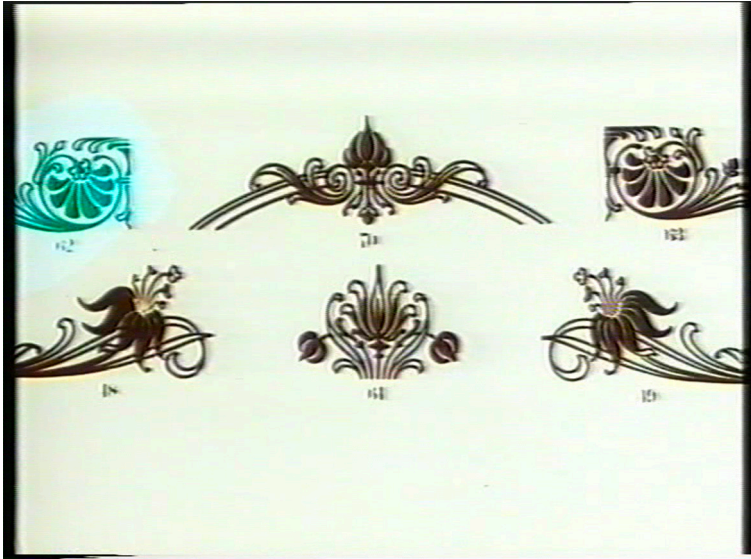
Kollaasin historiaan liittyy läheisesti kaksi perinnettä, jotka tuntuvat olevan läsnä myös *ABC 123:ssa*. Löydetty taide (*readymade, objet trouvé*), jossa alun perin ei-taiteellinen materiaali tai esine tehdään taiteeksi, säilyttää käyttämänsä esineen samanaikaisesti entisenä ja tuottaa sen avulla uusia merkityksiä taiteena. *Bricolage* viittaa luovaan materiaalliseen askarteluun, jossa käytetään ja yhdistellään käsillä olevaa materiaalia. *ABC 123:n* kollaasia määrittää luova löytäminen ja eräänlainen filmiteknologinen bricolage. Taiteilija

törmää tiettyyn aineistoon, tässä tapauksessa kirjasinnäytekirjaan, ja tämä löytö synnyttää teosidean samalla, kun se rajaa teokseen käytettävän aineiston. *ABC 123:n* tapauksessa tosin aineiston tarjoama rajoitetta ei käytetä tiukasti vaan tekijä on lisännyt teoksen laajuutta muullakin materiaalilla. Varsinaisesta käyttötarkoituksestaan hylätyn materiaalin käyttö antaa hävitettäväksi tuomitulle aineistolle ikään kuin vielä yhden elämän. Kollaasi, löydetty taide ja bricolage ovat metodisten lähestymistapojen lisäksi taiteilijan mielentiloja, joissa luovuus kytketään eri materiaalien ”autoestetiikkaan” ja median ominaisuuksien taiteelliseen ohjaavuuteen.

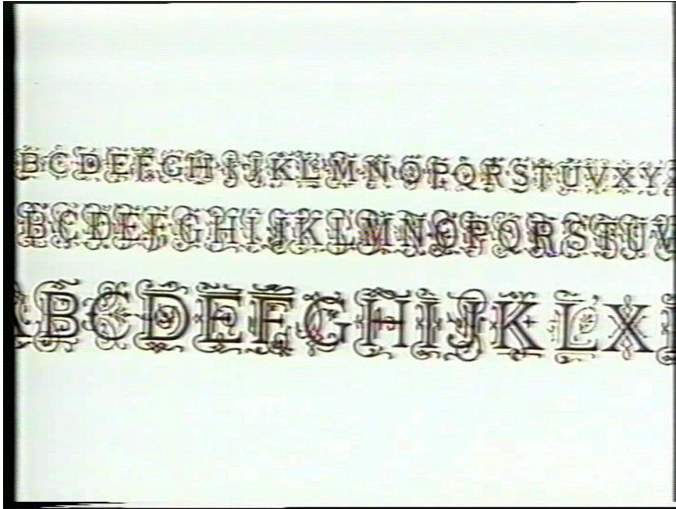
*ABC 123:lla* on monihahmotteinen suhde kirjallisuuden media-muotoihin ja niihin liittyviin ajatustottumuksiimme, samoin tekstikollaasien ja kollaasitekstien tyypeihin. Tekstin kuvaaminen kameralla (esidigitaalisessa kirjapainossa niin sanotulla reprojekameralla) tuottaa alkuperäisen muodon sellaisenaan toisintavan faksimilejäljennöksen, joka on Mikko Keskinen (2018, 62–63) kollaasitekstien jäljennöstapojen (niiden visuaalisen muodon) typologiassa kolmas kategoria. Myös *ABC 123:n* aineisto ”on siirretty sellaisenaan, painojälkineen ja kirjoitusalueen materiaalisine piirteineen faksimilena uuteen yhteyteen”<sup>11</sup>. Toisaalta *ABC 123* on tekstikollaasi (sen käyttämä aineisto on hyvin pitkälti samaa kuin kirjallisuuden ”aineisto”: kirjaimia, kirjasimia), toisaalta voisi myös sanoa, että se *ei* ole tekstikollaasi (se on elokuva). Laji-, moodi- ja mediatermien paradokseja voi pyöritellä vielä hieman: siinä missä kirjallisuuden kollaasit ovat tekstikollaaseja tai kollaasitekstejä, *ABC 123* on tekstikollaasi mieluummin kuin kollaasiteksti – emme yleensä kutsu ”teksteiksi” filmillä olevia teoksia. Joka tapauksessa suuri osa teoksen aineistosta on kirjaimistoa tai tekstin välittömään yhteyteen (sen koristeluun) kuuluneita vinjettejä. *ABC 123* ei rakenna materiaaliaan viestiväksi kieleksi vaan välittää abstraktimpia merkityksiä kohtelemalla kirjoituksen osasia enemmänkin visuaalisena, järjesteltävänä, manipuloitavana ja sekoitettavana materiaalina. Toisaalta tämäkään intentio ei sinänsä erota teosta kirjallisuudesta, koska jotkin kirjallisuutena pidetyt lähestymistavat (kuten konkreettinen runous, aseminen tai konseptuaalinen kirjoitta-

minen) ovat samalla tavalla pyrkinet korvaamaan kielellisten merkitysten välittämisen abstraktilla tai visuaalisella ilmaisulla, suuntaamaan huomion kielen ”protosemanttisiin” elementteihin.

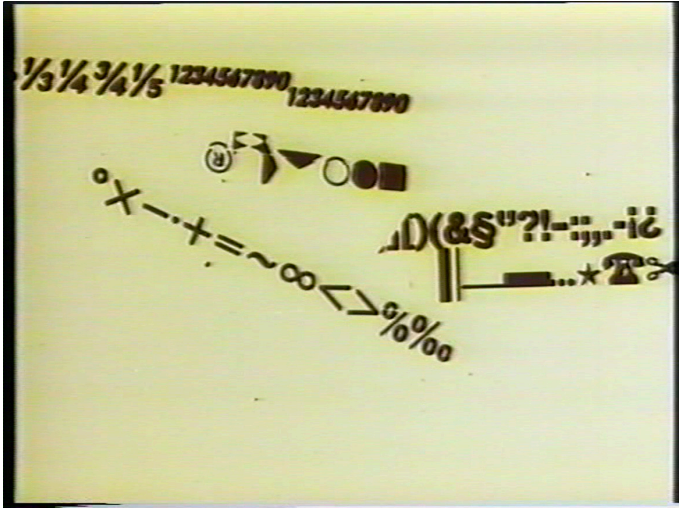
*ABC 123:n* aineistojen varastoluonnetta tukee ja korostaa teoksessa yhä uudelleen toistuva aakkosjärjestys. Kirjoitusmateriaaleja ei pyritäkään saattamaan mihinkään viestivämpään järjestykseen vaan niitä käytetään sellaisenaan, varastomoodissaan. Aakkosjärjestys korostaa teoksen epäkirjallista luonnetta – sama pätee vinjetteihin, vanhentuneisiin ”jokapaikan” koristeisiin. Kaikkein tunnistettavinkin kuvallinen aines eli todellisten tai fiktiivisten henkilöiden kuvat (kohdassa 3:24–3:45) palautuvat kirjainten ja aakkosjärjestyksen abstraktiin sfääriin: kuvat merkitään nimien alkukirjaimilla (Marlene Dietrich = D, Ernest Hemingway = H jne.). Kulttuurisessa mielessä aakkosjärjestyksessä esitetyt kirjaimet ovat kie-



*ABC 123*, pysäytyskuva (00:54)



ABC 123, pysäytyskuva (01:00)



ABC 123, pysäytyskuva (01:42)

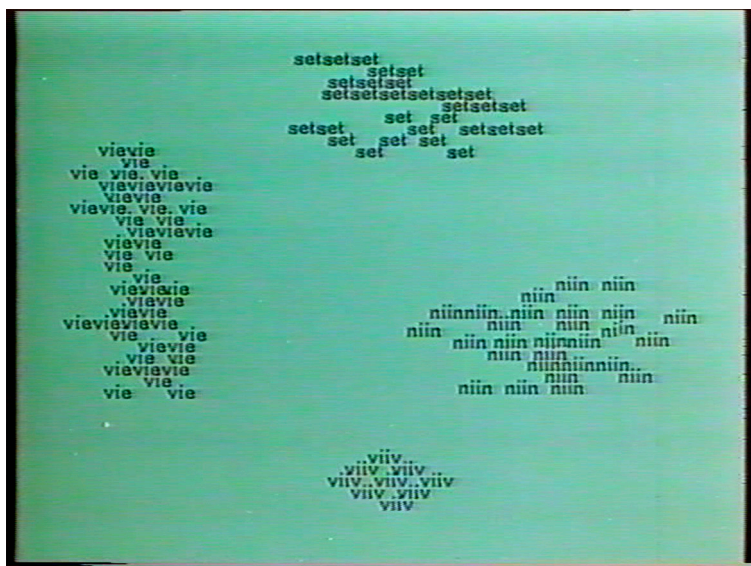
len käyttöä edeltävää kieltä, tuskin kieltä lainkaan. Kirjaimet ovat viestinnän materiaalia, jolla ei ole semanttista sisältöä – ne ovat dataa siinä missä kirjoitus on informaatiota. Teoksen alkupuolella mukana olevat vanhahtavat kirjasintyyppit ja (jo teoksen valmistusaikaan vanhentuneet ja käyttöarvonsa menettäneet) vinjetit viittaavat nykyaikaa edeltävään kirjalliseen kulttuuriin, ja *ABC 123* viestii myös, tahtoen ja tahtomattaan, kirjapainotekniikan ja kirjadesiinin muutoksista.

Osa Ruutsalon kirjoituskonerunoista on liitetty osaksi *ABC 123:a*. Esimerkiksi ”Peilikapakan laulu 2” (1965) vilahtaa filmillä, samoin ”Kineettinen runo” ja ”Veistos” (1967) (Ruutsalo 1990, 89, 56–57). Samoin tekniikaltaan kollaaseiksi nimetyt mustavalkoteokset (1990, 145–147) ovat elokuvan aineistona. Nämäkin kollaasit ovat erillisinä teoksina nimeltään *ABC 123*. Lisäksi vuodelta 1967 löytyy muovilaatikkoon rakennettu, puuta, paperia, nauvoja ja lankaa käyttävä esineteos, jonka pohjana on selvästi *ABC 123* -elokuvan lopettava aineisto, suurentuva mallikirjasinluettelo. Tämänkin assemblaasi on nimeltään *ABC 123* (1990, 8). *ABC 123* -elokuva on syönyt sisäänsä kaikenlaista aineistoa, ja se kohtelee tekijänsä alkuperäisteoksia niin kuin ne olisivat löydettyjä teoksia. Herääkin kysymys, onko ”*ABC 123*” mielletävä teossarjan otsikoksi. Onko lyhytelokuva *ABC 123* tällöin tuon teossarjan kantateos vai yksi tasa-arvoinen osa?

*ABC 123:n* kohdassa 2:36 näkyvät sanat ja kirjainketjut ”setset”, ”vie vie” ja ”niin niin niin” ovat peräisin runosta ”Kaik” (1965) (1990, 96). Siinä runsaan valkoisen tilan lomassa on rykelmiä lyhyitä sanoja ja sanojen katkelmia, jotka muistuttavat hieman kalaparvien tai muuttolintujen konstellaatioita. ”Letterismin” kannalta niiden voi lukea viittaavan kirjapainoon, kuten latojan työssä usein toistuviin muodostelmiin (”jat”, ”set”: ja-sanat, se-sanat). Samalla ”set” tuntuu suoraan viittaavan ladontaan, kirjainten yksittäiseen aseteluun painopinnalle (*set*, *typeset*, engl. ’latoa’). Sekvenssin ”vie vie” voi tulkita viittaavan latojan käsikirjoituksen viemiin ladokseen.





