

Pinja Irri

**VIDEORUNOUDEN POETIIKKA JA KUVAN  
JA SANAN SUHDE J. P. SIIKILÄN VIDEO-  
RUNOTEOKSISSA *SUDENOENTO* JA *SU-  
KUPOLVI (MINÄ ODOTAN SINUA)***

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta  
Pro gradu -tutkielma  
Marraskuu 2019

# TIIVISTELMÄ

Pinja Irri: Videorunouden poetiikka ja kuvan ja sanan suhde J. P. Sipilän videorunoteoksissa *Sudenolento* ja *Sukupolvi (minä odotan sinua)*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Suomen kirjallisuus

Marraskuu 2019

---

Tässä tutkimuksessa tarkastelen videorunouden poetiikkaa ja kuvan ja sanan suhdetta kahdessa suomalaisessa videorunoteoksessa. Tutkimuskysymykseni on, minkälaisia poeettisia keinoja kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta on löydettävissä ja miten nämä keinot rakentavat kokonaisvaltaisempaa poetiikkaa kohdeteoksissani. Tarkastelen sekä kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa syntyviä poeettisia keinoja että sitä, miten nämä keinot luovat tematiikkaa ja kokonaisvaltaisempaa poetiikkaa teoksissa. Pohdin, miten videorunoteosten säkeiden semanttinen taso saa lisämerkityksiä materiaalisvisuaalisten ominaisuuksien kautta ja miten kuvan elementistä voi löytää sanankin elementtiin liitettäviä poeettisia rakennusosia. Video mediumina on tutkimuksessani diskursiivinen tila, jossa kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutus tapahtuu ja joka osaltaan luo elementeille erilaisia ominaisuuksia. Tutkimuksessa keskityn kuvaan ja sanaan elementteinä, videorunouden poetiikan elimellisinä rakenneosina ja lähtöoletuksenani on, että kuvan ja sanan elementit pitää materiaalisesta samankaltaisuudesta huolimatta erottaa toisistaan poeettisten keinojen abstrahoimiseksi kohdeteoksista. Esittelen tutkimuksessa videorunoutta myös suhteessa sen läheisiin taiteenlajeihin.

Tutkimusaineistonani ovat J. P. Sipilän videorunoteokset *Sudenolento* (2012) ja *Sukupolvi (minä odotan sinua)* (2013). Kaksitoistaminuuttinen *Sudenolento* koostuu kahdestatoista osasta, kun taas *Sukupolvi* on vain noin kolmen minuutin pituinen videorunoteos. Keskeisinä tutkimusmenetelminäni poeettisten keinojen löytämiseksi ovat teosten vertailu sekä ekfrasististen kohtien erittely kohdeteosten säkeiden retorisesta rakenteesta. Seuraan tutkimuksen analyysiosiossa Jarkko Toikkasen näkemystä intermediaalisesta kokemuksesta ja ekfrasiksesta. Intermediaalinen kokemus muodostuu kohdeteoksissani yksittäisissä kohtauksissa, joiden kautta kokonaisvaltaisempi poeettinen kokemus rakentuu. Myös Lars Elleströmin näkemykset intermediaalisuudesta ovat tutkimuksessani mukana. Yhdistän Kai Mikkosen ajatukset ikonotekstuaalisuudesta ja ekfrasiksesta Roland Barthesin vuorottelu- ja ankkurointifunktioihin ja W. J. T. Mitchellin ekfrasisteoriaan. Tutkimukseni loppupuolella Espen Aarsethin kybertekstiteoria ja Markku Eskelisen näkemykset kybertekstuaalisuudesta tuovat uusia näkökulmia ekfrasikseen ja videorunoteosten rakenteen erittelyyn.

Tutkimukseni keskeisin johtopäätös on kontrastoitumisen muodostuminen tärkeimmäksi poeettiseksi keinoksi. Muita löytyneitä keinoja ovat kineettisyys, toisteisuus ja itsereflektiivisyys. Lisäksi tutkimustuloksenani on, että lukijan on tulkintaprosessin etenemiseksi ja poeettisen kokemuksen täydentymiseksi huomioitava ekfrasistiset kohdat havainnoimalla kohdeteosten säkeiden intermediaalista luonnetta ja retorista rakennetta.

Avainsanat: videorunous, digitaalinen kirjallisuus, poeettinen keino, intermediaalisuus, ekfrasis

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällys

<b>1 Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimusongelma .....	1
1.2 Keskeiset käsitteet ja teoriaperusta .....	4
1.3 Videorunouden historiatausta .....	11
<b>2 Sudenolento</b>	<b>16</b>
2.1 Säkeiden semanttinen ja materiaalisvisuaalinen sirpaleisuus.....	16
2.2 Kuvan elementti vieraantuneisuuden toistajana .....	27
2.3 Kineettisyys yhdistäjänä ja erottajana.....	38
<b>3 Sukupolvi (minä odotan sinua)</b>	<b>46</b>
3.1 Säkeiden monitasoinen kehämäisyys.....	46
3.2 Kuvan abstraktisuuden ja konkreettisuuden häilyvä rajapinta .....	50
<b>4 Videorunous digitaalisena kirjallisuutena</b>	<b>60</b>
4.1 Videorunouden kybertekstuaalisuus.....	60
4.2 Katsoja vai lukija – videorunon ikonotekstuaalisuus ja elokuvallisuus .....	66
4.3 Videorunouden poeettiset keinot .....	76
<b>5 Lopuksi</b>	<b>86</b>
<b>Lähteet</b>	<b>90</b>
<b>Liitteet</b>	

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimusongelma

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani videorunouden poetiikkaa sekä kuvan ja sanan elementtien suhdetta J. P. Sipilän videorunoteoksissa *Sudenolento* (2012) ja *Sukupolvi (minä odotan sinua)* (2013). Tutkielmani erittelee videorunouden poetiikkaa eli sitä, miten videoruno toimii taideteoksena. Syventääkseni näkökulmaani tutkin kohdeteosteni vertailun avulla sitä, miten kuvan ja sanan elementit suhteutuvat toisiinsa ja minkälaisia poeettisia keinoja tästä suhteesta voi löytää. Tutkimuskysymykseksi on, minkälaisia poeettisia keinoja kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutuksesta on löydettävissä ja miten nämä keinot rakentavat kokonaisvaltaisempaa poetiikkaa kohdeteoksissani. Erittelen sanan ja kuvan elementtien leikkauspintoja esimerkiksi ekfrasiksen ja sanan elementin retorisesta rakenteesta muodostuvan intermediaalisen kokemuksen tarkastelun avulla. Tutkin, miten kuvan ja sanan väliset jännitteiset suhteet voivat olla rakentamassa videorunon teemoja ja näin myös poetiikkaa. Katson kuvan ja sanan toisistaan erillisiksi elementeiksi, mutta tunnustan myös niiden välisen yhteensulautumisen mahdollisuuden. Videon medium on tutkimuksessani diskursiivinen tila, jossa kuvan ja sanan vuorovaikutus tapahtuu ja joka osaltaan luo sekä kuvan että sanan elementeille erilaisia ominaisuuksia, kuten kineettisyyttä.

Tutkimukseni ammentaa teoriapohjaa videorunouden läheisistä taiteenlajeista ja -aloista ja erityisesti kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkimuksesta, mutta päämääränäni on etsiä nimenomaan videorunouden omia, olemuksellisia poeettisia keinoja sekä näyttää, kuinka videoruno voi erota muusta videotaiteesta ja esimerkiksi kokeellisesta elokuvasta. Pohdin videorunoutta myös kybertekstuaalisena ilmiönä ja sen vaikutusta videorunouden poetiikkaan. Aineistonani olevat videorunot ovat jo ennestään minulle tuttuja ja tarjoavat hyvän pohjan tutkimukselleni, sillä ne ovat teemoiltaan jokseenkin samankaltaisia, mutta esimerkiksi rakenteeltaan ne eroavat paljonkin.

J. P. Sipilä (s. 1981) on suomalaisen videorunouden uranuurtaja ja ensimmäinen suomalainen itsensä videorunoilijaksi profiloiva taiteilija. Hän on julkaissut teoksiaan

sekä suomeksi että englanniksi. Kotisivuillaan hän kuvaa itseään sanoin ”A poet & video artist” (runoilija ja videotaiteilija). Sipilä aloitti uransa kokeellisella runokokoelmalla *Puhun hänestä joka puhuu olen yksin* (2006). Vaikka teos onkin painettu, siinä näkyy jo heräilevä kiinnostus intermediaalisuuteen, useiden medioiden väliseen vuorovaikutussuhteeseen: ”kaivoksen pohjalla / untitled#?/ (yksinäinen) / huomisen eilinen / nimetön#? –.” (*Puhun hänestä joka puhuu olen yksin*, 3). Katkelmassa korostuu runon kokeellisuus, halu rikkoa rajoja ja etsiä uudenlaista kerrontatapaa. Runossa perinteinen runoilmaisutyyli, kuten ”kaivoksen pohjalla” ja ”huomisen eilinen” sekoituvat digitaaliajan merkkijärjestelmiin ja lähentelevät tietoteknillisen koodauksen ja kommunikoinnin muotoa. Kokeellisuus näkyy myös Sipilän toisessa painetussa runokokoelmassa *Näin eksyneen valmiiksi tehdyille kartoille* (2008, 11): ”joustavaselkäinen / paino / tuote / :-) –.” Katkelmassa hymiön käyttö tuntuu kertovan pyrkimyksestä tuoda sosiaalisen median ulottuvuus runoon ja sitä kautta ehkä myös päivittää modernia ihmiskuvaa näyttämällä nykypäivän ihmisen itseilmaisutapa.

Sipilän ensimmäinen videorunokokoelma *Katso kun silloin olen kunnossa* (2009) kuuluu Poesia-sarjaan, jossa julkaistiin vuonna 2009 yhteensä yksitoista videorunoa. Kokoelmasta on myös DVD-versio. Teos on ISBN-koodillaan varsinaiselta luokituksestaan kirja, joten se rikkoo perinteisiä käsityksiä kirjallisuudesta samalla painottaen runomuodon joustavuutta (Alanen 2010; Sipilä 2010). Videorunoissaan Sipilä pureutuu kanta-aottavasti ajankohtaisiin ongelmiin, kuten ilmastonmuutokseen. Virpi Alanen (2010) onkin todennut Sipilän videorunoista, että ne sijoittuvat osin nykypäivään, osin abstraktimmalle ja ajallisesti määrittymättömämmälle tasolle, ja runoissa korostuu huoli sekä ympäristöstä että ihmisyydestä. Ajankohtainen tematiikka onkin myös osaltaan vaikuttanut kohdeteosteni valikoitumiseen.

Vaikka videorunous oli Sipilälle alkuun vain uudenlainen keino toteuttaa runoutta, ensimmäisen videorunokokoelman valmistuttua julkaistavaksi Sipilä peruutti kolmannen runokokoelmansa julkaisun haluten profiloitua nimenomaan videorunoilijaksi (Sipilä 2010). Sipilä on itse todennut, että kirja ei välttämättä ole runouden kanalta toimivin vaihtoehto, sillä runous on jo pitkään tapahtunut muualla kuin paperilla, kuten lauluissa performanssina (Säntti 2009). Muita suomalaisia videorunoja julkaisseita taitelijoita ovat muun muassa Hanna-Mari Ojala, Meeri Marjomaa-Jaakkola ja Maija Saksman. Heidän teoksiaan on nähtävillä Nokturno-runoussivustolla,

joka keskittyy digitaaliseen, kokeelliseen ja monitaiteiseen runouteen (Nihil Interit 2019a). Myös Sipilän teoksia löytyy sivustolta.

Sipilän videorunoteos *Sudenolento* (jatkossa SO) muodostuu kolmestatoista osasta, jotka ovat katsottavissa yksittäin tai yhtenä kokonaisuutena Poesian internetsivuilla. *Sudenolento* on nähtävissä myös yhteisöpalvelu Vimeossa, mutta tutkimukseni analyysi perustuu Poesian internetsivuilla julkaistuun teokseen. *Sudenolennon* osien pituudet vaihtelevat alle minuutista noin kahteen ja puoleen minuuttiin. Poesian sivuilla teoksen sanotaan olevan ”pieni puheenvuoro nousevien käyrien ja kasvavien lukujen todellisuudessa” sekä kommentti yksilön toiveista ja muuttuvasta maailmasta, jossa on ”helpompaa esittää välinpitämätöntä kuin olla välinpitämätön” (S, 03:39). *Sudenolento*-videorunoteokseen kuuluu myös painettu lehtinen (jatkossa SUD), jossa on tekijän sana videorunoudesta sekä muutamia erillisiä runoja. Vihkonen ei ole tutkimuksessani suuressa roolissa, mutta se toimii analyysini tukena. *Sukupolvi (minä odotan sinua)* (jatkossa *Sukupolvi* ja SP) on puolestaan J. P. Sipilän muuhun videorunotuotantoon verrattuna lyhyt videoruno, vain noin kaksi ja puoli minuuttia pitkä. Se sai ensiesityksensä runouslehti *Janossa* vuonna 2013 ja on nähtävissä myös yhteisöpalvelu Vimeossa. Olen tutkimuksessani analysoinut Vimeo-palvelussa julkaistua *Sukupolvea*. Myös tässä videorunossa etsitään omaa itseä, identiteettiä ja rajoja. Siinä koetaan hiljaisia kriisejä sukupolvien välisissä kuiluissa ja mietitään sitä, mihin ja miten sukupolveen ylipäätään kuulutaan. ”Sukupolvella” Sipilä mielestäni viittaa myös ihmisten sukupolvia laajempaan kokonaisuuteen liittäen käsitteeseen ajatuksen historiasta, luonnosta ja muusta ympäristöstä jatkumona.

Videorunoudesta sekä digitaalisesta runoudesta ja sen poetiikasta on aiempaa tutkimusta kovin vähän, ja ne keskittyvät paljolti yksittäisten artikkelien ympärille usein tarkastellen jotakin tiettyä interaktiivista tai hypertekstuaalista runoteosta. Digitaalisen kirjallisuuden nykytutkimus koostuukin lähinnä hyper- ja kybertekstuaalisuuden sekä digitaalisten tekstien narratologian, elokuvallisuuden ja pelillisyyden tai muun interaktiivisuuden tarkastelusta, joiden rooleja videorunouden tarkastelussa pohdin tutkimukseni loppupuolella. Kohtaan työssäni kuitenkin ongelman täsmälähdemateriaalin, kuten käsitteistön ja menetelmien puutteesta. Tämä osaltaan myös motivoi tutkimukseni, sillä lähdemateriaalin ja menetelmien niukkuus antavat tilaa omille päätelmilleni.

## 1.2 Keskeiset käsitteet ja teoriaperusta

Videorunous, joskus myös vidpo (engl. video poetry) on yksi digitaalisen runouden muoto. Digitaaliseen runouteen viitataan myös käsitteillä elektroninen runous, e-runous, mediarunous, tietokonerunous ja kyberrunous, mutta digitaalinen runous tuntuu olevan tarkoituksenmukaisin käsite ja se kattaakin kaiken runouden, joka on julkaistu internetissä tai tallennettu digitaalisesti (Bachleitner 2005, 303; Strehovec 2010, 1). Videorunon käsitteen tarkka rajaaminen on hankalaa, ellei mahdotontakin, sillä videoruno on moniulotteinen kombinaatio, jossa visuaalisuus, kineettisyys ja taiteidenvälisyys yhdistyvät. Esimerkiksi Mette-Marie Zacher Sørensen (2012, 54) on todennut, etteivät digitaalinen taide ja runous välttämättä koskaan stabilisoidu ja tarjoa koherenttia kokonaisuutta, sillä jokainen teos voi itsessään näyttäytyä omana genrenään. Samaa linjaa jatkaa Raine Koskimaa (2006, 126) todeten, että suurin digitaalisen kirjallisuuden asettama haaste on pysyvästi selkeän tekstin, kirjan, romaanin, muuttuminen jatkuvasti muotoaan muuttavaksi ameebaksi, mikä horjuttaa käsitteitä esimerkiksi kaanonista ja suurista teoksista.

Jarkko Toikkasen (2019) intermediaalista kokemusta ja ekfrasista käsittelevä artikkeli "Intermedial Experience and Ekphrasis on Wordsworth's "Slumber"" (2019) on tärkein lähteeni tutkimukseni analyysiosioissa. Lars Elleströmin teos *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010) tuo puolestaan työssäni kontekstia intermediaalisuuteen. Kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutuksen erittelyssä ja ikonotekstuaalisuuden tarkastelussa päälähteeni on Kai Mikkosen teos *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kuvataiteessa, kirjallisuudessa ja ikonotekstessä* (2005). Työtäni pohjustaa lisäksi kokeellisen runouden pioneeri Tom Konyvesin teos *Videopoetry: A Manifesto* (2011), jossa Konyves pyrkii määrittelemään videorunouden raameja. Käynkin aktiivisesti keskustelua Konyvesin manifestin kanssa ja haluan tutkimuksellani ottaa osaa videorunouden poetiikan rakentumiskeinojen tarkempaan määrittelyyn.

Tom Konyves loi videorunous-käsitteen vuonna 1978. Käsitteellä hän pyrki ensin vain kuvailemaan omaa multimodaalista tuotantoaan (Konyves 2011b). Konyves määrittelee videorunouden nykyään seuraavasti:

Videopoetry is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based, *poetic* juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a *poetic experience*. -- the principal function of a videopoem is to demonstrate *the process of thought and the simultaneity of experience*, expressed in words – visible and/or audible --. (Konyves 2011a, 3, kursiivit alkuperäiset.)

Konyvesin mukaan videorunon ensisijainen tehtävä on demonstroida ajatusprosesseja. Konyves korostaakin videorunon kokemuksellista luonnetta ja poeettista kokemusta, katsojan muodostamaa kokonaisvaltaista tulkintaa, joka koostuu videorunon eri elementtien rinnastusten luomista yhtäaikaista merkityksistä. Mielestäni kolmen elementin eli videorunon perusrakenteen sijaan pitäisi puhua neljästä, kuvan, sanan ja äänen lisäksi myös liikkeen elementistä, vaikka elementtien lukumäärä onkin tutkijoiden keskuudessa yleisesti ottaen kiistanalainen. Konyves puhuu kyllä liikkeestä eri elementtien ominaisuutena ja täydentäjänä, mutta hän perustelee videorunon rakennetta pitkälti kuvan, sanan ja äänen kolmijaolla. Äänimaailma voi olla musiikkia, mutta esimerkiksi kohdeteoksissani äänet eivät luo mitään koherenttia ja harmonista, tavanomaiseksi musiikiksi luokiteltavaa kokonaisuutta. Kerron kohdeteoksieni äänimaailmasta lyhyesti lisää luvussa 4.3.