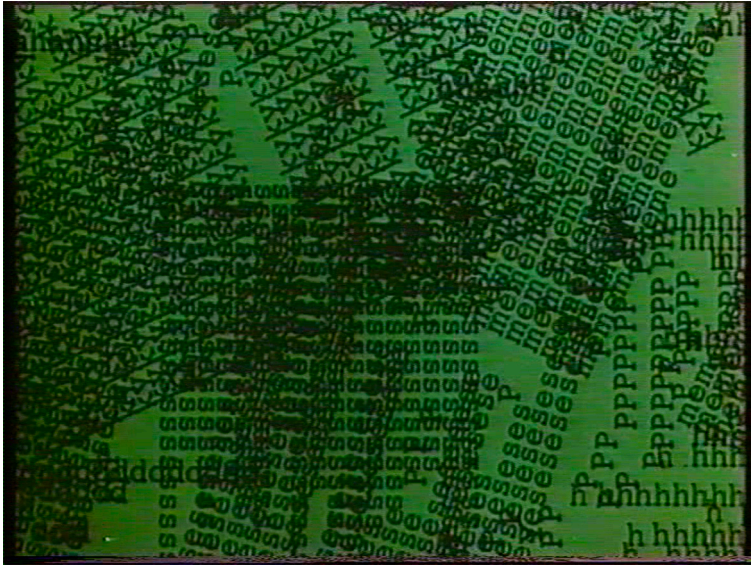


*ABC 123*, pysäytyskuva (02:45)

”Veistos” taas on hyvin abstrakti konkreettinen runo, josta niin ikään – optisen ”lähilukuni” perusteella – osia on päätyntä *ABC 123:een*. Painetun ja filmillä olevan tekstin suhde pelaa kuitenkin huomattavasti voimakkaammin mediaalisella etäisyydellä kuin ”Kaik”-runossa, jota ei varsinaisesti käsitellä lainkaan. Tekstiä on suurennettu voimakkaasti – efekti, jota pitää ajatella alkuperäisen esitysalueen, valkokankaan, kannalta. Lisäksi tekstiä on näkyvissä noin 2 sekunnin ajan, kyljelleen käännettynä ja tumman vihreäksi värjättyllä filmillä. Nämä keinot irrottavat tekstin alkutilastaan, valkoiselta paperilta, ja siirtävät sen yhä kauemmas kirjoituksen moodista ja luettavuuden ja kommunikaation parametreista.



"Veistos", 1967 (Ruutsalo 1990, 57).



*ABC 123, pysäytyskuva (02:56)*

Intermedian kannalta olennaista on tapa, jolla Ruutsalo levittää samaa materiaalia eri medioihin: käyttää omaa tuotantoaan raaka-materiaalina, joka saa erilaisia merkityksiä eri yhteyksissä. Kirjal-lisesta ”mediasfääristä” peräisin olevan materiaalin voi painotuk-sesta riippuen nähdä teoksen materiaalina, tuotteena, jatkeena tai täydennyksenä. Kirjallisuudessa harvemmin näkee Ruutsalon har-rastamaa tekijän oman materiaalin kierrätystä, jonka kautta alku-peräismateriaalin mediaaliset ja institutionaaliset lajityypit liuke-nevat tai ongelmallistuvat. Tällöin liikutaan myös kollaasin käsit-teen rajoille: onko taiteilijan oman materiaalin käyttäminen oike-astaan kollaasia? Yleisvaikutelman ja teoskokonaisuuden tasolla *ABC 123:n* kollaasimaisuus on kuitenkin ilmeistä. Sekä ajallisuus-uden tuomat nopeat vaihdokset että taiteilijan käyttämien aineisto-ten keskinäinen erilaisuus tuottavat voimakkaan vaikutelman kol-laasimaisuudesta.

## Tekstiä filmillä: materiaalisuus, temporaalisuus ja kineettisyys

*ABC 123* sekoittaa kirjaimia, tekstiä, kuvaa, maalausta ja ääntä odotusten tai ainakin tottumustemme vastaisesti. Ääniraita sekoittaa hyvin erilaisia auditiivisia maailmoja: pastoraalista huilumusiikkia katkoo koneitten melu, joka tuo mieleen painokoneitten tuottaman äänimaiseman. Teoksen kuvallisuus ei ole perinteisen elokuvallista. Sen ”liikkuva kuva” muodostuu lähes yksinomaan *still*-kuvista rakennetusta kuvavirrasta. Teos siis hyödyntää elokuvan mediaa tallentaakseen aivan jotain muuta kuin eläviä tai liikkuvia (elokuvan totunnaisia tai ”luonnollisia”) kohteita. Myös tekstiä kohdellaan sen käyttöfunktion vastaisesti, visuaalisena aineksena: kirjaimisto esitetään yleensä graafisena joukkona, ei kirjoituksena. *ABC 123* yhdistää staattiset ja ei-temporaaliset, kirjapainon ja kirjoituksen maailmaan kuuluvat aineistot ajallisesti eteneväksi kollaasiksi ja saattaa yhteen suuren määrän tekstimateriaalia, jota ei voi lukea. Keskeiset temporaaliset ulottuvuudet teoksessa ovat *nopeus, reaaliaikaisuus ja teoslähtöisyys*. Nopeus merkitsee kuvainformaation kiivasta vaihtuvuutta, sen syöttämistä katsojalle tiiviillä tahdilla. Tämä Ruutsalon kokeiluelokuvista tuttu keino vaikeuttaa tarkoituksellisesti katsojan mahdollisuuksia hallita teoksen sisältöjä etenkin, jos katsomistilanne oletetaan samanlaiseksi kuin vuonna 1967: valkokankaalta, ilman *pause*-mahdollisuutta. Reaaliaika ja teoslähtöisyys ovat kaikkia elokuvia määrittäviä ajan ominaisuuksia. Ensiksi mainittu tarkoittaa, että *ABC 123* on jäsennettävissä oikean, kuluvan ja laskettavan ajan puitteissa. Teoslähtöisyys merkitsee sitä, ettei katsoja, toisin kuin vaikkapa kirjan lukija, voi säännöstellä silmiensä eteen tulevan informaation nopeutta.<sup>12</sup>

Ruutsalon teosten mutta myös hänen kirjoitustensa perusteella intermedia tuntuu olleen hänelle sekä luontainen lähtökohta että teoreettinen taiteen tekemisen tavoite. Tämä näkyy hänen kuvataiteen ja elokuvan sekä kuvataiteen ja kirjoituksen suhteita koskevissa kirjoituksissaan ja haastatteluissaan.<sup>13</sup> Ruutsalon näkemyksessä maalausten siirtäminen filmille ei merkitse yksiselitteisesti siirty-

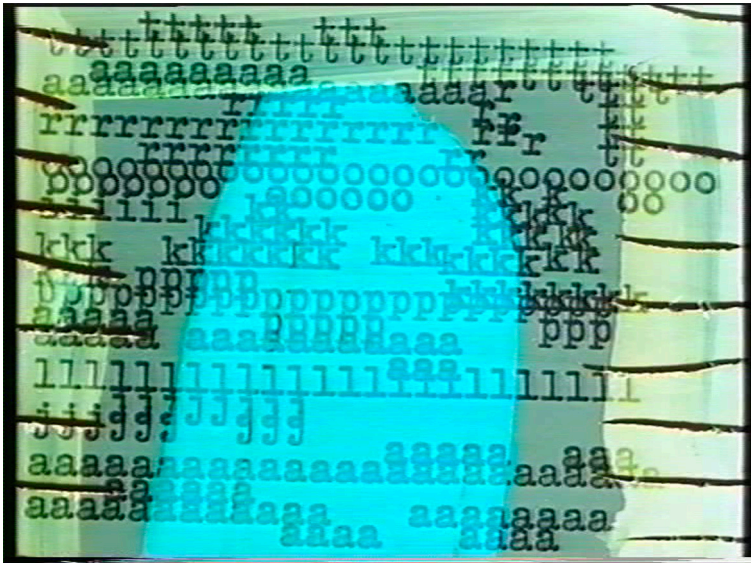
mistä ”vanhasta” mediasta ”nykyaikaiseen” – hän mielsi käsinmaalatut ja -työstetyt filmiruudut erillisiksi maalauksiksi, mitä ne *de facto* ovatkin. Tästä näkemyksestä voi päätellä, että hän ei varsinaisesti pitänyt kumpaakaan välinettä ensisijaisena suhteessa toiseen. Kokoomateoksessa *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia* onkin useita *still*-ruutuja Ruutsalon elokuvista, ja ne puoltavat paikkaansa myös yksittäisinä taideteoksina. Elokuvan katsoja samanaikaisesti näkee nämä yksittäiset teokset eikä näe – yhdessä sekunnissa valmista filmiä 24 yksittäin valmistettua ruutua vilistää vastaanottajan silmien editse ja tuottaa liikkeen vaikutelman. Ruutsalolle läheinen kineettisyyden käsite hahmottuu niin ikään medioiden välille. Yleensä kineettinen viittaa taidemuotoihin, jotka hyödyntävät joko aitoa liikettä tai sellaisen optista vaikutelmaa. Ruutsalolle kineettinen vaikuttaa kuitenkin latautuneelta yleiskäsitteeltä, jolla hän viittaa myös pyrkimykseensä sekä tuottaa että kuvata jatkuvan muutoksen ja yhdistymisen prosessia.

Marko Homeen mukaan Ruutsalo sijoitti kokeelliset lyhytelokuvansa ”elokuvataiteen ja kuvataiteen välimaastoon”, näki niiden olevan maalaustaiteen kineettisten pyrkimysten dynaamista jatkoa, maalaustaiteen pyrkimysten viemistä ”uudelle tasolle” (Home 2021, 102). Kokeiluelokuva on siis kuvataiteen dynamisointia, sen tietyn vaikutustason tekemistä intensiivisemmäksi. Se yhdistää maalaustaiteen, kuvataiteen ja elokuvan materiaaliset menetelmät tavalla, joka ei lopputuloksen kannalta palaudu mihinkään tiettyyn taiteenlajiin vaan tuottaa aidosti intermediaalisen yhdistelmän. Ruutsalo kohdistaa maalaamisesta ja muista taiteenlajeista peräisin olevia uniikin käsityön muotoja filminauhaan, asettaa tämän yleensä *tallennuksen* teknologiaksi ajatellun tason visuaalisesti *tuottavan* luovuuden teknologiaksi.

*ABC 123* näyttää metodiltaan poikkeavan Ruutsalon muista kokeiluelokuvista siinä, että materiaali on kaikesta päätellen kuvattu kameralla filmille. Filmistä on tämän jälkeen kuitenkin tekijälle tyypillisesti useissa paikoin maalattu ja käsitelty. Jossain paikoin vaikuttaa siltä, että tekijä on kirjoittanut kirjoituskoneella suoraan filmille (kohdassa 2:46–47, esimerkki alla; ks. myös esimerkkejä



filmiruuduista (Ruutsalo 1990, 80–81, 154–155)). Sikäli kuin tällaista on tapahtunut, työskentelytapa olisi vaivalloinen ja teknisesti haastava (miten kohdistaa teksti useaan filmiruutuun?) mutta yhdistäisi harvinaisella tavalla staattisen kirjoituksen ja liikkuvan kuvamoodin. Kirjoituskone ja irtokirjakeisiin perustuva kirjapaino mahdollistavat taiteellisen väärinkäytön esimerkiksi päällekkäisen kirjoittamisen tai painamisen osalta. Molempia määrittää *impressio*, materiaallinen ja fysikaalinen isku tai painauma paperilla. Tämän impression vertauskuvallista peruuttamattomuutta vasten asettuvat kuitenkin filmille kirjoitetut (tai kuvatut) ja katselijan silmissä vilistävät, pian näkökentästä katoavat kirjoituskoneen kirjasimien jäljet.



*ABC 123*, pysäytyskuva (02:46)

Kineettisissä taidesuuntauksissa aito liike on usein hankalasti erotettavissa liikkeen optisesta vaikutelmasta. Elokuva – kineettisistä taiteista aidoimmin kineettinen? – on esimerkki medias- ta, jonka esittämä liike on vain optinen vaikutelma. Paperilla olevan runouden käsitteenä kineettisyys viittaa sellaiseen visuaaliseen runouteen, jossa ”liikkeen vaikutelma syntyy sanojen ja kirjainten harkitusta asemoinnista” (Hosiaislouma 2003, 419). Kineettinen määriteltiin – visuaalisen ja foneettisen lisäksi – yhdeksi runouden parametreista vuonna 1964 kansainvälisessä konkreettisen ja kineettisen taiteen näyttelyssä Cambridgessä. Tällöin(kin) kineettisellä tarkoitettiin lähinnä merkkien visuaaliseen toistoon tai seuraantoon perustuvaa ajallista vaikutelmaa. Painetulla sivulla liikkeen vaikutelma on mahdollista saada aikaan liikeratoja muistuttavalla kirjainten tai sanojen sijoittelulla, graafisella toistolla tai kirjainten koon asteittaisella muutoksella (suurenemisellä tai pienene- misellä). Kyseessä on kineettisyyden mallinnus tai ”liikkeen analogia”. (Ikonen 2003.) Usein tällaisen liikettä jäljittelevän tekstin sanat tai kirjaimet ovat kuin animaation yksittäiset osat pysäytettyinä.

Ruutsalon kineettisyyden käsitettä voi katsoa intermedian näkö- kulmasta. Yhtäältä monet hänen kineettisistä runoistaan eivät pyri paperimedian ylittävään liikevaikutelmaan vaan pikemminkin tutkimaan, kohostamaan ja ylioijaamaan kirjoituskoneen tunnistetta- vaa jälkeä. Niitä voi siis kutsua korostetun *mediaalisiksi*, ei inter- mediaalisiksi. Toisaalta Ruutsalon kineettinen runous tutkii ja toi- sintaa myös sitä edeltänyttä ja synnyttänyttä tekemisen prosessia – toisin kuin painettu runo yleensä, joka esittää itsensä valmiina tuotteena. Tällöin kineettisyyden voi ymmärtää temporaalisuutena, ajallisena työnä, kirjoituskoneen ankarana käyttönä, joka edelleen näkyy tai kuuluu runoissa. Kineettiset runot voi ymmärtää myös ai- dosti kineettisen tekstitaiteen (kuten tekstielokuvan, tekstianimaati- on, ohjelmoidun runouden<sup>14</sup>) prototyypeiksi, esimuodoiksi. Voi ky- syä, pyrkkikö Ruutsalo kenties tekemään *ABC 123:lla* kirjoitukselle tai typografialle saman kuin muilla kokeiluelokuvillaan maalauk- selle: kytkemään sinänsä staattisen moodin uuteen, ajalliseen for- maattiin, tuottamaan uuden intermedian.





jälkeen tulevissa materiaaleissa on hetkisen ajan (luultavasti manuaalisesti tuotettua) pientä sivuttais- ja pitkittäissuuntaista liikettä. Elokuva loppuu ylhäältä alaspäin liikkuvaan ja pienenevään (etäänvään), fraasista ”ABC 123” koostuvaan luetteloon.