*Kuvan* käsite tutkimuksessani viittaa itsenäiseen, merkityksiä luovaan elementtiin, joka kommunikoi sanan elementin kanssa. Kohdeteoksissani kuvat ovat videokuvia, eivät vain still-kuvia peräkkäin. Kai Mikkonen (2005, 55) toteaaakin, että liikkuvassa kuvassa kuten televisiossa ja elokuvissa kuvan ja sanan yhteistoimintaa hallitsevat kuvan saumaton sarjallisuus ja ajallinen jatkumo. Siksi myös kyky kineettisyyteen muutenkin kuin kronologisella tasolla on otettava huomioon kuvan ominaisuutena. *Sanan elementillä* tarkoitan ensisijaisesti videorunoteoksen sanallista ainesta eli konkreettisia säkeitä. Vaikka käytänkin myös videorunon sanallisen sisällön tarkastelussa *säe*-käsitettä tavanomaisen runon tapaan, tässä yhteydessä käsite on joustava ja lasken merkitykseen mukaan myös videorunon vaatiman ajatuksen sanan olemukseen liitettävästä liikkuvuudesta, kineettisyydestä. Tutkimuksessani lainattujen säkeiden jälkeen suluissa oleva aika on se aika, josta säe alkaa muodostumaan kuvaruudulle. Olen kirjannut ylös liitteiksi (liitteet 1 ja 2) videorunojen säkeet. Merkintä ”luvut” tarkoittaa *Sudenolennossa* muutaman kerran esiintyviä juoksevia lukujonoja,



joista toinen on vaihtuva vuosiluku ja toinen maapallon kasvava väkiluku. Lukujonot esiintyvät toistensa yhteydessä poikkeuksetta. Työni lopussa on liiteluettelo, joka sisältää kuvakaappauksia paljon käsittelemistäni kohtauksista.

*Kielikuvallisuudella* viittaan tutkimuksessani säkeiden metaforiikkaan ja muuhun kielikuvallisuuteen, ja tutkin myös, voiko kuvan elementistä löytää kielikuvallisuuksia. Tavanomaisessa runossa kuva tai kuvallisuus onkin tarkoittanut yleensä esimerkiksi juuri metaforisuutta, vertauskuvallisuutta ja kuvakielisyyttä yleensä. Runoudentutkimuksessa on puhuttu myös niin sanotusta puhtaan kuvan käsitteestä, jolla esimerkiksi Ville Pekkanen tarkoittaa kirjaimellisesti luettavissa olevaa verbaalista aisti-ilmaisua. Pekkanen tiivistää kuvan käsitteen käytön ongelmallisuuden runoudessa todeten, että kuvan käsite runoudessa on perustavalaatuisesti metaforinen, sillä kuvallisen representaation termi tuodaan määrittämään ilmiötä verbaalisen representaation piirissä. (Pekkanen 2010, 23–24.) Kuvaa ei siis tutkimuksessani pidä sekoittaa teoksesta mahdollisesti löytyvään kielikuvallisuuteen. Perinteisen runokuvan näkemys tulee esiin tutkiessani kielikuvallisuuksia, mutta viittaan tähän kielikuvallisuuden käsitteellä, ja kuva puolestaan viittaa aina elementtiin.

*Kineettisyys*, kuten välkkyminen, himmentyminen sekä muu liikkuvuus ja tehostisuus ovat siis sekä sanan että kuvan elementtien *materiaalisvisuaalisia* ominaisuuksia, jotka mahdollistuvat videomediumin kautta, mutta joita ei välttämättä ole havaittavissa jokaisessa kohtauksessa. Kineettisyys on kyky tapahtua simultaanisesti ja lukemattomin eri tavoin, edetä sekä ajallisesti että tilallisesti. Kineettisyyden kautta teoksen syntyy elementtien liikkuvuuden lisäksi myös internaalista, sisäistä rytmiä. Kuva ja sana luovat poetiikkaa eri tavoin ja niiden kyky kineettisyyteen onkin yksi olennainen tarkasteltava poeettinen rajapinta – siksi elementit on lähtökohtaisesti erotettava toisistaan materiaalisesta taustan samankaltaisuudestaan huolimatta.

*Ikonotekstin* käsite auttaa hahmottamaan ja syventämään kuvan ja sanan välistä vuorovaikutusta. Ikonoteksti on teos, jossa kuvan ja sanan elementit yhdistyvät elimelliseksi kokonaisuudeksi. Ikonotekstiksi on perinteisesti luettu esimerkiksi kuvakirjat tai sarjakuvaromaanit, ja käsitettä onkin sovellettu paljon staattiseen kuvaan. (Mikkonen 2005, 8.) Myös videorunoa on relevanttia lukea ikonotekstin kehyksen kautta.

Kai Mikkonen on todennut, että esimerkiksi multimedian ja digitaalisen median kirjoitusoppaissa oletetaan useimmiten, että kuvan ja sanan yhteistoiminta rakentuu esitysmuotojen vastaavuuden ja toisiaan täydentävyyden periaatteiden varaan. (Mikkonen 2005, 15.) Näitä oletuksia puran ikonotekstin käsitteen avulla, sillä kuva ei missään nimessä vain kuvita videorunoa sanoin, kuten sanallinen elementtikään ei toimi vain kuvatekstinä.

Muita keskeisiä käsitteitä tutkielmassani ovat *videorunon* ja sen elementtien, kuvan, sanan, äänen ja liikkeen lisäksi *poetiikka*. Poetiikka tutkii sitä, miten nautittava taide-teos muodostuu – kun pohditaan luomisen luonnetta, ehtoja, keinoja ja vaikutuksia, ollaan poetiikan alueella (Hökkä 2001, 8). Tarkoitankin poetiikalla juuri sitä, kuinka videoruno rakentuu taideteokseksi elementtiensä kautta ja miten elementtien suhteet ja vuorovaikutuksellinen toiminta vaikuttavat videorunon toimimiseen taideteoksena. Elementtien ja poetiikan yhteistarkastelussa tärkeänä käsitteenä on *poettiset keinot*. Poettisilla keinoilla tarkoitan niitä tapoja, joiden avulla videorunosta muodostuu kuvan ja sanan elementin suhteen kautta poettinen kokonaisuus, taide-teos. Jos teoksissa jokin aspekti tematisoituu, luo ristiriidan tai asettuu esimerkiksi toistuvuudellaan muutoin merkitseväksi tekijäksi tematiikan ja näin poetiikan ja poettisen kokemuksen kannalta, se on poettinen keino. Mikä tahansa videorunouden rakenneosaa ei siis ole tutkimuksessani poettinen keino, vaan esimerkiksi runon puhujan asennonvaihdos, eli ilmaisu- tai ajatteluntavan muutos tai jokin muu merkittävä käänne teoksen tunnelmassa voivat olla merkkejä poettisen keinon vaikutuksesta.

*Teemojen* tarkastelu on tutkimuksessani olennainen osa poettisten keinojen tarkastelua. Teeman käsitteellä tarkoitan runoteoksen perusajatusta, sen pohjimmaista sanomaa (Suomela 2001, 142). Poettisen keinon nimeämisen lisäksi erittelen, miksi teoksen kyseinen piirre on noussut nimenomaan merkitseväksi ja näin poettiseksi keinoksi. Videorunon poettiset keinot ovatkin avainasemassa tematiikan, poettisen kokemuksen ja kokonaisvaltaisen poetiikan tarkastelussa. Myös tavanomaiset runoanalyysin teoriat ja käsitteet kuten runon puhuja, motiivi sekä metafora ja metonymia muodostuvat tärkeiksi käsitteiksi, mutta aion tutkielmassani myös pohtia, onko osa käsitteistä suoraan sovellettavissa videorunouden analyysiin.

Videorunouden rakenteen selventämiseksi on syytä esitellä videoruno myös multimodaalisena ja intermediaalisena ilmiönä. Lars Elleströmin mukaan *multimodaalisuus* käsitteenä viittaa sekä esimerkiksi kuvan, sanan ja äänen kombinaatioon että sen aistimelliseen puoleen – auditiivisen, visuaalisen ja taktilisen yhdistelmään. *Intermediaalisuuden* Elleström puolestaan näkee yleisenä ehtona kommunikatiivisten ja esteettisten mekanismien, tapahtumien ja laitteiden ymmärtämiselle. Intermediaalisuus on konstruoitujen mediarajojen rikkomisen tulos (Elleström 2010, 12–14, 27). Yksinkertaisimmillaan se on siis jotakin vuorovaikutteista, joka tapahtuu kahden eri mediumin, kuten kuvan ja sanan välillä. Kokonaisuudessaan Elleströmin mukaan *median* käsite pitää ymmärtää mahdollisuutena erilaisuuden ja samanlaisuuden yhtäaikaiseen läsnäoloon. Onkin olemassa neljä kaikille käsitettäville mediuumeille perustavana olevaa *modaliteettiä*: materiaalinen, sensoriaalinen, spatiotemporaalinen ja semioottinen. Jokainen modaliteetti sisältää kuitenkin erilaisia *moodeja*, esittämisen tapoja. (Elleström 2010, 35–36.) Esittelen tätä modaliteettimallia enemmän luvussa 2.2.

Intermediaalisuuden yhteydessä on paljon puhuttu *ekfrasiksesta*, joka myös omassa työssäni muodostuu tärkeäksi analyysivälineeksi. Jarkko Toikkasen mukaan ekfrasis on perinteisesti viitannut maalaustaiteesta kirjoitettuihin runoihin, mutta se voidaan ymmärtää myös laajemmin representationaalista elementtiä muuttavana figuratiivisena vuorotteluna kahden mediumin välillä. Toikkasen mukaan ekfrasis voi siis olla myös mielikuvien sanallista esitystä, jolloin säkeiden *retorinen rakenne* ikään kuin pakottaa lukijan ajattelemaan tietyllä tavalla. Tällöin runon säkeet muuttuvat visuaalisiksi mielikuviksi lukijan mielessä, mikä johtuu säkeiden retorisesta suunnittelusta – runon säkeiden rakenteeseen retorisesti koodatut ainekset muodostavat lukijalle mielikuvia, joiden kautta ekfrasis rakentuu. Tällaista säkeiden retorisen rakenteen ja mielikuvien kautta syntyvää ekfrasista käytän tutkimuksessani analyysivälineenä. Ekfrasis on hyvä erottaa hypotypoosista, joka tarkoittaa mahdollisimman värikkään kielen käyttämistä runon sanojen ”näkemiseksi”. (Toikkanen 2019, 3.)

Jarkko Toikkanen puhuu mediumista välineenä, jonain sellaisena, joka asettuu aistihavaintojen väliin ja välittää niiden ilmentymistä olioksi tai ilmiöksi. Toikkanen onkin

kehittänyt kolmiportaisen mallin välineisyydestä, havainnoinnin ja esittämisen eri tavoista. Mallin ensimmäisellä tasolla on havaintoja tuottavat perusaistit, toisella tasolla sekä yksinkertaiset että kompleksiset aisteihin vetoavat sekä niitä aktivoivat esittämisen tavat ja kolmannella vielä määrittymättömät, laajat käsitteellistykset medioitumisesta massakulttuuriin. (Toikkanen 2017, 70.) Seuraan analyysissäni Toikkasen (2019) näkemyksiä intermediaalisuudesta ja ekfrasiksesta, ja välinekäsitys ja välineisyysmalli (2017) selkeyttävät ja jäsentävät tutkimukseni lähtökohtia ja näkemystäni videorunouden elementeistä. *Elementin* käsite rinnastuu jokseenkin Toikkasen *välineen* käsitteeseen ja sitä voi nähdäkseni eritellä samoin tasoin, mutta poeettisen luonteen näkökulman vahvistamiseksi ja ristiriitaisten konnotaatioiden välttämiseksi käytän työssäni *elementin* käsitettä. Tutkimuksessani Toikkasen (2017, 70) mallin ensimmäisellä tasolla on näköaisti, joka mahdollistaa kuvan ja sanan elementtien tarkastelun. Luonnollisesti myös kuuloaistin voi katsoa kuuluvaksi mallin ensimmäiselle tasolle. Poeettiset keinot kuuluvat mallin toisen tason esittämisen tapoihin, mutta kaikki videorunouden esittämisen tavat eivät ole tutkimuksessani suoraan poeettisia keinoja. Esimerkiksi kineettisyys ja se, miten videorunoteoksessa käytetään värejä, on esittämisen tapa ja kuvan *elementin* ominaisuus. Jos värien käyttö muodostuu merkitseväksi tematiikan ja poeettisen kokemuksen kannalta, se on myös poeettinen keino. Kolmannelle tasolle sijoittuu tutkimukseni loppupuoli, jossa käsittelen videorunoutta laajempänä ilmiönä ja suhteutan videorunoutta sen läheisiin taiteenlajeihin.

Vaikka puhunkin videorunoudesta multimodaalisena ja intermediaalisena ilmiönä mitä se toki lähtökohtaisesti onkin, kuvan ja sanan mediaalinen eli välineellinen luonne ei tässä yhteydessä ole keskiössä, vaan näkökulma on syvemmillä kuvan ja sanan elementeistä muodostuvassa poeettisessa toiminnassa, sisällössä ja rakenteessa. Lars Elleström (2010, 11) toteaa, ettei taiteen eristäminen sen materiaalisuudesta joksikin eteeriseksi ole järkevää, vaan sen sijaan taiteet pitäisi nähdä esteettisesti kehitettyinä mediamuotoina. Elementti onkin tutkimuksessani median käsitteestä jalostunut esteettistä ja poeettista toimijaa tarkoittava käsite. Kuva ja sana eivät ole siis vain välineitä jollekin tai jonkin välittäjiä, vaan perustavanlaatuisia, sisäsyntyisiä poeettisia toimijoita ja videorunouden perustavanlaatuisia rakennusaineita – elementtejä.

Liikkeen elementti on elementeistä problemaattisin, eikä sen erottaminen kineettisyydestä kuvan ja sanan ominaisuutena ole itsestään selvää. Esimerkiksi Tom Konyves (2011a, 5) tunnustaakin nimenomaan videorunouden videon mediumin kyvyn tuottaa ennennäkemättömiä ja rajattomia assosiaatioita kuvan, sanan ja äänen välille. Itsenäisenä elementtinä liike on työssäni video mediumina ja se, joka sitoo videorunoteoksen nimenomaan *videorunoteokseksi*. Liikkeen elementti on siis videomediumin materiaallinen alusta Toikkasen (2017) välinekäsitystä seuraten sekä kuvan ja sanan elementtien olemassaolon ja vuorovaikutuksen mahdollistaja ja välittäjä. *Video* käsitteenäkin viittaa nimenomaan teknologiaan, jossa sähkösignaaleja käsittelemällä saadaan liikkuvaa kuvaa. Liikkeen elementtiin kuuluu välineellisyyden lisäksi ajatus videosta diskursiivisena, kertomuksellisena tilana. Kai Mikkonen (2005, 60) viittaa diskursiivisella tilalla siihen, ettei kuvan ja sanan välinen vuorovaikutus tapahdu tyhjiössä tai vain yksittäisen tekstin ja kuvan välillä, vaan nimenomaan kertomuksen tilassa. Kerron diskursiivisesta tilasta lisää luvussa 4.3. Teoksen kokonaisvaltainen videomaisuus ja eteneminen sekä kokonaisrytmi lukeutuvat näkökantani mukaan samoin liikkeen elementtiin.

Tutkin tässä työssä nimenomaan kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutuksessa muodostuvia poeettisia keinoja, ja esimerkiksi äänten kautta muodostuvat keinot jäävät vain sivumaininnaksi. Liikkeen elementti on työssäni mukana esimerkiksi kohtausten vaihtumisen luoman poetiikan tarkastelun kautta sekä tutkielmani loppupuolella videorunouden yleisemmässä tarkastelussa. Pääajatukseni tutkielmassani siis on, että kuva ja sana ovat poeettisia eli poetiikkaa luovia elementtejä, jotka vuorovaikuttavat videomediumin muodostamassa diskursiivisessa tilassa. Kuva ja sana saavat erilaisia ominaisuuksia videon mediumin kautta, ja niiden yhteistoiminta rakentaa erilaisia poetiikkaa luovia poeettisia keinoja. Käytän edellä esiteltyä Konyvesin manifestia tutkimukseni motivoijana ja toimeenpanijana. Tutkimukseni painottuu omaan analyysiini videorunousesimerkeistä, joiden kautta haluan tuoda esiin videorunon omaleimaisia ilmaisukeinoja ja poeettista olemusta syventymällä kuvan ja sanan elementtien suhteeseen videorunoteoksissa. Lars Elleströmin (2010) intermediaalisuusnäkemyksistä tutkimukseni kannalta merkittävä on erityisesti jo mainittu modaliteettijaottelu. Poeettisen kokemuksen ajatusta peilaan Jarkko Toikkasen (2019) näkemykseen intermediaalisesta kokemuksesta. Intermediaalinen kokemus

on työssäni yksittäisistä kohtauksista ja erityisesti sanan elementin retorisen rakenteen ja ekfrasiksen kautta syntyvää, ja poeettinen kokemus viittaa kokonaisvaltaisempaan kokemukseen kohdeteoksista.