## Lopuksi: temporaalinen tekstikollaasi

Eino Ruutsalon kokeiluelokuvat kohdistavat kuvataiteesta peräisin olevia uniikin käsityön muotoja filminauhaan ja asettavat tämän yleensä *tallennuksen* teknologiaksi ajattelun tason visuaalisesti *tuottavan* luovuuden teknologiaksi. Maalatussa, käsitellyssä ja koostetussa elokuvassa taustalla ollut, välittävä teknologia nousee etualalle. Elokuvan katsoja ei tietenkään yleensä näe filmiä vaan sen sisällön valkokankaalla. *ABC 123* luo saman tyyppisen suhteen kirjoitukseen ja painettuun tekstiin, jota emme monestikaan huomaa tarkastella välittävänä teknologiana. Vastaanottajan kannalta Ruutsalon kokeiluelokuvien media ei ole maalaus eikä filmi vaan niiden väliin syntyvä – toisaalta abstrakti, toisaalta hyvin konkreettinen – villisti ajallinen hybridi. Nämä teokset, joissa spatiaalinen maalaus muuntuu temporaalisessa filmin mediassa aivan joksikin muuksi pysyen silti jollain tavalla maalauksena, kyseenalaistavat kritiikin, jonka mukaan synteettinen intermedia olisi käsitteellisesti ja vastaanoton kannalta mahdotonta (vrt. Schröter 2012, 22–23).

Paitsi kokeellisen lyhytelokuvan kehityksessä *ABC 123:a* voi, mikäli ei unohda sen perustavaa elokuvallista luonnetta, tarkastella myös kirjallisesta näkökulmasta, kuten olen tehnyt. Lajityypistään huolimatta teos on aineistonsa, radikaalin poetiikkansa ja tekijän eksplikoimien tavoitteiden osalta läheisempää sukua tietyille *kirjallisille* teoksille ja traditioille kuin elokuvalla keskimäärin. Myös nykypäivän ”letterismien” (kuten konseptuaalisen ja digitaalisen kirjoittamisen lukuisien muotojen) näkökulmista *ABC 123* on huomionarvoinen edeltäjä. Janez Strehovecin koostamista internetin ”kirjallisia objekteja” kuvaavista piirteistä yksi kuvaa täydellisesti myös *ABC 123:a*: semanttisen ja syntaktisen alistaminen vi-

suaaliselle ja kineettiselle<sup>15</sup>. Tämä alistussuhde on *ABC 123:ssa* tosiaankin voimakas, ja kirjallisista piirteistään huolimatta teoksen poetiikan keskeiset tekijät ovat kuvallisuus, temporaalisuus ja kineettisyys. Teos kohtelee kirjoitusta ja erilaisia graafisia ja typografisia aineistoja villisti ja siirtää ne ennakoimattoman ajallisen kollaasin yhdistelmiin. Vaikka *ABC 123* ei teoksena ehkä sisällä yhtä anarkistisen syvälleikäyväää mediasuhdetta kuin Ruotsalon muut kokeiluelokuvat, teos on kansainvälisestäikin huomattava ”letterismin” sovellus. Suomalaisen taiteen historiassa se on vielä poikkeuksellisempi osoitus tekstitaiteen kurottautumisesta staattisten mediamuotojen yli, ajallisen dynamiikan pariin.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Ruutsalon oma ”kineettisten filmien” filmografia (Ruutsalo 1990, 10): *Kineettisiä kuvia / Kinetic Pictures* (1962), *Kaksi kanaa / Two Chickens* (1963), *Hyppy / The Jump* (1965), *Romutaiteilija / The Junk Artist* (1965), + *Plus-Minus* (1967), *ABC 123* (1967), *Food* (1967), *Tämäkö on Teddy-karhun maailma? / Is This the World of Teddy?* (1969), *Eilispäivän muisto / Memory of Yesterday* (1976–79), *Runoja 60-luvulta / Poems from '60's* (1987). Tästä luettelosta puuttuu Väinö Kirstinän kanssa tehty kollaasielokuva *Ihmisen merkit* (1966, 15 min.) ja vuonna 1991 valmistunut *Kinescope*. Ruutsalon kokeellisista elokuvista ks. Home 2021, luvut 7 & 8; Taanila 2007, 17–23. Kiitos Mika Taanilalle DVD:stä!

<sup>2</sup> elonet.fi, luettu 9.4.2021.

<sup>3</sup> Marcel Duchampin *Anémic cinéma* (1926) lienee varhaisin esimerkki ”tekstielokuvasta” – elokuvamedian käytöstä lähinnä tekstimuotoisen kuvasisällön välittämiseen. Kansainvälisestikin tunnettu viimeaikainen esimerkki on Mika Taanilan *Mannerlaatta* (2016), jonka analoginen valmistustapa (materiaalien valokopioiminen suoraan filmille) muistuttaa Ruutsalon kokeiluelokuvia.

<sup>4</sup> Viittaan tässä artikkelissa usein Ruutsalon laajaan, retrospektiiviseen kokoelmaan *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia* (Ruutsalo 1990), joka on valitettavan vaikeasti saatavissa nykyään. Ruutsalon lyhytelokuvia ei tällä hetkellä ole kaupallisesti saatavissa.

<sup>5</sup> Ruutsalon kirjoituskonerunoista ks. myös Blomberg 2012.

<sup>6</sup> 1960-luvulla myös Arto Kytöhonka liikkui kirjallisuuden ja muiden taiteiden rajoilla ja teki samantyyppistä abstraktia kirjoituskonerunoutta. Maila Pylkkösen teoskaksikko *Virheitä* (1965) ja *Tarina tappelusta* (1970) painettiin suoraan tekijän konekirjoitusliuskoista. Vuonna 1977 Seppo-Juhannus Tanninen julkaisi kirjoituskoneella tehtyjen kuvarunojen kokoelman *Krunoja*. J. O. Mallanderin *Out* (1969) ei sisällä kirjoituskonerunoutta, mutta kylläkin minimalistista visuaalista

abstraktismia. Samaan traditioon kiinnitty Kari Saviniemen *Pilkkuja ja pisaroita* (2006). 1960- ja 70-luvun kansainvälisistä suuntauksista hyvin lähellä Ruutsalon kirjallista tuotantoa oli esimerkiksi ”likaiseksi konkretismiksi” kutsuttu suuntaus, jota edustivat Steve McCaffery, bpNichol ja Dom Sylvester Houédard. Ks. Kilpiö 2017; Emerson 2014, luku ”Typewriter Concrete Poetry as Activist Media Poetics”, 87–127.

<sup>7</sup> Intermedia ”appears in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense – to define works which fall conceptually between media that are already known” (Higgins 1984, 6–7; sivunumerot viittaavat Ubuwebin version tulosteeseen). Higginsin teksti on julkaistu alun perin Something Else -kustantamon uutiskirjeessä vuonna 1966, ja Higgins on laajentanut sitä vuonna 1981.

<sup>8</sup> Schröterin toinen, *formaali* tai *transmediaalinen* malli liittyy kysymykseen mediamuodot ylittävistä, niiden suhteen (enemmän tai vähemmän itsenäisistä) piirteistä (kuten narratiivi, rytmi tai kompositio) (2012, 24). Kolmas malli on *transformationaalinen* intermediaalisuus, myös remediaatioksi kutsuttu mediamuodon representaatio toisessa mediamuodossa (mt., 28–30). Neljäs malli, *ontologinen* intermediaalisuus, liittyy kaikkia medioita määrittävään mediaalisuuteen ja kysymykseen erillisiä mediamuotoja edeltävästä mediaalisuudesta (mt., 30–32).

<sup>9</sup> Schröterin (2012, 22–23) mukaan medioiden ja moodien (esimerkiksi visuaalisen ja tekstuaalisen) sulautuminen vastaanotossa ei ole mahdollista – hänen mukaansa synteettisenä esitetty intermedia on aina jossain määrin, ehkä jopa kaikkienensa, ”mixed media”, monimedia, koska eri moodien simultaaninen vastaanotto on inhimillisesti mahdotonta. Nähdäkseni Ruutsalon kokeiluelokuvat ovat omiaan kumoamaan tämän argumentin: niissä moodien erittelevä vastaanotto on lähestulkoon mahdotonta. Tämän lisäksi Schröter pitää ”higginsläistä” intermediaa käsitteellisesti mahdottomana: jos mediamuotojen sulautuminen olisi aitoa, vastaanottaja ei kykenisi esimerkiksi ”visuaalisen runon” kohdalla ylipäätään nimeämään alkuperäisiä muotoja. Tämä kritiikki

vaikuttaa jo saivartelulta. Kääntäen voisi väittää, että kaikki kirjoitus merkitsevästä ja kokemuksellisena ilmiönä on aina (samanaikaisesti ja synteettiseen tapaan erottelemattomasti) visuaalista, spatiaalista, auditiivista, temporaalista, prosessuaalista ja käsitteellistä, ja eri moodien erottelu vain teoreettinen, keinotekoinen pysäytyskuva.

<sup>10</sup> Kollaasin taiteenulkoisesta historiasta ks. Banash 2013, 81–120.

<sup>11</sup> Muut tekstikollaasin kategoriat Keskinen (2018, 62–63) mukaan ovat 1) typografian yhdenmukaistaminen, 2) alkuperäisen typografian jäljittely sekä 4) pseudokollaasi.

<sup>12</sup> Teoslähtöisyyden ajatus on Espen Aarsethin (1997, 63) kybertekstien typologiasta, jossa tekstien aika jaetaan teoslähtöiseen (*transient*) ja lukijälähtöiseen (*intransient*). Ensiksi mainitussa vastaanottaja ei voi vaikuttaa informaation annosteluun, jälkimmäisessä voi.

<sup>13</sup> Haastattelu- ja taustamateriaaleista ks. Home 2021.

<sup>14</sup> Samoin filmille tai videolle tehdyt, tekstiä hyödyntävät kokeelliset elokuvat ennakoivat nykyisiä, digitaalisia liikkuvan tekstin muotoja, joiden mediaalinen perusta on erilainen (Ikonen 2003).

<sup>15</sup> ”*The subordination of the semantic and the syntactic to the visual and the kinetic*” (Strehovec 2001, 104).

## LÄHTEET

- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Banash, David (2013) *Collage culture: Readymades, meaning, and the age of consumption*. Amsterdam: Rodopi.
- Blomberg, Kristian (2012) XER GUT. Teoksessa Tiina Lehikoinen & Jouni Teittinen (toim.) *Tekstitaide: Tuli&Savu-kirja*. Helsinki: Nihil Interitry, 14–23.
- Emerson, Lori (2014) *Reading writing interfaces: From the digital to the bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Higgins, Dick (1984) Synesthesia and intersenses: Intermedia. *Something else newsletter*, No. 1. [www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html) (luettu 9.4.2021).
- Home, Marko (2021) ”Pysähtymisessä vaanii kuolema”: Eino Ruutsalon kokeellinen 1960-luku. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hosiaisuus, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Ikonen, Teemu (2003) Moving text in avant-garde poetry: Towards a poetics of textual motion. *Dichtung Digital* 5:4. [www.dichtung-digital.de/2003/issue/4/ikonen/index.htm](http://www.dichtung-digital.de/2003/issue/4/ikonen/index.htm) (luettu 9.4.2021).
- Keskinen, Mikko (2018) Kirjoituksen näköiset kuvat: *Aperitifin* tekstifaksimilet. Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.) *Avoim Aperitif: Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaaniasta Aperitif – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press, 60–83.
- Kilpiö, Juha-Pekka (2017) Kirjoituskonesommitelma. Steve McCafferyn konkreettinen runous ja (uus)materiaalinen kieli. *WiderScreen* 20:1–2. [widerscreen.fi/numerot/2017-1-2/kirjoituskonesommitelma-steve-mccafferyn-konkreettinen-runous-uusmateriaalinen-kieli](http://widerscreen.fi/numerot/2017-1-2/kirjoituskonesommitelma-steve-mccafferyn-konkreettinen-runous-uusmateriaalinen-kieli) (luettu 9.4.2021).
- Ruutsalo, Eino (1990) *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia. Kinetic poems, pictures and paintings*. Helsinki: Aquarian Publications.

- Schröter, Jens (2012) Four models of intermediality. Teoksessa Bernd Herzogenrath (toim.) *Travels in intermedia[lity]: ReBlurring the boundaries*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 19–36.
- Sjöberg, Sami (2007) Ranskalaisen lettristisen liikkeen ensimmäiset 60 vuotta. Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 159–181.
- Strehovec, Janez (2001) The moving word: Towards the theory of web literary objects. Teoksessa Markku Eskelinen & Raine Koskimaa (toim.) *Cybertext yearbook 2000*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 100–116.
- Taanila, Mika (2007) Seitsemännen taiteen sivullisia: Kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Teoksessa Kirsi Väkiparta (toim.) *Sähkömetsä: Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 10–81.