Kai Mikkosen teoksen (2005) näkemykset esimerkiksi juuri ikonotekstuaalisuudesta pohjautuvat monilta osin Roland Barthesiin, jonka perintö kuvan ja sanan vuorovaihtuksen tutkimuksessa on välttämättä työtäni pohjustamassa. Barthes on esitellyt artikkelissaan ”Rhetoric of the Image” (1993) verbaalisen merkin kaksi pääfunktiota, ankkuroinnin ja vuorottelun, joita käytän analyysivälineinä. Myös W. J. T. Mitchellin kolmen tason ekfrasismalli teoksessa *Picture Theory* (1994) sekä Mikkosen että Toikkasen (2019) näkökulmat mallista ovat mukana tutkimuksessani. Tutkimustani kontekstoi myös videorunouden problemaattisen ja kitkaisen suhteen erittelemineen teknologiaan sekä muuhun runouteen ja taiteeseen nähden. Henry Baconin *Seitsemäs taide – elokuva ja muut taiteet* (2005) toimii tutkimukseni taustoittamisen apuna varsinkin verrattaessa videorunoutta kokeelliseen elokuvaan. Kybertekstuaalisuuden puolella seuran Espen Aarsethin (1997) klassisia näkemyksiä. Päämääräni on myös itse mahdollisuuksien mukaan väitellä erityisesti Konyvesin manifestin kanssa ja jatkaa näin tuoretta kirjallisuustieteellistä keskustelua digitaalisesta kirjallisuudesta.

### **1.3 Videorunouden historiatausta**

Tässä alaluvussa kerron lyhyesti videorunouden synnyn taustoista selkeyttääkseni tutkimukseni lähtökohtia. Kokeellinen kirjallisuus ja avantgarde, joiden suuntauksia ja muotoja on satoja videorunous mukaan lukien, ovat rajoja rikkovia, eteenpäin puskevia ja uutta etsiviä liikkeitä, jotka ovat muuttaneet kirjallisuutta 1900-luvun alusta lähtien. Avantgarde käsitteenä viittaa taiteen edelläkulkijoihin, joiden pyrkimys on olla ensimmäisinä myös yhteiskunnallisen edistyksen rintamassa. Kokeellisuus on puolestaan historiallisesti neutraalimpi yleiskäsite. Euroopan kirjallisuudessa nousi 1900-luvun alussa ennen kokematon kyseenalaistamisen ja kokeilemisen halu ja vaihtoehtoisia kirjoittamisen tapoja etsittiin tinkimättä, minkä taustalla oli yhteiskunnan nopea muutos. Avantgarden ja kokeellisuuden piiriin kuuluvat futurismi,

dada ja surrealismin eli niin sanotut historialliset avantgardesuuntaukset. Tämän ydinjoukon jälkeen luokittelu on kuitenkin hankalaa ja suuntauksille on vaikea määritellä yhteisiä piirteitä, sillä varsinkin avantgarde on ilmiönä erittäin poikkitieteellinen ja tekstuaalisten tavoitteiden lisäksi yhteiskunnallisia asioita muuttamaan pyrkivä. Vaikka avantgardekirjallisuudessa visuaalisuus on usein ollut keskeistä erityisesti futuristeilla ja dadaisteilla, digitaalinen runous on joiltain osin ollut suorassa jatkumossa erityisesti avantgardeliikekonkretismille. Sen erottuvimmat piirre oli runojen visuaalisuus, sanojen ja kirjainten sommitteluun perustuva poetiikka. (Katajamäki & Veivo 2007, 11–14; 207; 222–223.) Merkittäviä avantgardistisia kollektiiveja ovat esimerkiksi Oulipo ja Fluxus, jotka molemmat perustettiin 1960-luvulla.

Kokeellisen runouden yleistymisen myötä kuvallisuus on tarkoittanut konkreettisesti kuvarunoudessa runon esittämistä kuvan muodossa. Mette-Marie Zacher Sørensen esittelee artikkelissaan ”Moving Letters and Complex Medial Limitations in Digital Poetry” (2012) saksalaisen Reinhard Döhlin vuonna 1965 julkaiseman konkreettisen runon ”Apfel” (omena), joka koostui Apfel-sanan toistosta muodostaen omenan kuvan. Sanojen joukkoon oli piilotettu myös sana ”Wurm”, mato, jonka huomaaminen toi runoon uusia merkityksiä mukaan. Johannes Auer on luonut runosta uuden, digitaalisen version, jota Norbert Bachleitner (2005, 307) on esitellyt visuaaliskineettisen runouden yhteydessä. Auerin teoksessa mato liikkuu Apfel-sanoista rakennetun omenan läpi tehden teoksesta visuaalisen lisäksi kineettisen. Visuaalinen runous on Bachleitnerin mukaan esimerkiksi konkreettisen runouden, kuten kuvarunouden perinteitä noudattavaa, jossa runoteksti asetellaan tietyn kuvan muotoon. Kineettinen runous puolestaan viittaa sanan kykyyn liikkua, mutta Bachleitner toteaa myös, ettei kineettisen ja visuaalisen runouden välille ole vedetty tarkkaa rajaviivaa. (Bachleitner 2005, 303.) Visuaalisuus ja kineettisyys ovat tutkimuksessani avainasemassa monin eri tavoin, sillä ne ovat videorunouden poetiikan kokoamisen kannalta tärkeitä kuvan ja sanan ominaisuuksia.

Varsinaisesti videorunouden synnyn taustalla on 1970-luvun puolivälissä järjestäytynyt The Vehicule Poets -niminen, muun muassa kokeellisuudesta, videotäiteestä, runoudesta ja multimodaalisuudesta intoutunut montrealilainen ryhmä, johon kuuluivat

Tom Konyvesin lisäksi runoilijat Claudia Lapp, John McAuley, Ken Norris, Stephen Morrisey ja Endre Farkas sekä Artie Gold. Vuonna 2007 edesmennyttä Goldia lukuun ottamatta ryhmä on yhä aktiivinen. Yhdistämällä kokemuksiaan ja innovaatioitaan he pyrkivät rikkomaan runon rajoja laittamalla sitä arkisiin, epätyypillisiin yhteyksiin. Videorunous oli yksi syntyneistä kokeiluista. (The Vehicule Poets 2013.) Euroopassa videorunoutta ovat vieneet eteenpäin muun muassa portugalilainen E. M. de Melo e Castro ja italialainen Gianni Toti. Runouden rajojen häilyvyyden korostaminen tulee esiin myös J. P. Sipilän omassa puheenvuorossa videorunoudesta:

Tiedän, että se on olemassa, koska sen on mahdollista olla olemassa. Videorunous on seurausta... jostakin. -- Tarvitaanko sanoja? Runous on sanoja, joiden takana on sanomatonta. Musiikkia, joka on sanomatonta. Kieltä, jota ei voi puhua. -- Video on paperi ja ruutu sen suu. (SUD)

Monica Danci (2011, 221) on todennut, että tietokoneet ovat vihdoin toteuttaneet edellisten avantgardien käsitteelliset ideat; esimerkiksi liikkeen ideasta on teknologian avulla saatu todellista liikettä. Philippe Bootz (2011, 79) huomauttaa lisäksi, että digitaalisen kirjallisuuden sijaan pitäisi puhua digitaalisista kirjallisuuksista, sillä teknologia avaa jatkuvasti uusia kirjallisuuden muotoja. Myös Janez Strehovec viittaa tähän todeten, että digitaalinen runous kuuluu digitaalisiin kirjallisuuksiin. Hänen mukaansa digitaalinen runous kuuluu myös lisäksi uusi media -taiteeseen, verkkotaiteeseen ja uusi media -tekstuaalisuuteen, mikä hänen mukaansa tarkoittaa sitä, että digitaalinen runous karakterisoidaan sen uusmediaisten piirteiden kautta. Tällaisia piirteitä tai keinoja ovat muun muassa digitaalisuus, interaktiivisuus, hypertekstuaalisuus ja virtuaalisuus sekä erilaiset tehosteisuudet. (Strehovec 2010, 67.) Uuden median käsitteellä (*new media*) tarkoitetaan yleisesti ottaen 1990-luvulla syntyneitä vuorovaikutteista digitaalista mediaa ja käsitteellä pyritäänkin tekemään ero perinteisen painetun median ja sähköisen median välille. Vaikka videorunoutta onkin jo vuosikymmeniä ollut teknisesti mahdollista luoda, siitä on alettu varsinkin suomalaisessa mediassa puhumaan oikeastaan vasta 2010-luvun tienoilla, erityisesti J. P. Sipilän johdolla.

Videorunous on moniulotteisuudellaan ja multimodaalisuudellaan asianmukainen esimerkki kokeellisesta kirjallisuuden ja videotaiteen yhteenlittymästä. Se yhdistelee runouden, kuvataiteen, äänitaiteen ja videon keinoja ottamalla avukseen digiajan



mahdollisuudet ja luo näin aivan uudenlaisen ilmaisuvälineen. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (2019) mukaan videotaide onkin nykyisin osa mediataiteen kenttää, jossa eri mediat ovat keskeisessä roolissa. Katson myös videorunouden osaksi tätä. Videorunoudelle läheisiä taidemuotoja ovat myös esimerkiksi äänirunous ja visuaalinen runous sekä erilaiset digitaalisen proosan lajit. Videorunoutta paremmin tunnettuja mutta videorunoudelle melko läheisiä ja teknologiaa hyödyntäviä taidemuotoja ovat interaktiivinen kirjallisuus ja hypertextit, joissa katsojasta tulee käyttäjä. Digitaalisen kirjallisuuden historian yhteydessä on tärkeää mainita Michael Joycen hyperfiktio *afternoon, a story* (1987), joka on ensimmäisiä tunnettuja hypertextejä. *Afternoon* rakentuu linkkien ympärille, ja juoni muotoutuu sen mukaa, mitä linkkiä lukija päättää milloinkin klikata. Suomalaisesta perinteestä tunnettu teos on Saila Susiluodon runoihin pohjautuva, Noktruno-runoussivustolta löytyvä digitaalinen runokokoelma *Antikhytera* (2015), jonka voi ladata tabletille. Tablettia kääntelemällä ruutuun ilmaantuu säkeitä. Teos perustuu osin muinaiseen laskukoneeseen, Antikhyteraan, ja se tutkii digitaalisen kerronnan mahdollisuuksia aiheinaan runous, visuaalisuus ja äänimaisemat sekä interaktiivisuus ja generatiiviset ominaisuudet (Nihil Interit 2019b).

Kokeellisia elokuvia on sen sijaan tehty jo pitkän aikaa. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti kuvailee kokeellisen elokuvan olevan elokuvakerronnan perinteisiin sitoutumatonta liikkuvaa kuvaa, jota tuotetaan tai esitetään totutuista tavoista poiketen. Kokeelliselle elokuvalla on myös tyypillistä omaehtoisuus, rajojen rikkominen ja eikaupallisuus. (KAVI 2019.) Jokseenkin tunnettu esimerkki kokeellisesta elokuvasta on Michael Snown elokuva *So Is This* (1982), joka on erikoistunut katsojan koetteluun näyttämällä, miten elokuva ja painettu teksti eroavat ja kuinka yleisesti ottaen olemme tottuneet lukemaan. Tällaisesta katsomisen manipuloinnista kerron lisää luvussa 3.2. Michael Snow on yksi maailman johtavia kokeellisen elokuvan kehittäjiä (The Film-Maker's Cooperative 2019). Suomessa kokeellista elokuvaa on vienyt eteenpäin esimerkiksi Mika Taanila *Mannerlaatta*-elokuvateoksellaan (2016). Kokeellisen elokuvan ja videorunon suhdetta pohdin enemmän luvussa 4.2.

Raine Koskimaan mukaan on olemassa kirjallisuutta, joka käyttää digitaalista tekstuaalisuutta tehokkaammin kuin esimerkiksi vain julkaisuvälineenä. Koskimaan mukaan

tällaista olemuksellisesti ja ilmaisullisesti digitaalista kirjallisuutta ei tyypillisesti pysty julkaisemaan painettuna ollenkaan. (Koskimaa 2000 1-2.) Tällaiseen kirjallisuuden joukkoon laskeen videorunoudenkin kuuluvaksi. video ei ole videorunoudelle vain julkaisuväline tai alusta, vaan sisäsyntyinen osa sen rakenteen ja ilmaisun mahdollisuuksia. Digitaalisuus aiheuttaa lisäksi ristiriitaisuutta kuvan ja sanan elementtien välille. Esimerkiksi Tukholman yliopiston elokuvantutkimusyksikön apulaisprofessori Trond Lundemon (2004, 115) mukaan videon graafinen teksti ja kuva ovat olemassa samalla materiaalisella alustalla, eikä niiden välille pitäisi siksi tehdä kuin enintään käsitteellinen ero. Monica Danci (2011, 221) väittääkin, että digitaalisen runouden sanataso täyttäisi kuvan ehdot, sillä se pystyy esimerkiksi välkkymään, leijumaan ja himmentymään. Videorunon kuva onkin näin ollen sanan elementtiin suhteutettuna haasteellinen. Intermediaalisuutta tutkinut Irina Rajewsky puolestaan ehdottaa, että eri medioita hyödyntävien visuaalisten runojen materiaaliset ilmaisutavat, kuten kuva ja sana, ikään kuin sulautuisivat toisiinsa. Hänen mukaansa elementit ovat simultaanisesti ja aaltoillen läsnä, minkä vuoksi niitä on hankala kohdella erillisinä. (Rajewsky 2005, 52.) Ensimmäiset videorunot luotiin analogisen tekniikan keinoin, ja myös tähän analogisuuden ja digitaalisuuden ongelmaan palaan hiukan luvussa 2.2. Tällaisiin kuvan ja sanan elementtien jännitteisiin suhteisiin haluan tutkimuksellani ottaa osaa.

Seuraavassa luvussa aloitan analyysini tarkastelemalla *Sudenolennon* sanallista elementtiä, minkä jälkeen siirrän huomioni siihen, miten analyysi muuttuu kuvan elementin sekä materiaalisvisuaalisen kineettisyyden tarkastelun mukaantulolla. Myöhemmin jatkan analyysiani samaan tapaan *Sukupolvi (minä odotan sinua)* -videorunon analysoinnilla ja etsin yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia näiden kahden kohdeteosten välillä. Aivan tutkimukseni lopuksi erittelen videorunoutta suhteessa sen läheisiin taiteenlajeihin.

## 2 Sudenolento

### 2.1 Säkeiden semanttinen ja materiaalisvisuaalinen sirpaleisuus

Aloitan *Sudenolennon* analyysin tarkastelemalla sen sanallista elementtiä, eli analyysini keskiössä on videorunoteoksen säkeet ja niistä abstrahoituva tematiikka. Nostan tässä alaluvussa esiin videorunoteoksen sana-aineksen osia, joiden katson luovan teoksessa selkeää tematiikkaa esimerkiksi säkeiden semanttisen sisällön ja rakentumisen tai typografisen ilmiasun kautta. Suhteutan löydöksiäni Jarkko Toikkasen intermediaaliseen kokemukseen, jolla hän viittaa intermediaalisen taideteoksen kokemukselliseen luonteeseen eli siihen, mitä lukijat esimerkiksi näkevät mielessään lukiessaan kirjallisuutta, miten he kokevat nähdyn ja miten he vastaavat siihen. Sanan medium muuttuu visuaaliseksi ja samalla vaikuttaa lukijan intermediaaliseen kokemukseen. Toikkanen toteaa, että ”Slumber”-runon säkeet voivat runon retorista suunnittelusta johtuen muuttua lukijan mielessä visuaalisiksi kuviksi. Tätä retorista rakennetta hän erittelee ekfrasiksen avulla. (Toikkanen 2019, 3.) Tutkin, onko *Sudenolennon* säkeistä ja myöhemmin myös *Sukupolvesta* löydettävissä tällaista retorista rakennetta, joka muuttaisi runon säkeet lukijan mielessä mielikuviksi. Käytän ekfrasista Toikkasen tavoin analyysivälineenä poeettisten keinojen löytämiseksi. Sanatason analyysi täydentyy seuraavissa alaluvuissa, joissa otan mukaan kohtauksien kokonaisvaltaisempaan tarkasteluun kuvan elementin sekä kineettisyyden materiaalisvisuaalisena ominaisuutena. Käytän analyysissäni kohtauksen käsitettä, johon liitän ajatuksen siitä, miten kuva ja sana toimivat yhdessä luoden videorunoon konkreettisia tapahtumia, joiden ketjusta teos kokonaisuudessaan koostuu. Kerron kohtauksesta enemmän myös luvussa 4.2.

*Sudenolento* on kahdentoista ja puolen minuutin pituinen videorunoteos. Se rakentuu kolmestatoista osasta jokaisen osan ollessa pituudeltaan puolesta minuutista noin kahteen ja puoleen minuuttiin. Teos on katsottavissa sekä yhtenä kokonaisuutena että yksittäisinä osina, jolloin osan alussa mainitaan aina osan nimi. Tämä tuo videorunoteoksen rakenteeseen hiukan erikoisen ulottuvuuden ja tulkintani mukaan osat yhdessä muodostavat *Sudenolento*-nimisen videorunoteoksen, mutta osia voi tarkas-

tella myös erikseen. Oma tutkimukseni perustuu *Sudenolennon* tarkasteluun videorunoteoksena, eli tutkin sitä pääasiallisesti kokonaisuutena, mutta myös osien erittely nimien osalta on osa analyysiäni. Teoksen kolmannentoista osan nimi on sama kuin koko videorunoteoksen, mutta *Sudenolennolla* viittaa nimenomaan kokonaisteokseen, ellen toisin mainitse. Kuten jo johdannossa totesin, *Sudenolennon* keskeisimpiä teemoja ovat oman identiteetin rakentaminen ja itsen suhde ympäröivään todellisuuteen, kulttuuriin ja luontoon. Poesian internetsivulla (2019) teosta kuvataankin seuraavanlaisesti:

Se [*Sudenolento*] on matka hiljaisuudesta ja itsekkyydestä kohti toivoa ja parempaa maailmaa, jota epävarmuus kuitenkin varjostaa. Teoksessa hiljaisuus on osallistumista, osallisena olemista: yksinäisyyden kadottamista kasvavaan ja kaikkialle ulottuvaan elämään.