Hanna-Riikka Roine

**KOHTI VASTAVUOROISEMPAA.  
TRANSMEDIAALISUUS NARRATOLOGIASSA  
DIGITAALISEN MURROKSEN JÄLKEEN**

Narratologian tutkimuskohteiden joukossa ovat perinteisesti painottuneet tarkkarajaiset teokset ja sisältö, jota voidaan pitää muuttumattomana – kuten kertova teksti artefaktina. Digitaalinen murros haastaa tämän painotuksen, sillä se on tuonut mukanaan selkeän kulttuurisen siirtymän pois tietyn teoksen osaksi määriteltävää ehdottomasta sisällöstä. N. Katherine Haylesin sanoin kertomus on nyt osa digitaalisen median ”monimutkaista ekologiaa” (2012, 176)<sup>1</sup>. Murros on jäänyt pääosin huomiotta kertomuksentutkijoiden keskuudessa, vaikka ”digitaalisten kertomusten” tulkinnallisia haasteita onkin tarkasteltu (esim. Thoss ym. 2018) ja narratologian taipumusta suosia painettua materiaalia on kritisoitu (esim. kybertekstiteorian puitteissa Eskelinen 2012; luonnottoman narratologian yhteydessä Bell & Ensslin 2018). Tämän artikkelin keskiössä ovat kertomusten ottamien muotojen sijaan digitaalisen ympäristön koneet ja niiden toimintaperiaatteet, jotka asettavat tarinankerronalle omanlaisensa puitteet (vrt. Wardrip-Fruin 2009, 2–3). Ehdotan, että tätä kautta digitaalisen murroksen laajaa kulttuurista vaikutusta on mahdollista hahmotella paremmin erityisesti transmediaalisuuden näkökulmasta.

Transmediaalista tarinankerrontaa käsittelevässä artikkelissaan Marie-Laure Ryan mainitsee ohimennen, että koska tietokone kykenee koodaamaan ja välittämään kaikenlaista informaatiota, ”perinteinen, kulttuuria määrittävien tarinoiden levittäminen yli mediarajojen” on ilmiönä muuttumassa (2013, 362–363). *Narrative*-lehden lokakuun 2017 numerossa Markus Kuhn ja Jan-Noël Thon puolestaan ehdottavat kirjallisuudentutkimuksen kapean, verbaalisen painotuksen laajentamista transmediaalisen narratologian kehyksessä. Heidän (2017, 254) lähtökohtanaan on paikkansapitävä havainto siitä, että vaikka monet narratologioiden tutkimat ilmiöt



nähdään mediasta riippumattomina, tutkimuksen fokus on edelleen pääosin mediaspesifi. Tämän artikkelin tavoitteena ei ole kertomuksenteorian ytimessä olevien käsitteiden ulottaminen koskemaan kaikkea mediaa. Sen sijaan väitän, että käsitteitä on merkittävällä tavalla muokattava ja pohdittava uudelleen ennen kuin niitä voidaan soveltaa tarinankerrontaan digitaalisen median eri muodoissa. Keskeinen syy tähän on myös transmedian nopean lisääntymisen takana: tietokoneen kyky simuloida mitä tahansa muuta järjestelmää ja näin sisällyttää itseensä kaikki taiteelliset mediat.

## **Tietokone median moottorina ja tarinankerronnan ympäristönä**

Tarinankerronnan ja digitaalisen median suhteen tarkastelulle ovat omistautuneet esimerkiksi ”digitaalisen tarinankerronnan” tutkimus, joka pääosin keskittyy siihen, kuinka tietokonetta voidaan hyödyntää luokkahuoneissa ja muissa oppimisympäristöissä (ks. McGee 2014; Ohler 2013), ”tietokonenarratologia”, joka pyrkii rakentamaan mallinnuksia ”kertomusten luomisessa ja tulkinnaassa käytettävistä algoritmisista prosesseista” (Mani 2013), sekä projekti ”vuorovaikutteisen digitaalisen kertomuksen” määrittelemiseksi (esim. Koenitz ym. 2013). Erityisesti kaksi jälkimmäistä pohjautuvat ajatukseen, että kertomus itsessään olisi jollakin tapaa erilainen digitaalisessa mediassa. Ruth Page (2012, 186) kuitenkin argumentoi vakuuttavasti sosiaalisen median tarinoita käsittelevässä teoksessaan, ettei vanhan ja uuden teknologian keinoin kerrottujen tarinoiden välille voi tehdä minkäänlaista selkeää kahtiajakoa. Tässä artikkelissa keskitynkin tarinoiden itsensä sijaan tietokoneen<sup>2</sup> tarjoomiin tarinankerronnan ympäristönä.

Jotta voin tarkastella käynnissä olevaa muutosta syvällisemmin, erottelen ensin toisistaan kaksi tasoa. Ensimmäisen tason piiriin luokiteltavia ilmiöitä on jo tarkasteltu kertomuksetutkimuksenkin välinein. Taso kattaa esimerkiksi erilaisten mediaominaisuuksien siirtymisen mediasta toiseen sekä medioiden väliset rajat ylittävät ker-

ronnalliset esitykset (ks. esim. Elleström 2014; Thon 2016). Se pitää näin ollen sisällään ”transmediakerronnan” (*transmedia storytelling*, mediatutkija Henry Jenkinsin vuonna 2006 tunnetuksi tekemä termi), joka tarkoittaa useiden media-alustojen käyttöä kerronnallisen kokemuksen luomisessa. Transmediakerronta liittyy ajatukseen mediakonvergenssista eli siitä, että ”vanha ja uusi media” asettuvat keskenään yhä monimutkaisempiin vuorovaikutussuhteisiin (Jenkins 2006, 2).<sup>3</sup> Transmediakerronta ja mediakonvergenssi on sittemmin nähty osallistuvan nykykulttuurin tunnusmerkkeinä ja tästä syystä transmedia on usein liitetty ”uuden median” tarinankerrontaan. Tämä ei ole yllättävää sinänsä: Lars Elleströmin (2014, 37) ilmausta käyttäkäsemme tietokone voi ”transmedioida” (*transmediate*) suurinta osaa (ellei kaikkia) taiteellisista medioista. Useiden media-alustojen käyttö tarinankerronnassa on kuitenkin ikivanha ilmiö sen sijaan, että se olisi ”jotakin uutta ja vallankumouksellista ellei jopa [...] tulevaisuuden kerronnan muoto” (Ryan 2013, 362). Esimerkiksi ilmiön vanhuudesta käyvät vaikkapa kreikkalaisten myyttien levittäminen useiden medioiden avulla sekä se, että Raamattua voidaan yhtä lailla pitää aikansa transmediaalisesti välitettynä kertomuksena (ks. Johnson 2013).

Narratologisen tutkimuksen tulisi kuitenkin tunnistaa toinen, huomattavasti uudempi taso: tapa, jolla tietokone yhdistää ja muokkaa uudelleen (aiemmin erillisiä) medioita ja niiden tekniikoita ja luo näin tarinankerronnalle uuden ympäristön tarjoumineen. Digitaalisen median tutkija Lev Manovich on kritisoinut Jenkinsin käyttämää konvergenssi-termiä (suom. ’yhtäläistyä’) ja ehdottanut sen korvaamista risteyttämisellä (*hybridization*). Hänen mukaansa (2013, 171) mediat eivät niinkään ”saavuta samaa pistettä” tai ”muutu asteittain vähemmän erilaisiksi ja lopulta samoiksi” vaan pikemminkin saavat uusia ominaisuuksia ja näin rikastuvat risteytyessään. Näin ollen Manovich nostaa esiin, että mediat eivät pelkästään pinnallisesti kohtaa toisiaan transmediakerronnassa vaan myös huomattavasti perustavanlaatuisemmalla tasolla tietokoneessa. Tämän seurauksena on jopa esitetty, että median käsite voitaisiin hylätä ylipäätään, sillä kaikki mediat voidaan nykyään sisällyt-

tää digitaaliseen mediaan (ks. Harries 2002). En itse menisi näin pitkälle, sillä mediat voidaan edelleen määrittellä esimerkiksi niiden kulttuurisen käytön perusteella. Yksittäinen media on toisin sanottuna mahdollista erottaa toisista medioista niillä tavoilla, joilla tietty mediakulttuuri muokkaa tuottajien keinoja käyttäen erilaisia mediatarjoumia (Pearson & Smith 2015, 4; ks. myös. Ryan 2006, 23–25).

Oli miten oli, tietokoneen kehittyminen yhdeksi tarinankerronnan ympäristöistä on vaikuttanut nykyaikaiseen kulttuuriin tavoilla, joita ei voi kuvailla pelkästään ikaikaisen tarinoiden eteenpäin kertomisen perinteen kautta (vrt. Johnson 2013). Manovich (2013, 91–92) liittyy murroksen tietokoneen rooliin ”metamediana” mutta korostaa, ettei näe tietokonetta vain ”remediaation välineenä”, joka taitavasti esittää sitä edeltäviä medioita, kuten Jay David Bolter ja Richard Grusin (1999) ovat kuvanneet. Sen sijaan hän vaatii, että meidän tulisi katsoa pinnan alle. Manovich puhuu ”pinnanalaisena” etenkin ohjelmistoista, mutta digitaalisen median luonnetta voidaan muutenkin havainnollistaa kolmena tasona. Näistä tasoista pinnaksi voidaan ajatella sisällön (*content*) taso eli se digitaalisen median taso, joka on suunniteltu ihmiskäyttäjän koettavaksi käyttöliittymien, kuten digitaalisen kirjan tai vaikkapa sosiaalisen median ruutunäkymän välityksellä (ks. Taffel 2019, 13; myös Roine & Piippo 2021b). Koska kaksi muuta tasoa – eli ohjelmisto (*software*) ja laitteisto (*hardware*) – eivät ole välittömästi ihmiskäyttäjän havainnon saavutettavissa, ne jäävät ikään kuin pinnan ”alle” siitä huolimatta, että ne merkittäväällä tavalla vaikuttavat ihmisen havaintokyvyn piirissä olevaan sisältöön ja järjestävät sitä.<sup>4</sup> Eri tasot ovatkin toisiinsa perin pohjin sotkeutuneita, mihin myös Manovich kiinnittää huomionsa. Siinä missä niin sanotussa materiaalisessa mediassa uusien ominaisuuksien lisääminen teokseen tarkoittaa sen fyysisten materiaalien muuttamista, digitaalisessa mediassa ominaisuuksia voidaan helposti lisätä tai jopa kehittää uusia mediatyyppejä muuttamalla olemassa olevaa ohjelmistoa tai kirjoittamalla uutta.<sup>5</sup> Näin ollen käyttäjille, jotka ovat tekemisissä mediasisällön kanssa jonkin sovelluksen (kuten Adobe Photoshopin) kautta, digitaalisen median

ominaisuudet määrittyvät tietyn ohjelmiston pohjalta sen sijaan, että ne sisältyisivät sisältöön itseensä (Manovich 2013, 152).

Lopulta mediasisällöt näyttäytyvät meille jonakin sellaisena, mitä voidaan vaivatta leikata, liimata ja järjestellä uudelleen (ks. Murray 2011, 57). Tarinankerronnan näkökulmasta tämä muutos – yhdessä verkottuneen kulttuurin nousun kanssa – on osoitus merkittävästä siirtymästä yhden tekijätahon kommunikoimien viestien lähettämisestä kohti monien tekemää sisällön kierrättämistä ja käsittelyä. Kuten Henry Jenkins, Sam Ford ja Joshua Green esittävät teoksessaan *Spreadable Media*, olemme kulkemassa kohti ”entistä osallistavampaa kulttuuria, jossa yleisöä ei enää pidetä pelkästään ennalta rakennettujen viestien kuluttajina vaan osallistujina, jotka muokkaavat, jakavat ja kehystävät mediasisältöjä tavoilla, joita ei välttämättä ole aiemmin osattu kuvitella” (2013, 2). Narratologian kannalta tämä tarkoittaa tutkimuskohteen uudenlaista jäsentelyä: tarinankerrontaa ei voida tutkia pelkästään ihmiskäyttäjien havainnon piirissä olevalla sisällön tasolla (ks. Roine & Piippo 2021a, 60).

Lyhyesti sanottuna: jos haluamme tutkia tarinankerrontaa nykyaikaisessa digitaalisessa mediassa, meidän on vietävä tarkastelumme pidemmälle kuin tapoihin, joilla kertomuksia levitetään useiden alustojen avulla tai joilla tietokone esittää aiempia medioita. Koska tietokoneen voittokulku median moottorina tulee hyvin todennäköisesti jatkumaan, narratologioiden on oltava valmiita menemään pintaa syvemmälle ja ottamaan huomioon laitteiston muutokset ja kehitys media-arkeologien tapaan (ks. esim. Huhtamo & Parikka 2011). Digitaalinen media edustaakin monella tapaa ”uutta normia” verrattuna prototyyppiin, joka on määritelty kaunokirjallisuuden tutkimuksen pohjalta, kuten Brian McHale on huomoinut. Tästä syystä McHale myös ennakoii, että kertomuksen tutkimus ”saattaa jakautua toisistaan poikkeaviksi, moninaisiksi *narratologioiksi* yhden sijasta – jokaiselle medialle ja intermedialle syntyy omansa” (2016, 302, alkuperäinen kursiivi). Nähdäkseni emme tarvitse erillistä narratologiaa digitaaliselle medialle vaan vanhojen prototyyppien pohjalta luotujen käsitteiden hiomista ja päivitystä.