Jo *Sudenolennon* kolmentoista osan nimet huokuvat tarvetta rakentaa minuutta ja omaa identiteettiä. Teoksen osista viidellä on suoraan jonkinasteiseen individualismiin ja inhimillisyyteen viittaava nimi. Esimerkiksi osilla kuusi ja kaksitoista on sama nimi, yksinkertaisesti ”Minä”. Toisen osan monimerkityksisen nimen ”Vastaa” voidaan tulkita tarkoittavan montaa eri asiaa, esimerkiksi minämuodossa olevaa vastata-verbiä, liikettä tai vastakkaista ajattelutapaa. Viides osa on nimeltään ”Yksilö” ja seitsemäs ”- , olen ()”, jossa väliviiva ja pilkku viestivät nähdäkseni epävarmuutta ja epäröintiä, kuin taukojen pitämistä ennen lauseen jatkumista. Lauseen jatkumisen sijaan yksikön ensimmäisen persoonan olla-verbin jälkeen nimeä täydentävätkin sulkumerkit, jotka kertovat usein tekstin tyylillisestä epävirallisuudesta ja hiomattomuudesta. Yleisesti ottaen sulkumerkkien sisään laitetaan jotakin vielä jäsentymätöntä tai ainakin toistaiseksi irrelevanttia. Nimi tuntuu sanovan, ettei joku tai jokin oikein tiedä, mitä tai miten on ja ikään kuin nimi kehottaisi ehkäpä lukijaa täydentämään sulkeiden välisen tilan itse. Lisähämmennystä nimeen tuo mainitsemani fakta siitä, että sulkeiden sisään jää usein esimerkiksi jotakin vaihtoehtoista, epäselvää tai vielä määrittymätöntä. Jäisivätkö sulkeet pois, jos kyseessä olevasta olemisesta tai sen tavasta oltaisiin varmoja tai sille annettaisiin painoarvoa?

Tom Konyvesin (2011a, 4) mukaan videorunun rakenteessa jonkinlainen narratiivisuus on tarpeellista lukijan mielenkiinnon ja poettisen kokemuksen ylläpitämiseksi, sillä ei-narratiivisen elementin rinnastaminen toiseen ei-narratiiviseen elementtiin voi pitkällä aikavälillä johtaa lukijan etäännyttämiseen teoksesta. Tulkitsen Konyvesin

kuvaileman narratiivisuuden viittaavan teoksessa tuntuun jatkuvuudesta ja yhdenmukaisuudesta, tietynlaisesta poeettisesta koheesiosta, sillä hän sanoo (mp.) narratiivisuuden myös vievän teosta eteenpäin ja tarjoavan kontekstia lukijalle poeettisen kokemuksen prosessissa. Selkeimmin tällaista narratiivisuutta on löydettävissä nimenomaan *Sudenolennon* osien nimistä, sillä myös muut nimet, kuten "Etappi" (osa 4), "Toisaalla, toisaalla" (osa 3), "Huijaus" (osa 8), "Logiikka" (osa 9), "Vastaus" (osa 10) ja "Askel" (osa 11) jatkavat tuntumaa jonkinlaisesta matkasta, etsimisen ja ehkä löytämisenkin tematiikasta. Edellä mainitusti "Minä" -nimi toistuu sekä teoksen puolivälissä että lopussa, mikä pitää yllä teoksen prosessimaisen luonteen tuntua. Teoksen ensimmäinen osa kantaa muista nimistä poiketen tuttua erisnimeä "Inari" ja viimeinen osa puolestaan koko teokselle osoitettua nimeä "Sudenolento". "Sudenolento" on nimenä mielenkiintoinen. Se toistuu sanana myös itse teoksen säkeissä. "Sudenolento" on merkitykseltään läheinen "sudenkorenolle": "Sudenolento, eli kuvitteellinen hahmo ja tarinoissa esiintyvä hyönteinen, jonka toukat kehittyvät vedessä" (SU). "Sudenolento" teoksen nimenä vaikuttaakin olevan eräänlainen lukuohje lukijalle, sillä sana herättää yhtäaikaaisesti tunnun abstraktisuudesta ja konkreettisuudesta sekä tutusta ja tavoittamattomasta. "Sudenolento" on sanana tutunoloinen ja lukija jää odottamaan, vastaako teos kysymykseen siitä, mitä muuta "sudenolento" on, kuin jotakin sudenkorennonkaltaista.

Ensimmäisen osan nimi "Inari" oletetusti indikoi joko naisen nimeä tai Pohjois-Suomessa sijaitsevaa kaupunkia. Videorunoteoksen tematiikkaa mukaillen nimi tuntuu enteilevän jonkinlaisia juuria tai lähtökohtia, joista runon puhuja alkaa rakentumaan. Osan sisältö tukee tätä näkemystä, sillä osassa vuorottelevat kohtausta auringosta, joka pilkkottaa vauhdikkaasti etenevien pilvien välistä sekä kohtausta kahdesta lukujonosta, joista toinen kuvaa maailman väkilukua ja toinen vuosilukua. Lukujonokohtausta on ainakin ensisilmäyksellä *Sudenolennon* ensimmäiseksi sanan elementtiin laskettava osa. Lukujonot toistuvat teoksessa useasti sekä alussa että teoksen loppupuolella, kahdella eri tavalla. Teoksessa ensimmäisenä esiintyvä lukujonokohtausta (liite 4) on varsin koruton. Siinä on yksinkertaisesti mustalla taustalla kaksi kasvavaa lukujonoa pienellä, valkoisella fontilla. Kohtauksessa lukujonoissa ei ole ruudulla muuta liikettä kuin numeroiden kasvua. Myöhemmin teoksessa on visuaalisesti samanlainen kohtausta niin, että lukujonoja on ruudulla yhtä aikaa useita. Toinen lukujonokohtausta (liite

5) on aiempaa visuaalisesti modernimman oloinen – lukujonoja on useampia erikoisilla fonteilla eri kohtiin aseteltuina. Lukujonot kasvavat edelleen, mutta myös liikkuvat ruudulla ikään kuin luoden kohtaukseen kolmiulotteisuuden tuntua. Muuten kohtauksissa ei ole eroa. Ne tuntuvatkin tuovan videorunoteokseen konkreettista esimerkkiä ajan kulumisesta ja maailman muuttumisesta sen mukana. Aiemman kohtauksen visuaalinen ulkoasu vaikuttaa viittaavan analogiseen tekniikkaan ja jälkimmäinen digitaalisuuteen. Lukujonojen sisällöllinen kasvu ja kohtauksen toistuminen tuntuvat olevan elimellisenä, merkitsevänä osana tulkitsemista, joten erittelenkin sitä ja yleisesti ”Inari” -osassa esiintyvää kahden kohtauksen, pilvikohtauksen ja lukujonokohtauksen vuoropuhelua enemmän kineettisyyttä käsittelevässä luvussa 2.3.

*Sudenolennon* säkeissä identiteetin vajavaisuus ja olemisen määrittämätön tapa representoituvat mielestäni ensisijaisesti hämmentävässä, usein toistuvassa semanttisessa ristiriitaisuudessa, joka tuntuu toisteisuudellaan muodostuvan jo runon motiiviksi. Videorunoteoksessa esiintyvät esimerkiksi säkeet ”yksinäisyys ei ole harhaa” (SO, 02:20) ja ”yksinäisyys on harhaa” (SO, 03:53) sekä ”olen normaali ihminen/ on väistämättömän sekava olo/ on helpompaa.” (SO, 03:28). Kohdat herättävät lukuisia kysymyksiä. Onko yksinäisyys harhaa vai ei? Onko ”normaalius” sitä, että on väistämättömän sekava olo ja onko normaalina olo tosiaankin tavoiteltavaa? Tulkintani mukaan tämä luo kuvaa psyyken sirpaleisuudesta ja säkeiden ristiriitaisuudella ja itsenä olemisen korostamisella halutaan tosiasiassa kysyä, kuinka olla oma itsensä. Olemista korostaa myös usein eri muodoissa toistuva olla-verbi. Verbi toistuu monissa eri säkeissä ja se on myös upotettu useisiin sanoihin: *sudenolento*, *satuolento* ja kuten edellä erittelin, myös viidennen osan nimessä on sana ”olen”.

Osa säkeistä vaikuttaa rakenteellisesti ja materiaalisvisuaalisesti keskeneräisiltä, kuten aivan ensimmäinen, kokonaan tummansinisellä taustalla olevan ”Vastaaan”-osan säe ”vastaa,” (SO, 01:22). Säe esiintyy toisen kerran myös videorunoteoksen loppupuolella, ”Minä”-osassa (SO, 10:56). Lukija saattaa jäädä ihmettelemään säkeen pilkkua ja toivoa sen sijaan esimerkiksi huutomerkkiä tai odottaa jatkoa alkavalle lauseelle varsinkin, kun säe täyttää yksin lähes koko ruudun. Lausetta ei kuitenkaan synny, vaan teos jatkuu sanoin ”vastaa syntynyt”. Säe on ruudun keskiosassa ja vaikkakin pienemmällä fontilla, sanat voivat tuntua niin painokkailta, että säe voisi yhtä

hyvin kuulua "vastaa syntinen!". Säkeen jälkeen "vastaa" toistuu uudestaan yksin ilman pilkkua lisäten myös edellisen säkeen painokkuutta ja vaativuutta. Valtava fonttikoko tuntuu myös jättävän alleen huutomerkin tarpeellisuuden. Kohta jatkuu kahdella, allekkain olevalla vastaan-sanalla, joista alempi on häilyvämpi, lähes näkymätön. Jonkin ajan päästä ruudun oikeaan alareunaan ilmestyy pienenpieni säe "vastaan syntynyt", mutta ei kuitenkaan "vastasyntynyt", jota lukija voisi jälleen odottaa. Säe enteilee retorisesti "vastasyntyttä", joten kohdassa voi tulkita olevan ekfrasistista leikittelyä: ikään kuin teos haluaisikin säkeen retorisen rakenteen avulla rakentaa lukijalle mielikuvan "vastasyntyneen" muodostumisesta vain rikkoakseen oletuksen.