Oletukseni on, että näin ymmärrämme paremmin myös nykyajalle tyypillistä transmediaalisuutta. Seuraavaksi luon tarkemman silmäyksen siihen, mikä tekee tietokoneesta ”uuden normin”.

### **Pintaa syvemmälle: digitaalisen median ominaisuudet**

Sisällön tarkastelun tasolla tietokoneen ja aiempien mediamuotojen perustavanlaatuiset erot eivät korostu. Voimme esimerkiksi valita yksittäisiä ”dokumenteja, jotka esittävät tarinamaailmaa” ja jotka voidaan ”pysäyttää ja käydä läpi uudelleen, jolloin niitä voidaan tarkastella kuten kaunokirjallista tekstiä tai pysäytyskuvaa” (Ryan 2013, 385). Tällaiset analyysit kuitenkin jättävät huomiotta sekä tietokoneen toimintaperiaatteet että tavat, joilla digitaalista mediaa käytetään, ja tämän artikkelin tarkoituksena on tuoda nimenomaan ne narratologisen analyysin ulottuville. Seuraavaksi käsittelem lyhyesti kolmea ominaisuutta, jotka erottavat tietokoneen niin kutsutusta vanhasta tai perinteisestä mediasta: tietokantaa, menetelmällisyyttä ja vastavuoroisuutta. Janet Murrayn urauurtava *Hamlet on the Holodeck* (1997) aloitti tällaisen työn tarinankerronnan tutkimuksen näkökulmasta. Teoksessaan Murray esittää, että digitaaliset ympäristöt ovat menetelmällisiä, osallistavia, tilallisia ja ensyklopedisia (mt., 71–90). Seuraavassa hyödynnän Murrayn ja muutamien tuoreempien ohjelmistotutkimuksen ja digitaalisten ihmistieteiden tutkijoiden käsitteellisiä työkaluja.

Vaikutusvaltaisessa avauksessaan *The Language of New Media* (2001) Manovich esitti, että nykykulttuurin ilmaisuvoimaisimpana muotona tulisi nähdä kertomuksen sijaan tietokanta (*database*). Hänen väitteensä pohjautui ajatukseen siitä, että toisin kuin romaaneja tai vaikkapa elokuvia, ”uuden median objekteja” ei ole rakennettu kertomuksen lineaariseen muotoon siinä mielessä, että niillä olisi alku ja loppu. Sen sijaan ne on mahdollista nähdä useiden itsenäisten osien kokoelmina, joissa jokainen osa on samanarvoinen. (Mt., 218.) Vaikka tällaiset objektit eivät ole tietokantoja siinä mielessä kuin tietosanakirja ne määritteli,<sup>6</sup> käyttäjäkokemuksen

näkökulmasta ne näyttäytyvät samaan tapaan: kokoelmina osia, jotka käyttäjät voivat alistaa erilaisille operaatioille kuten katselulle, navigoinnille tai etsimiselle. Tältä pohjalta Manovich jatkaa väittämällä, että nykymedia näyttäytyy ”uutena taistelukenttänä tietokannan ja kertomuksen välisessä kilpailussa” (mt., 234).

Hayles puolestaan on esittänyt rakentavampaa lähestymistapaa näihin kahteen kulttuurimuotoon: sen sijaan, että tietokannan nähtäisiin syrjäyttävän kertomuksen, hän ehdottaa, että nämä kaksi ovat ”luontaisia symbiontteja” (2012, 176). Tietokannassa muotona painottuvat laajamittainen tietojen kokoaminen ja käsittely. Näin ollen se edustaa sellaista maailman hahmottamisen tapaa, jonka tietokone ymmärtää. Tällainen maailmankuva onkin vallannut alaa kertomukselta kulttuurissamme: kertomusta ei enää hyväksytä ainoaksi selitykseksi globaalin mittakaavan ilmiöille (kuten vaikkapa maailman synnylle tai ilmastonmuutoksen vaikutuksille). Sen sijaan laajojen, kulttuuria määrittävien ilmiöiden ja kehityskulkujen selitykset pohjaavat esimerkiksi data-analyysiin (mt., 181). Hayles (mt., 178) kuitenkin huomauttaa, että mikä tahansa tietokannan tulkinta lähes väistämättä turvautuu kertomusmuotoon pyrkiessään saamaan aikaan dramaattisen vaikutuksen. Toisin sanottuna kertomus on tarpeellinen silloin, kun tietokoneen maailmankuva tehdään merkitykselliseksi ihmistoimijalle.

Edellä sanottu nostaa esiin yhden tärkeimmistä teoreettisista kysymyksistä, joka liittyy kertomuksiin digitaalisissa ympäristöissä: kerronnallisen tulkinnan ja tietojen käsittelyn suhteen. Vaikka tietokannassa rakentuville relationaalisille rinnastuksille annettaisiin kertomusmuotoinen selitys, se ei tarkoita sitä, että tietokanta näin olisi ”muutettu” kertomukseksi, eikä sitä, että tietokanta olisi rakentunut nimenomaan tietyn kertomuksen synnyttämiseksi. Samalla kyse on kahdesta erilaisesta tavasta ymmärtää kertomus, yhtäältä sisällön tasolla olevana esityksenä ja toisaalta tulkinnallisena strategiana. Manovichin alkuperäinen kuvaus ”uuden median objekteista” on tässä yhteydessä hyödyllinen. Sen sijaan, että objektit olisivat lineaarisia, muuttumattomia tai ainutkertaisia (kuten kertomukset esityksinä), ne ovat avoimia käyttäjän ohjelmistopohjaisiin

välinein tekemille toimenpiteille. Koska tällaiset objektit tarjoavat useita tapoja käsitellä ja merkityksellistää avointa sisältöä, syntyy tilanteita, joissa useammat järjestämisen tavat kilpailevat keskenään – ja näistä yksi on kertomus tulkinnallisena strategiana. Murrayn ehdottama ensyklopedisuus ei yksiselitteisesti erotakaan digitaalista mediaa esimerkiksi painetusta tekstistä. Sen sijaan kertomuksen ja tietokannan keskinäinen ekologia konkretisoituu yksittäisen toteutuksen (*instantiation*) ja lukemattomien mahdollisuuksien arkiston välisessä suhteessa.

Toinen digitaalisen median ominaisuuksista, joita haluan käsitellä, on menetelmällisyys (*procedurality*). Tässä yhteydessä sillä tarkoitetaan tietokoneen kykyä sekä esittää että toteuttaa ehdollista käyttäytymistä (Murray 2011, 66). Menetelmällisyys perustuu digitaaliseen koodiin, jota humanistiset tieteet eivät tähän asti ole pitäneet mielekkäänä tutkimuskohteena niin kutsuttua kriittistä koodintutkimusta (*critical code studies*, ks. esim. Marino 2006) lukuun ottamatta. Todellisuuden digitaalista ”poimuttumista” käsittelevässä artikkelissaan David M. Berry (2011, 1–2) ehdottaa uutta, digitaalisen koodin huomioivaa lähestymistapaa esitysten (*representation*) ja välitteisyyden (*mediation*) tarkasteluun. Digitaalisen välitteisyyden prosessissa objekti muunnetaan numeroverkoksi, joka voidaan säilöä esityksenä, jota puolestaan voidaan käsitellä algoritmien keinoin. Tämä prosessi muodostaa menetelmällisyyden pohjan yhtenä merkittävimmistä eroista tietokoneen ja muun esittävän median välillä. Sitä lähestytään usein hieman epämääräisesti puhumalla tietokoneesta ”vuorovaikutteisena”, millä pyritään kuvaamaan käyttäjien harjoittamaa sisältöjen käsittelyä. Tästä seuraavat ehdollisuus ja plastisuus nostavat esiin vaikeudet, joita kertomusentutkijat ovat kohdanneet yrittäessään kuvata digitaalisen median esitystapoja.

Perinteisesti käyttäjä on visualisoitu navigoimassa haarautuvaa tai verkottunutta rakennetta, jonka tekijät ovat suunnitelleet. Vuorovaikutteisuus on näin ollen ymmärretty valintojen tekemiseksi. Tällainen rakenne – tai ”valintajärjestelmä” (Ryan 2006, 99) – on kuitenkin riittämätön kuvaamaan tarinankerrontaa ja käyttäjän toimintaa digitaalisessa ympäristössä. Se on sivutuote niin narratologian

taipumuksesta painottaa ihmisen havainnon piirissä olevaa sisältöä kuin sen painetun median tutkimukseen pohjautuvista taustaoletuksista. Esimerkiksi tarkastelu, joka keskittyy moniin mahdollisuuksiin, jotka digitaalisen pelin läpipeluu voi aktualisoida (Thon 2016, 120), koskettaa vain digitaalisen median pintaa. Kuten Berryn digitaalista välitteisyyttä käsittelevä artikkeli osoittaa, meidän ei pitäisi keskittyä pelkästään siihen, mitä esitetään, koska se ei digitaalisessa ympäristössä ole muuttumatonta vaan aina käsittelyn kohteena, luonteeltaan ehdollista ja plastista (ks. myös Roine 2019). Noah Wardrip-Fruin, digitaalisen median ja fiktion tutkija, onkin osuvasti huomauttanut, että vaikka tekijän työ, mediateosten luominen, mielletään lähinnä tekstin kirjoittamiseksi, kuvien tekemiseksi tai äänten sovittamiseksi, meidän on nyt ”käsitettävä *uusien prosessien tekeminen* keskeiseksi elementiksi median luomisessa” (2009, 7, alkuperäinen kursiivi). Suunnittelijat eivät toisin sanottuna luo esitystä itsessään vaan koodin, joka asettaa säännöt, joiden mukaan esitys tuotetaan (ks. Bogost 2007, 4). ”Menetelmälliset tekijät” eivät näin ollen ole läsnä tuotetussa sisällössä vaan niissä tavoissa, joilla käyttäjän toimijuus rakentuu ja muotoutuu tietyssä digitaalisessa ympäristössä.

Vaikka esitystapojen analyysi on narratologian ominta aluetta, on suurin osa menetelmällisyyden ja tarinankerronnan suhdetta digitaalisessa mediassa käsittelevästä tutkimuksesta tähän mennessä tehty pelitutkimuksen piirissä<sup>7</sup>. Esimerkiksi pelaajalle ”esitetyt” tapahtumat tuottaa pelaaminen toimintana – ne ovat tietyllä tapaa toteutuksia lukemattomien mahdollisuuksien arkistosta. Näin ollen monissa peligenreissä kertomukset eivät ole pelkästään etukäteen suunniteltuja ja pelaajien jälkikäteen aktualisoimia vaan emergoivat pelaamisen aikana.<sup>8</sup> Menetelmällisyyttä retorisenä keinoena kritisoivassa esseessään Miguel Sicart (2011) on jopa esittänyt, että pelaajat eivät tarvitse suunnittelijoita ensinkään vaan pelkästään kehysten pelaamiselleen – merkitys pelataan. Vaikka pelaajat tosiaan voivat tuottaa omia, ennakoimattomia kertomuksiaan ja itselleen merkityksellistä sisältöä etenkin niin sanotuissa avoimen maailman peleissä, menetelmällisyyttä voidaan käyttää myös ta-



rinankerronnan resurssina, käyttäjän toimintaan mukautuvien toimintojen koodipohjaisena esittämisenä (Murray 1997, 74). Esitystapana menetelmällisyys nostaakin esiin tavan, jolla kertomusten peruselementit – kuten henkilöhahmot – ovat alkaneet omaksua digitaalisen median piirteitä. Tällainen analyysi vaatii lähestymistapaa, joka eroaa narratologian haarautuvien ja verkottuvien rakenteiden tarkastelusta, oli se sitten kuinka ei-lineaarista tahansa.

Viimeinen kolmesta ominaisuudesta, joita haluan käsitellä, on vastavuoroisuus (*reciprocity*). Se liittyy vahvasti menetelmällisyyteen, mutta korostan siinä käyttäjän näkökulmaa suunnittelijan sijasta. Kun pyrimme ymmärtämään tietokonetta median moottorina, ei riitä pelkästään se, että tarkastelemme säännöt asettavia prosesseja, joiden mukaan esityksiä (kuten kertomuksia) voidaan tuottaa. Tämän lisäksi meidän on otettava huomioon se, että digitaalisen ympäristön on oltava merkityksellisellä tavalla responsiivinen käyttäjän syöttämälle toiminnalle: toiminnot on voitava valita ja niiden seurausten liiyyttävä käyttäjän tarkoituksiperiin. Kertomuksentutkimuksessa tästä tietokoneen kyvystä vastata käyttäjän toimintaan on puhuttu vuorovaikutteisuu- tena, ja tarinankerronnan analyysit ovat keskittyneet siihen, kuinka käyttäjä asemoidaan aktiiviseksi toimijaksi tilallisessa ympäristös- sä. Tätä pidetään yleensä haasteena, sillä kertomuksen esittäminen ymmärretään ajalliseksi ilmiöksi, joka perustuu lineaarisuuteen ja tekijän kontrolliin. Ryan huomauttaakin, että vaikka vuorovaikut- teisuutta pidetään juuri tietokoneen mahdollistamana ilmiönä, itse asiassa ”kasvokkaisen vuorovaikutuksen ulottuvuus suljettiin pois käsikirjoituksista ja painetuista julkaisuista ja tuotiin takaisin kirjalliseen viestintään elektronisen median kautta” (2015a, 160). Ryanin esittämä huomio on tärkeä: käsikirjoitusten ja painettujen jul- kaisujen kirjoittaminen ovat korostaneet joitakin konventioita – ku- ten sitä, että yleisön aktiivinen osallistuminen olisi haitaksi tarinan- kerronnalle –, kun taas toiset konventiot – kuten erilaiset vuorovai- kutuksen ulottuvuudet – ovat jääneet narratologisen tarkastelun ul- kokuolelle etenkin mediaa tutkittaessa.

Digitaalisen median tutkimukseen on koetettu tuoda toisenlaisiakin tapoja ymmärtää kertomusta esitysmuotona. Murray on ehdottanut uudenlaisen tekijäkäsityksen rakentamista bardiperinteen pohjalle (1997, 188–94). Pamela Jennings (1996, 347) puolestaan on tarkastellut suullisen tarinankerronnan traditioita, joissa sykliset kertomukset ja vuorovaikutus tekijän ja yleisön kanssa ovat olennaisia. Peliin fiktiivisten ulottuvuuksien analyysissä on nostettu esiin simulaation käsite, sillä se ei ole sidottu ajatukseen jostakustaa, joka kommunikoi tai ainakin valitsee tietyt tapahtumasarjat esitettäväksi käyttäjälle (ks. Frasca 2003; kriittisempi tarkastelu Walsh 2011). Narratologisessa kehyksessä Ryan (2015a, 11) on esitellyt tuottavan (*productive*) vuorovaikutteisuuden käsitteen kuvaillakseen suunnittelijoiden keinoja kutsua käyttäjät luomaan sisältöä ja näin ”jättämään pysyviä jälkiä järjestelmään”. Hän näkee tämänkaltaisen vuorovaikutteisuuden keinona tuoda yhteen tekijöiden ylhäältä alas suuntautuva suunnittelutyö ja käyttäjien alhaalta ylös suuntautuva toiminta esimerkiksi transmediaprojektissa, joka antaa käyttäjien jättää julkisia kommentteja ja kirjoittaa omia materiaalejaan (mt., 12).<sup>9</sup> Tässä lähestymistavassa ”järjestelmästä” kuitenkin tulee samantapainen artefakti kuin kirjan sivuille painetusta tekstistä narratologisen tutkimuksen kohteena.

Vaikka käyttäjien toiminta on tekijöiden suunnitteleminen prosessien mahdollistamaa ja määrittelemää, tietokoneen voima tarinankerronnan ympäristönä perustuu *responsiivisten* toimintojen koodipohjaiselle esittämiselle (Murray 1997, 74). Toisin sanottuna ”järjestelmä” siinä mielessä, jossa Ryan siitä edellä puhuu, on perustavanlaatuisella tavalla käyttäjän toimintojen ja – usein ”pinnan alle” jäävän – järjestelmän vastausten tuottama. Tekijöiden suunnittelemat prosessit voidaan toisaalta nähdä osana toimintamahdollisuuksien viestimistä tavalla, jonka käyttäjät ymmärtävät, sillä ihmis mieli ja tietokone luonnollisesti eroavat toiminnaltaan toisistaan. Haylesin (2012, 183) ilmauksen mukaan tässä on kyse tietokannan tilallisen ja inklusiivisen ontologian kääntämisestä kertomuksen ajalliseen ja valikoivaan esitysmuotoon. Käyttäjä ei kuitenkaan ole pelkkä vastaanottaja, sillä hän vastavuoroisesti kommunikoi omat

tarkoituksensa tietokoneelle. Näin ollen puhuisin itse vastavuoroisuudesta vuorovaikutteisuuden sijaan, etenkin tulkinnallisen toiminnan tasolla. Sen sijaan, että käyttäjät kutsutaan vuorovaikutta-  
maan ennalta määritellyn järjestelmän kanssa tai lisäämään omia materiaalejaan tekijöiden muuttumattomana pysyvään materiaaliin, he ovat vastavuoroisessa suhteessa suunnitellun ympäristön kanssa. Tarinankerronnan ympäristönä digitaalinen media ei näin ollen keskity ainoastaan yhden määrittävän tarina(maailma)n ympärille vaan panostaa erilaisten prosessien ja mallien luomiseen. Monenlaiset toteutukset puolestaan pohjautuvat näihin prosesseihin ja malleihin. Tämän ymmärtäminen vaatii kertomuksentutkimukselta toisenlaista otetta.

## Transmediaa tutkimassa digitaalisen murroksen jälkeen

Teknologiat vaikuttavat siihen, kuinka toimimme maailmassa – ja moneen käyttötarkoitukseen ja muotoon taipuvan digitaalisen median voi nähdä lisäksi muokkaavan sitä, kuinka hahmotamme maailmaa ylipäätään. Tämän ymmärtäminen on tärkeää paitsi siksi, että perinteinen ”kyberavaruuden” ja niin sanotun arkielämämme välinen erottelu on häviämässä, myös siksi, että fyysisten kehojen rajat eivät enää sido ihmistoimijoita (Hayles 2017, 3). Seuraavaksi pohdin, millä tavoin digitaalinen murros on muuttanut sitä, kuinka ymmärrämme fiktiivisiä teoksia ja kuinka ne toimivat osana arkeamme. Nähdäkseni rajat ovat hämärtyneet niin erillisten teosten kuin fiktion ja arkielämän piiriin kuuluvien asioiden välillä, ja tämä näkyy entistä selvemmin nykyaikaisessa transmediassa ja sitä ympäröivissä keskusteluissa. Kertomuksentutkijoilta tämä vaatii ydinkäsitteiden muokkaamista, ja seuraavaksi tarkastelen lyhyesti tarinamaailman (*storyworld*) ja henkilöhahmon (*character*) käsitteitä tässä kehityksessä.

Laajaa, useiden fiktiivisten teosten muodostamaa kokonaisuutta on transmedian tutkimuksessa säännöllisesti tarkasteltu juuri maailman käsitteen kautta. Lisbeth Klastrup ja Susana Tosca esitteli-

vät ”transmediaalisen maailman” (*transmedial world*) käsitteen jo vuonna 2004. Heidän käsittelynsä havainnollistaa hyvin taipumusta ymmärtää ”fiktiiviset kokonaisuudet”, joiden kanssa käyttäjät ovat tekemisissä, maailmoiksi tekstien sijaan. Mark J. P. Wolf näkee maailmanrakentamisen (*worldbuilding*) ylipäätään nykyaikaisena massakulttuurin ilmiönä, laajempaan siirtymään kohti kuvitteellisia maailmoja, jotka ”kutsuvat yleisöä rakentamaan spekulatiivista ja fantasioita, jotka riippuvat enemmänkin maailman rikkaudesta ja elävyydestä kuin mistään yksittäisestä tarinalinjasta tai henkilöahmasta sen sisällä” (2013, 12). Ryan (2015a, 4–5) puolestaan esittää, että ”transmediakerronta” on nimityksenä harhaanjohtava ja että ”transmediaalinen maailmanrakentaminen” (*transmedia worldbuilding*) olisi osuvampi. Muuttumatonta, sivuille painettua sanaketjua tai yksittäisen teoksen sisältöä laajemmaksi hahmotettavana kokonaisuutena maailma onkin yleisesti nostettu transmediaalista kokemusta määrittäväksi tekijäksi.

Merkittävimmät kertomusteoreettiset lähestymistavat transmediaaliseen maailmanrakentamiseen ovat määritelleet sen kahdella tapaa. Se nähdään joko projektina, jossa eri tahot luovat uusia dokumentteja ja objekteja, jotka puolestaan ”lisäävät sisältöä” tarinamaailmaan (Ryan 2015a, 16), tai prosessina, jossa tekijä luo tarinamaailman – konvergentin median keskuksiksi – merkein niin, että käyttäjä voi puolestaan rakentaa valmiin tekstin ”piirustuksista” (*blueprint*) mielikuvan tuosta maailmasta (Ryan & Thon 2014, 3). Tarinan käsitteen korvaaminen tarinamaailmalla (kuten Ryan ja Thon tekevät) ei kuitenkaan poista narratologian painettuun ja tekstipohjaiseen tutkimusotteeseen liittyviä taustaoletuksia. Jopa Ryanin ja Thonin lähestymistavat jättävät huomiotta digitaalisen median vastavuoroisuuden ja prosessin, jossa erilaisia toteutuksia luodaan tietokannasta tai arkistosta. Uudet toteutukset täydentävät aina arkistoa ja näin muokkaavat sitä, mahdollisesti moninkertaisen rakennetun kaanonin. Maailmanrakentaminen tulisikin ymmärtää käyttäjien toimintana tiettyjen periaatteiden tai sääntöjen rajaamassa ympäristössä suhteessa kuviteltuun kehykseen sen sijaan, että se nähtäisiin ”sisällön lisäämisinä” tarkkarajaiseen, vaikkakin

mediarajat ylittävään rakennelmaan. Samaan tapaan kuin digitaalisen välitteisyyden prosessissa, sen ymmärtäminen, mitä maailmassa on (kuten esityksenä varastoitu objekti), kulkee käsi kädessä sen kanssa, mitä maailmassa voisi olla seurauksena tästä (kuten käsitteillä algoritmien keinoin).<sup>10</sup>

Tässä on, hyvin tiiviisti kuvattuna, nykykulttuurin läpäisevä logiikka, jossa aiemmin luotuja elementtejä voidaan käyttää osallistamaan käyttäjät uusien kehityskulkujen ja osien kuvittelemiseen. Monissa yhteyksissä transmediaalisten maailmojen nähdäänkin konkretisoivan nykytalouden toimintaperiaatteita. Sen mukaisesti esimerkiksi henkilöahmojen kaltaista aineetonta omaisuutta voidaan toistuvasti hyödyntää ja levittää laajoille yleisöille matalalla riskillä ja jokainen kiinnostava elementti voi synnyttää oman tuotantolinjansa, niin oheistuotteina kuin spin off -sarjoinakin (ks. Jenkins 2006, 116–117). Maailmanrakentamisessa ei kuitenkaan ole kyse ainoastaan saman sisällön loputtomasta toistamisesta ja uudelleenjärjestelystä vaan myös uusien ideoiden välittämisestä ja tulkintojen tekemisestä transmediaalisessa viitekehysessä. Prosessi, jossa ”sitä, mitä maailmassa on”, käytetään tavoittelemaan ”sitä, mitä maailmassa tämän seurauksena voisi olla”, on pohjimmitaan avoin performanssi. Sen kuluessa mikä tahansa objekti tai entiteetti on mahdollista työstää, kuvitella tai miksata uudelleen – ja se voidaan valjastaa kaupallisten tarkoituserien lisäksi lukemattomilla muilla tavoilla. Tässä yhteydessä on hyvä huomioida se, että niin ”virallisten” tahojen kuin faniienkin tekemät teokset hyödyntävät kaksitahoista ymmärrystä siitä, mitä maailmassa toisaalta on ja mitä siellä voisi olla tekemiemme muokkausten seurauksena.

Konkreettinen esimerkki ovat fiktiiviset henkilöahmot. Digitaalisen välitteisyyden ajatusta seuraten (ks. Berry 2011, 1–2) voidaan esittää, että henkilöahmot ovat ”muutostilassa” kahdella tasolla aiemman yhden sijaan. Siinä missä perinteisen median käyttäjinä olemme ainakin tiettyyn pisteeseen asti vapaita tulkitsemaan meille esitettyä henkilöahmoa, digitaalisessa mediasa voimme käsitellä esitystä itsessään algoritmien keinoin. Tämä

muodostaa luovan, tulkinnallisen silmukan, jossa esitetystä henkilöahmosta tekemämme tulkinnat ja tietoiset päätökset voivat johdattaa siihen, että muokkaamme ja kehitämme henkilöahmoa niissä rajoissa, jotka kulloinenkin ympäristö meille käyttäjinä suo. Esimerkiksi digitaalisissa roolipeleissä pelihahmoa voidaan pitää pelaajan välineenä hänen pohtiessaan, mitä hänen tulisi tehdä suhteessa pelin laajempaan kontekstiin ja tavoitteisiin, kuten ”voittamiseen”, ”dramaattisen tarinan luomiseen” tai ”hahmon kehittämiseen” (Roine 2016, 78). Pelihahmosta on lisäksi mahdotonta puhua huomioimatta sitä ympäröiviä rakenteita, sillä ne vaikuttavat suoraan siihen, millaiseksi hahmo kulloinkin muodostuu pelaajan tekemien päätösten kautta. Toisin sanottuna henkilöahmon erilaiset funktiot ja merkitykset määrittyvät kulloisenkin ohjelmistoympäristön ja meille siinä suodun toimijuuden perusteella (ks. Manovich 2013, 152).

Vaikka kaikki nykymedia ei ole koodipohjaista, ymmärrys henkilöahmojen kaltaisista entiteeteistä avoimina ”välineinä” tai mallipohjina, joiden perusteella voidaan rakentaa useampia toteutuksia, leviää yhä laajemmalle. Digitaalisen murroksen jälkeen henkilöahmon perinteiset funktiot toki säilyvät: sen lisäksi, että henkilöahmo voidaan nähdä esityksenä mahdollisesta ihmisestä, sitä voidaan lähestyä temaattisista, symbolisista ja esteettisistä näkökulmista. Sen sijaan, että henkilöahmo nähtäisiin ”rajattuna” valmiiseen teokseen tai tekstiin, joka määrittää sen (vaikkakin avoimen) tulkintakehyksen, henkilöahmoa voidaan nyt käyttää monenlaisiin tarkoituksiin monissa eri konteksteissa monien käyttäjien toimesta. Tästä näkökulmasta digitaalinen murros on avoimesti purkanut ajatuksen yhdestä, oikeasta kaanonista – ja tuonut mukanaan kiivaat väittelyt siitä, onko jokin hahmo, tapahtuma, kehityskulku tai muu vastaava ”kanoninen” myös osallistuvien fanikulttuurien ulkopuolella. Näihin lukeutuvat niin klingonien *Star Trek: Discovery* -sarjaan (2017–) ”päivitetyn” ulkonäön vastustus kuin huomattavasti aggressiivisemmat pyrkimykset häivyttää ei-valkoiset ihmiset populaarikulttuurista, kuten Kelly Marie Tranin esittämä Rose Ticon hahmo *The Last Jedi* -elokuvasta (2017). Vaikka

vaihtoehtoisia kaanoneita on rakennettu fandomien piirissä jo pitkään, digitaalinen murros on antanut monia uusia työkaluja ihmisille, joiden tavoitteena on muuttaa niitä rakenteita, joiden säännöin erilaisia esityksiä tuotetaan.

Erilaiset sosiaalisesti merkitykselliset mediasisältöjen muokkaamisen ja levittämisen käytännöt tulisi siis ottaa huomioon, kun pohdimme sitä, mitä useiden toteutusten ja media-alustojen halki oikeastaan luodaan ja viestitään. Jenkins, Ford ja Green esittävät, että kun ihmiset ovat tekemisissä jaetun sisällön kanssa, he eivät välttämättä ensisijaisesti ”ajattele, mitä sisällön tuottajat ovat ajatelleet, vaan mitä sen jakaneet ihmiset haluavat viestiä” (2013, 13). Sisällön suosittuus näkyikin siinä, kuinka paljon ja onnistuneesti sitä voidaan kierrättää ja muokata uudelleen ja käyttää erilaisiin tarkoituksiin, jotka voivat vaihdella hassuttelusta identiteetin rakentamiseen ja poliittisen tilanteen kritisoimiseen. Monenlaiset uudelleen kirjoittamisen, käsittelemisen ja muokkaamisen prosessit, jotka digitaalinen media osaltaan mahdollistaa, ovat nähdäkseen transmedian valtavan suosion takana.

Ryan on pohtinut samaa suosittuuden kysymystä ja miettinyt, ovatko ”vaikeudet siinä, kuinka kerronnallisen informaation jakaminen useiden välityskanavien kesken perustellaan”, vastaus siihen, miksi transmediaalisia yleisömenestyksiä ei ole olemassa – on vain projekteja, joista ”on tullut” transmediaalisia (2015a, 16–17). Tämä ajatuskulku ei kuitenkaan ota huomioon siirtymää viestien välittämisestä kohti niiden kierrättämistä samalla kun painopiste siirtyy sisällöistä kohti performansseja. Sen sijaan, että odottaisimme ylhäältä alas rakennettuja yleisömenestyksiä, nykyinen transmedia luodaan alhaalta ylös niin virallisissa kuin faniyhteyksissäkin. Lopulta määritelmä transmediasta tekijän kontrolloimana, yksittäisenä ja laajana kertomuksena (tai tarinamaailmana), joka on jaettu usealle eri alustalle, alkaa olla vanhentunut. Yhä enemmän panostetaan sisällön käsittelemiseen ja kierrättämiseen ja moniin muihin toimintoihin, jotka ympäröivät sitä, mikä aiemmin käsitteellistettiin kaikkein tärkeimmäksi eli tekstiksi. Käyttäjien näkökulmasta transmediaaliset yleisömenestykset eivät siis ole tarina-

maailmoja, jotka on huolellisesti suunniteltu ylittämään mediaraajat, vaan ympäristöjä, jotka osallistavat vastavuoroiseen toimintaan jakamaan ja kommunikoimaan ideoita ja tulkintoja.



## VIITTEET

<sup>1</sup> Kaikki käännökset ovat omiani.

<sup>2</sup> Käytän tässä artikkelissa ”tietokonetta” viittaamaan digitaalista mediaa laajasti yhdistäviin ominaisuuksiin ja tarjoumiin, vaikka olenkin tietoinen siitä, että alustoja ja käyttöliittymiä on lukemattomia.

<sup>3</sup> Yhden lisänäkökulman mediakonvergenssiin tarjoavat mediaomistajien muodostamat monialayhtiöt. Tällaisen yritysconvergenssin kautta media-yhtiöt ovat oppineet, ”kuinka nopeuttaa mediasisältöjen virtaa kanavasta toiseen ja näin ollen kasvattaa liikevaihtoa, laajentaa markkinoita ja vahvistaa katsojien sitoutumista” (Jenkins 2006, 18).

<sup>4</sup> Hyvä esimerkki tästä on taso, jolla algoritmit keräävät käyttäjistä dataa. Teknologian filosofit kuten Mark B. N. Hansen (2015) ja Erich Hörl (esim. 2018) ovatkin esittäneet, että nykyaikaisen 2000-luvun median erottaa 1900-luvun mediasta sen ihmistoimijoiden tietoisuuden ala- ja yläpuolelle jäävä ympäristöllisyys (*environmentality*) emmekä voi enää ”pitää itsestänselvyytenä sitä ihmiskokemuksen ja median yhteyttä, joka on painanut leimansa median historiaan tähän päivään asti” (Hansen 2015, 38).

<sup>5</sup> Erottelu materiaaliseen ja digitaaliseen mediaan ei tietenkään ole yksinkertainen kysymys, sillä myös tietokoneilla on materiaallinen puolensa (ks. esim. Kirschenbaum 2008).

<sup>6</sup> Esimerkiksi *Kielitoimiston sanakirja* määrittelee tietokannan seuraavasti: ”*tietotekn.* määräkohdetta koskevien tietojen kokoelma”.

<sup>7</sup> Digitaalisen median ulkopuolella kaunokirjallisen menetelmällisyyden historia on pitkä, vaikkakin erityisen vahvasti se nousi esiin 1900-luvulla etenkin Oulipon ansiosta (ks. Ikonen 2018).

<sup>8</sup> Tästä syystä emergentin kertomuksen käsitettä on käytetty digitaalisten pelien kerronnallisuuden kuvaamiseen. Narratologi Richard Walsh on ehdottanut, että aidosti emergentin kertomuksen syntyminen on mahdollista liveroolipeleissä, mutta vain jos pelaaja pitää yllä perfor-

manssinsa kahtalaisuutta: ”roolin pelaamisen on oltava yhtäaikaisesti toimintaa ja kommunikointia – toimintaa esityksenä” (2011, 82). Performanssin kahtalaisuus ei ehkä ole yhtä ilmeistä digitaalisessa ympäristössä kuin kasvokkaisessa liveroolipelaamisessa, mutta itse asiassa tietokoneen koodipohjainen responsiivisen toiminnan esittäminen on konkreettinen esimerkki toiminnasta representaationa.

<sup>9</sup> Tuottavan vuorovaikutteisuuden lisäksi Ryan (2015a, 11) käsittelee myös ulkoista ja sisäistä vuorovaikutteisuutta. Näistä ulkoinen vuorovaikutteisuus on tietokantojen ominaisuus, sillä Ryanin mukaan siinä on kyse vapaudesta tehdä valintoja erilaisten järjestelmän käyttäjälle esittämien dokumenttien välillä. Sisäinen vuorovaikutteisuus puolestaan on ominaista joillekin transmediajärjestelmän dokumenteille: siinä käyttäjän osallistumisen tapa on järjestelmän kapeasti rajaamaa (esimerkiksi peleissä, joissa käyttäjän oletetaan pelaavan jonkin tietyn hahmon roolissa). Uudistetussa painoksessa *Narrative as Virtual Reality* -teoksestaan Ryan luokittelee vuorovaikutteisuuden eri muodot ja keinot vielä yksityiskohtaisemmin ja erottaa toisistaan sisäisen ja ulkoisen sekä ontologisen ja tutkivan vuorovaikutteisuuden (2015b, 162–65).

<sup>10</sup> Jason Mittell (2015, 314) on ehdottanut vastaavanlaista erottelua kahden transmediakerronnan suuntauksen välillä. Nämä ovat ”mitä on” -transmedia, joka pyrkii laajentamaan fiktiota kanonisesti ja näin ollen lisäämään käyttäjän ymmärrystä sen maailmasta, sekä ”mitä jos” -transmedia, joka esittää hypoteettisia mahdollisuuksia kanonisten varmuuksien sijasta ja kutsuu käyttäjät kuvittelemaan vaihtoehtoja, joita ”ei missään nimessä tule käsitellä kanonisina”. Vaikka Mittellin lähestymistavassa on yhtymäkohtia omaani, en halua näin jyrkästi erotella kanonista ja ei-kanonista toisistaan transmediakerronnan yhteydessä.

## LÄHTEET

- Bell, Alice & Astrid Ensslin (2018) Digital fiction and unnatural narrative. Teoksessa Zara Dinnen & Robyn Warhol (toim.) *The Edinburgh companion to contemporary narrative theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 291–304.
- Berry, David M. (2011) The computational turn: Thinking about the digital humanities. *Culture Machine* 12, 1–22.
- Bogost, Ian (2007) *Persuasive games: The expressive power of video-games*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (1999) *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Elleström, Lars (2014) *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. London: Palgrave Macmillan.
- Eskelinen, Markku (2012) *Cybertext poetics: The critical landscape of new media literary theory*. London: Continuum.
- Frasca, Gonzalo (2003) Simulation versus narrative: Introduction to ludology. Teoksessa Mark J. P. Wolf & Bernard Perron (toim.) *Video/game/theory*. London & New York: Routledge, 221–236.
- Hansen, Mark B. N. (2015) *Feed-forward: On the future of twenty-first century media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harries, Dan, toim. (2002) *The new media book*. London: British Film Institute.
- Hayles, N. Katherine (2012) *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2017) *Unthought: The power of the cognitive non-conscious*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Huhtamo, Erkki & Jussi Parikka (2011) Introduction: An archaeology of media archaeology. Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.) *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*. Berkeley: The University of California Press, 1–24.

- Hörl, Erich (2018) Introduction to general ecology: The ecologization of thinking. Käänt. Nils F. Schott. Teoksessa Erich Hörl & James Burton (toim.) *General ecology: The new ecological paradigm*. London & New York: Bloomsbury, 1–74.
- Ikonen, Teemu, toim. (2018) *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*. Helsinki: Post-Oulipo ry.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry, Sam Ford & Joshua Green (2013) *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Jennings, Pamela (1996) Narrative structures for new media: Towards a new definition. *Leonardo* 29, 345–50.
- Johnson, Derek (2013) A history of transmedia entertainment. Verkkoesset teoksessa Henry Jenkins, Sam Ford & Joshua Green (toim.) *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press. [spreadablemedia.org/essays/johnson](http://spreadablemedia.org/essays/johnson) (luettu 12.12.2018).
- Kirschenbaum, Matthew (2008) *Mechanisms: New media and the forensic imagination*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Klastrup, Lisbeth & Susana Tosca (2004) Transmedial worlds: Rethinking cyberworld design. *Proceedings of the 2004 international conference on cyberworlds*. [www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf) (luettu 29.10.2018).
- Koenitz, Hartmut, Mads Haahr, Gabriele Ferri & Tonguc Ibrahim Sezen (2013) First steps towards a unified theory for interactive digital narrative. Teoksessa Z. Pan et al. (toim.) *Transactions on edutainment X, LNCS 7775*. Berlin: Springer-Verlag, 20–35.
- Kuhn, Markus & Jan-Noël Thon (2017) Guest editors' column. Transmedial narratology: Current approaches. *Narrative* 25:3, 253–255.
- Mani, Inderjeet (2013) Computational narratology. Verkkoesset teoksessa Peter Hühn et al. (toim.) *the living handbook of narratology*. Hamburg: Ham-

- burg University. [www.lhn.uni-hamburg.de/article/computational-narratology](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/computational-narratology) (luettu 12.12.2018).
- Manovich, Lev (2001) *The language of new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Manovich, Lev (2013) *Software takes command: Extending the language of new media*. London & New York: Bloomsbury.
- Marino, Mark C. (2006) Critical code studies. *Electronic Book Review* 12.4.2006. [electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies](http://electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies) (luettu 25.4.2019).
- McGee, Patricia (2014) *The instructional value of digital storytelling: Higher education, professional, and adult learning settings*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian (2016) Afterword: A new normal? Teoksessa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative theory, literature, and new media: Narrative minds and virtual worlds*. London & New York: Routledge, 295–304.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Murray, Janet (1997) *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. New York: The Free Press.
- Murray, Janet (2011) *Inventing the medium: Principles of interaction design as a cultural practice*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ohler, Jason (2013) *Digital storytelling in the classroom: New media pathways to literacy, learning and creativity*. Thousand Oaks: Corwin.
- Page, Ruth (2012) *Stories and social media: Identities and interaction*. London & New York: Routledge.
- Pearson, Roberta & Anthony N. Smith (2015) Introduction: The contexts of contemporary screen narratives: Medium, national, institutional and technological specificities. Teoksessa Roberta Pearson & Anthony N. Smith (toim.) *Storytelling in the media convergence age: Exploring screen narratives*. London: Palgrave Macmillan, 1–17.

- Roine, Hanna-Riikka (2016) How you emerge from this game is up to you: Agency, positioning and narrativity in *The Mass Effect Trilogy*. Teoksessa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative theory, literature, and new media: Narrative minds and virtual worlds*. London & New York: Routledge, 67–86.
- Roine, Hanna-Riikka (2019) Computational media and the core concepts of narrative theory. *Narrative* 27:3, 313–331.
- Roine, Hanna-Riikka & Laura Piippo (2021a) Authorship vs. assemblage in digital media. Teoksessa Susanna Lindberg & Hanna-Riikka Roine (toim.) *The ethos of digital environments: Technology, literary theory and philosophy*. London & New York: Routledge, 60–76.
- Roine, Hanna-Riikka & Laura Piippo (2021b) Kirjallisuus ja sen tutkimus digitaalisissa ympäristöissä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 18:2, 6–27.
- Ryan, Marie-Laure (2006) *Avatars of story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ryan, Marie-Laure (2013) Transmedial storytelling and transfictionality. *Poetics Today* 34:3, 361–388.
- Ryan, Marie-Laure (2015a) Transmedia storytelling: Industry buzzword or new narrative experience? *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7:2, 1–19.
- Ryan, Marie-Laure (2015b) *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure & Jan-Noël Thon (2014) Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology. Teoksessa Marie-Laure Ryan & Jan-Noël Thon (toim.) *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–21.
- Sicart, Miguel (2011) Against procedurality. *Game Studies* 11:3. [gamestudies.org/1103/articles/sicart\\_ap](http://gamestudies.org/1103/articles/sicart_ap) (luettu 15.1.2019).
- Taffel, Sy (2019) *Digital media ecologies: Entanglements of content, code and hardware*. New York: Bloomsbury Academic.

- Thon, Jan-Noël (2015) Converging worlds: From transmedial storyworlds to transmedial universes. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7:2, 21–53.
- Thon, Jan-Noël (2016) *Transmedial narratology and contemporary media culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Thoss, Jeff, Astrid Ensslin & David Ciccoricco (2018) Narrative media: The impossibilities of digital storytelling. *Poetics Today* 39:3, 623–643.
- Walsh, Richard (2011) Emergent narrative in interactive media. *Narrative* 19:1, 72–85.
- Wardrip-Fruin, Noah (2009) *Expressive processing: Digital fictions, computer games, and software studies*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Wolf, Mark J. P. (2013) *Building imaginary worlds: The theory and history of subcreation*. London & New York: Routledge.

## TEKIJÄT

**FT Juri Joensuu** on kirjallisuudentutkija Jyväskylän yliopistossa. Hän on proseduraalista kirjallisuutta ja menetelmällistä kirjoittamista käsittelevän väitöskirjansa (2012) jälkeen tutkinut esimerkiksi 1960-luvun kokeellisuutta, reseptimuotoa kirjallisuudessa, konseptuaalisuutta ja komiikkaa sekä sanaleikkejä.

ORCID: 0000-0002-6991-2812

**FT, dosentti Mikko Keskinen** on kirjallisuuden professori Jyväskylän yliopistossa. Keski-ikäisen tutkimusintresseihin kuuluvat ääni ja puhe kirjallisuudessa, angloamerikkalainen nykyproosa, toisto ja kirjallinen ero, kertomuksen teoria, kokeellisuuden poetiikat ja politiikat, intermediaalisuus sekä demediaation ja kirjallisuuden suhde. Hänen tärkeimmät julkaisunsa ovat kirjat *Response, Resistance, Deconstruction* (1998), *Audio Book: Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction* (2008) ja kanssatoimitettu *Avoim Aperi-tiff* (2018) sekä kymmenet kansainväliset artikkelit. Toimitteilla kokoomateos kokeellisesta kirjaesineestä (yhdessä Sami Sjöbergin ja Arja Karhumaan kanssa).

ORCID: 0000-0003-0749-0420

**FM Juha-Pekka Kilpiö** on kirjallisuuden väitöskirjatutkija Jyväskylän yliopistossa. Hän on tutkinut mediaalisesti kokeellista kirjallisuutta ja ollut mukana toimittamassa *Image & Narrativen* erikoisnumeroa ”Ubique and Unique Book: The Presence and Potential of the Codex” (1–2/2019).

ORCID: 0000-0001-6748-8993

**FT Heta Marttinen** toimii apurahatutkijana Jyväskylän yliopistossa Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Suomen Kulttuurirahaston rahoittamassa hankkeessaan hän tutkii sosiaalisen median representaatioita kotimaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Henkilökohtaisesti Marttinen karttaa somea ja kartoittaa mieluummin Someen metsiä. Häntä kiinnostavat niin henkiset



ja fyysiset kuin kirjallisetkin välitilat, välimatkat ja välissä/-llä oleminen.

ORCID: 0000-0002-8736-9585

**FT, dosentti Laura Piippo** on kirjallisuuden post doc -tutkija Narrare-tutkimuskeskuksessa Tampereen yliopistossa. Piipon väitöksen jälkeinen tutkimus keskittyy suomalaisen kokeellisen kirjallisuuden ohella painetun kirjan paikkoihin, muotoihin ja arvoon digitaalisissa ympäristöissä. Hänen väitöskirjansa (2020) käsittelee Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaasin* kokeellista poetiikkaa. Piippo on ollut mukana toimittamassa teoksia *Avantgarde Suomessa* (2021) ja *Avoin Aperitif* (2018) sekä erikoisnumeroita ”Ubique and Unique Book: The Presence and Potential of the Codex” (*Image & Narrative* 1–2/2019) ja ”Kirjallisuus digitaalisissa ympäristöissä” (*Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2021).

ORCID: 0000-0002-8226-8689

**FM Oskari Rantala** tekee Jyväskylän yliopistossa väitöskirjaa sarjakuvan mediaalisuutta hyödyntävistä kerrontakeinoista ja metasarjakuvallisuudesta käsikirjoittaja Alan Mooren tuotannossa sekä toimii Suomen science fiction- ja fantasiatutkimuksen seura Finfarin puheenjohtajana.

ORCID: 0000-0003-2547-7238

**FT Hanna-Riikka Roine** työskentelee Suomen Akatemian tutkijatohtorina Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimustyönsä keskiössä on digitaalisen murroksen vaikutus kerrontaan. Roine on julkaissut lukuisia artikkeleita kertomuksen- ja kirjallisuudentutkimuksesta digitaalisissa ympäristöissä ja toimittanut yhdessä Susanna Lindbergin kanssa kokoelman *The Ethos of Digital Environments* (2021) sekä Laura Piipon kanssa *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avaimen* erikoisnumeron ”Kirjallisuus digitaalisissa ympäristöissä” (2/2021).

ORCID: 0000-0001-7959-4611

**FT, dosentti Jarkko Toikkanen** työskentelee yliopistonlehtorina Oulun yliopiston englannin kielen oppiaineessa ja hänellä on Tampereen yliopiston dosentin arvo. Toikkanen soveltaa välineisyyden kolmiportaista mallia intermediaalisen kokemuksen käsitteen tutkimiseen. Aiemmissa artikkeleissaan hän on tutkinut muun muassa Marko Hautalan, Lovecraftin, Poen ja Wordsworthin tuotantoa, Ghost Adventures -kummitustenmetsästysohjelmaa, ja hän on yhteistoimittanut kolme artikkelikokoelmaa (2011, 2018, 2022) sekä kirjoittanut monografian *The Intermedial Experience of Horror: Suspended Failures* (Palgrave Macmillan 2013).

ORCID: 0000-0002-7845-8615

**FM Virpi Vairinen** on väitöskirjatutkija Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineessa. Hän on tutkinut Don DeLillon tuotantoa vuodesta 2010. Vairinen on kiinnostunut eri taiteenlajien ja medioiden risteyskohdissa liikkuvista teoksista sekä yhteiskunnallisesti ja filosofisesti suuntautuneesta kirjallisuudentutkimuksesta. Hän on myös runoilija ja aktiivinen toimija kotimaisella runouskentällä.

ORCID: 0000-0002-2483-7396

## SUMMARY

This research anthology discusses intermediality in literature. Its chapters examine literature and literary works in relation to other media, emphasizing experimental and formally innovative combinations. In principle, each article analyzes literature in relation to another conventionally distinct medium (literature and comics, literature and cinema, and so on). However, central intermedial phenomena such as ekphrasis, transmediality, and multimodality appear in various articles and are surveyed from multiple viewpoints. Likewise, several articles attend to the possibilities that different media afford to narrative. As a whole, the collection highlights the fact that literature is always technological in one way or another and that taking stock of this technological aspect yields new insights into reading and analysis.

The introductory article by the editors, Laura Piippo and Juha-Pekka Kilpiö, provides an overview of the intermedial research field and its central concepts. It also considers other research orientations, such as new materialism and media archaeology, that the editors consider apt companions to intermedial research.

Heta Marttinen analyzes the Finnish children's book series *Puluboi ja Poni* (2012–), which is highly innovative and self-conscious in its multimodal graphic design, and the television series based on the books. Marttinen shows that children's literature is highly attuned to the contemporary media landscape. The media that the child characters engage with do not diminish but rather stimulate the imaginative qualities of play and playfulness.

Continuing on the combinations of word and image, Oskari Rantala reads the comic book series *The League of Extraordinary Gentlemen* by Alan Moore and Kevin O'Neill, and the album *Black Dossier* (2007) in particular. He untangles the complex interplay of intertextual, intermedial, and multimodal elements in the series. Usually, the three have been studied separately, but Rantala makes a theoretical contribution in finding common ground for them all.

The following two articles deal with ekphrasis. Jarkko Toikkanen develops what he terms the three-tier model of mediality and uses it to analyze the intermedial experience of horror. H. P. Lovecraft's short story "Pickman's Model" (1927), with its evocation of otherworldly paintings, provides a test case for investigating how ekphrasis can create an experience of horror in the reader.

Virpi Vairinen widens the scope of ekphrasis and brings it to bear on body art in her reading of Don DeLillo's *The Body Artist* (2001), which includes an extensive description of a body art performance piece called "Body Time" by the protagonist Lauren Hartke. Vairinen explores how performance and literature differ in their employment and representation of time, and the temporal experiences that the two generate. Although mediated by language, the performance piece is able to heighten the novel's theme of grief and mourning.

Mikko Keskinen turns to audio media and examines Heinrich Böll's short story "Murke's Collected Silences" (1955) and three radio adaptations based on it, looking at and listening to the ways in which silence is presented in each. Keskinen's close listening reveals that a pause does not mean the absence of content; on the contrary, silence brings the media technology itself to the fore.

Juha-Pekka Kilpiö observes kinephrasis – his term for the verbal representation of cinema – in Robert Coover's *A Night at the Movies* (1987). Coover's short stories prove intriguing in how they mix intermedial techniques as well as ontological levels of the storyworld.

Employing Dick Higgins's notion of intermedia, Juri Joensuu looks into *ABC 123*, an experimental short film by Eino Ruutsalo from 1967. An original and playful text film, *ABC 123* is based on a wide array of found text, including Ruutsalo's own typewritten poems. Still, it employs rapid montage to give it a specifically cinematic spin. The collage technique cuts across several media and splices together film and literature in Ruutsalo's work.

Finally, Hanna-Riikka Roine engages in a broader metatheoretical debate and suggests that literary theory in general and narratology in particular should reorient its focus when analyzing net-

worked and programmable media. Compared to older media, three aspects of digital media warrant special attention: database, procedurality, and reciprocity. Roine argues that these three aspects have profound implications for our understanding of such central concepts as character and storyworld.

## NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)
23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)

24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Miehyyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)
47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)

49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)  
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996.  
(152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos  
1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala.  
2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen  
& Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki  
Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1.  
painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2002. (196 s.)
73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)



76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä.” 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)
97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)

100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Sääsکیlahti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatusta ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)
109. Tommi Römpötti • Vieraana omassa maassa. 2012. (528 s.)
110. Marjo Kamila • Katsojana ja katsottuna. 2012. (490 s.)
111. Katja Mäkinen • Ohjelmoidut eurooppalaiset. 2012. (352 s.)
112. Ilana Aalto • Isyyden aika. 2012. (380 s.)
113. Kustaa H. J. Vilkkuna • Kapina kampuksella. 2013. (466 s.)
114. Mikko Carlson • Paikantuneita haluja. 2014. (352 s.)
115. Maisemassa • Toim. Tuija Saresma & Saara Jäntti. 2014. (292 s.)
116. Sami Kolamo • FIFAn valtapeli. 2014. (304 s.)
117. Liisa Avelin • Kåren kellari. 2014. (628 s.)
118. Prekarisaatio ja affekti • Toim. Eeva Jokinen & Juhana Venäläinen. 2015. (230 s.)
119. Sari Östman • ”Millasen päivityksen tästä sais?” Elämäjulkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen. 2015. (308 s.)
120. Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä • Toim. Sanna Karkulehto & Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen. 2016. (390 s.)
121. Maamme romaani • Toim. Jussi Ojajarvi & Nina Työlähti. 2017. (354 s.)
122. Populism On The Loose • Edited by Urpo Kovala & Emilia Palonen & Maria Ruotsalainen & Tuija Saresma. 2018. (276 s.)
123. Heidi Keinonen: Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu. 2018. (242 s.)
124. Jere Kyyrö • Mannerheim ja muuttuvat tulkinnat. 2019. (406 s.)
125. Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus • Toim. Saara Jäntti & Kirsi Heimonen & Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä. 2019. (354 s.)

126. Voicing Bo Carpelan. Urwind's Dialogic Possibilities • Edited by Brian Kennedy. 2020. (212 s.)
127. Heta Lähdesmäki • Susien paikat. 2020. (506 s.)
128. Paperinen avaruus • Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle & Sanna Karkulehto. 2020. (384 s.)
129. Sotkuiset maailmat • Toim. Elsi Hyttinen & Karoliina Lummaa. 2020. (386 s.)
130. Fantasia – lajit, ilmiö ja yhteiskunta • Toim. Jyrki Korpua, Irma Hirsjärvi, Urpo Kovala & Tanja Välisalo. 2021. (546 s.)
131. Pekka Hassinen • Ero ja immersio. 2021. (508 s.)
132. Intermediaalinen kirjallisuus • Toim. Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö. 2022. (284 s.)