"Syntynyt" jää hetkeksi ruutuun yksin ennen seuraavan kohtauksen alkamista. Ajatus syntisestä ei tunnu enää yhtä voimakkaalta, vaan lukija jää hetkeksi makustelemaan huomion kiinnittävää sanaa. Sana muodostuu osan aikana ruutuun useaan kertaan, mikä herättää ajatuksen myös *syttymisestä* sanojen typografisen läheisyyden vuoksi. Koska "Vastaan"-osa seuraa videorunoteoksen alun lukujonokohtausta, tuntuu, että lukijan rooliksi jää miettiä jälleen omaa asemaansa. Kohta vaikuttaakin kysyvän lukijalta, miten ja kenelle hän vastaa teoistaan. Sanojen rakenteilla ja ulkoasuilla leikittely tuntuu erityisesti tässä kohdassa antavan tilaa lukijan yksilöllisyydelle. Millainen maailma oli silloin, kun synnyin? Mikä on minun roolini nyt ja kuinka minä voin kantaa vastuuni, *vastata* teoistani, kun kerran olen syntynyt tähän maailmaan?

Teoksen seuraavan "Toisaalla, toisaalla"-osan edelläkin lyhyesti eriteltyt säkeet "yksinäisyys ei ole harhaa/ vien meidät parempaan maailmaan/ parempaan maailmaan" jatkavat teoksen utuista sanomaa oman paikan epävarmuudesta. "Yksinäisyys ei ole harhaa" -säkeen muotoilu kiinnittää huomion. Runon puhuja nimenomaan toteaa, ettei yksinäisyys ole harhaa, vaan totta, ikään kuin yksinäisyyden pitäisi oletusarvoisesti olla harha. Samaan hengenvetoon puhuja kuitenkin mainitsee myös vievänsä "*meidät* parempaan maailmaan". Eikö yksinäisyyden pitäisi oletetusti kumoutua edes jossain määrin, jos on joku, jonka kanssa olla me? "Parempaan maailmaan" toistuu kaiunomaisesti. Osassa nähdään myös hiljakseen kirjain kerrallaan muodostuva säe "ole hiljaa". Käskymuotoa pehmentää säkeen rikkonainen ja verkkainen muotoutuminen, mikä tuntuu muuttavan säkeen luonnetta käskystä ennemminkin hiljaisen anelevaksi pyynnöksi. Noin kolmen ja puolen minuutin kohdalla ruutuun muodostuu

yksitellen säkeet ”olen normaali ihminen./ on väistämättömän sekava olo./ on helpompaa./ on helpompaa esittää välinpitämätöntä/ kuin olla välinpitämätön/ yksinäisyys on harhaa” edellisen säkeen aina hävitessä seuraavan tieltä. Nyt yksinäisyys onkin harhaa. Runon puhujan hämmentyneisyys ja epävakaisuus toistuvat näin säkeissä useaan otteeseen ja puhujan mielenmaisema tuntuukin jäävän lukijalta tavoittamattomiin.

Osa ”Toisaalla, toisaalla” on mielenkiintoisen ristiriitainen. Miksi runon puhujalla on väistämättömän sekava olo, jos hän on normaali ihminen, ja miksi se on helpompaa? Säkeissä huomion kiinnittää myös pisteen käyttö – vaikka säkeistä lähes jokainen muodostaa kokonaisen lauseen, piste löytyy vain kolmesta säkeestä. Myös esimerkiksi isoa alkukirjainta ei ole käytetty lainkaan, mikä tuntuu lisäävän pisteen käytön merkittävyyttä. Ikään kuin puhuja haluaisi korostaa olevansa täysin varma vain normaalista ihmisyydestään ja väistämättömän sekavasta olostaan, mutta silti tai juuri siksi kokevansa olonsa helpommaksi. Myös säkeen komparatiivimuoto ”helpompaa” on pohdinnan arvoinen. Pitäisikö sanaa tarkastella vain rinnastaen seuraavaan säkeeseen, jossa se saa vertailukohdan? Tulkintani mukaan pisteen omalaatuinen käyttö kumoaa tämän. Koska pistettä ei käytetä tavanomaiseen tapaan isolla kirjaimella alkavan virkkeen lopettamisen merkiksi, vaan nimenomaan kahden säkeen erottamiseksi, tuntuu kohta luovan tunnun vain yksikantaisesta, irrallisen tuntuiseksi jäävästä toteamuksesta, että on helpompaa.

Nähdäkseni kohtaan kiteytyy paljon teoksen sanomasta. Jokainen peilaa tavalla tai toisella itseään muihin ihmisiin ja kaipaa hyväksyntää. Se, minkä itse näkee normaalisti, jopa itsestään selväksi, ei kuitenkaan aina välttämättä resonoi toisten kanssa. Nykymaailman hektisyys vaatisikin välillä tietoisesti valittua välinpitämättömyyttä ja ainakin vähemmälle huomiolle jättämistä. Se, että joku tuomitsee ei tarkoita, etteikö itse voisi olla normaali ja sinut itsensä kanssa. Kaiken paljouden ja kompleksisuuden keskellä ihminenkin on vain ihminen, joka kaipaa lupaa tuntoa ja kokea omalla tavallaan, olla hämmentynyt ja peloissaan sekä sitä, että saisi pysähtyä ja olla hetken vain itseään varten välittämättä muista. On kuitenkin helpompaa esittää, ettei välitä, kuin todella olla välittämättä siitä, mitä ympärillä tapahtuu erityisesti nykypäivän suoritus- ja logiikkakeskeisessä yhteiskunnassa. *Sudenolento* tuntuu painottavan tätä, sillä



säe ”on helpompaa esittää välinpitämätöntä kuin olla välinpitämätön” toistuu teoksen loppupuolella. Yksinäisyyden arvoituksellinen luonne säkeissä tuntuu viittaavan sosiaalisen median ulottuvuuteen nyky-yhteiskunnassa. Onko yksinäinen, jos sosiaalinen verkosto muodostuu vain internetystävistä? Videorunoteoksen mainitsema parempi maailma voi hyvin viitata myös todellisen maailman ulkopuoliseen virtuaali-maailmaan ja joko tietoiseen tai tiedostamattomaan irtautuneisuuteen konkreettisesti ympäristöstä.

Edellä mainittua pisteen ja muiden välimerkkien omaperäistä käyttöä löytyy sieltä täältä videorunoteosta. Tämän alaluvun alussa tarkastelin teoksen seitsemännen osan nimen ”-, olen ()” välimerkitystä ja ”Vastaaan”-osan säkeen ”vastaa,” pilkkua. Sulkeimerkit tavataan myös yhdeksännessä, ”Logiikka”-nimisen osan säkeissä: ”(on helpompaa...)/ (on liian yksinkertaista...)/ mihin mielikuvitus loppuu?”. Sulkeiden käyttö tuntuu jatkavan seitsemännen osan nimen tavoin ajatusten epävarmuuden rakentamista ja säkeiden sisällössä ilmenevä ristiriitaisuus toistuu sulkeiden käytön myötä. Säkeen ”mihin mielikuvitus loppuu?” kysymysmerkki tuo esiin ainoan autenttisen kysymyksen koko videorunoteoksessa – tosin tässäkin tapauksessa ei isoa alkukirjainta ole käytetty. Säe on aseteltu pienellä fonttikoolle aivan keskelle ruutua. Teos vaikuttaa iskostavan lukijalle ajatuksen siitä, että kyseinen kysymys olisi ainoa, joka elämässä on merkittävää. Isojen alkukirjainten puuttumisen lisäksi teos tuntuu leikittelevän myös muilla virkerakennenneormeilla. Yhdennentoista, ”Askel”-nimisen osan kokonainen säe kuuluu ”tanssi meitä varten tehty”, mutta säe muotoutuu sana kerrallaan edellisen sanan aina välkähtäessä ruutuun uudestaan seuraavan sanan kanssa, jolloin kohdan voisi katsoa myös toistavan ”tanssi”-sanat: ”tanssi/ tanssi meitä/ tanssi meitä varten/ tanssi meitä varten tehty”. Lukijaa pallotellaan arvuuttelemaan, muodostuuko säkeestä kenties käsky vai jotakin muuta alun imperatiiviksi tai yhtä hyvin substantiiviksi käyvän sanan takia.

Välimerkkien erottuvan käytön lisäksi lukijaa tuntuu koettelevan myös videorunon keskivaiheilla, ”-, olen ()”-osassa oleva sanan kehkeytyminen ”satuolennosta” ”sudenkorentoon” (SO, 06:04). Koska videorunoteoksen nimi *Sudenolento* on lähellä ”sudenkorentoa”, lukija saattaa odottaa sen tulevan esiin huomattessaan, että myös sä-

keistön ensimmäinen kokonainen sana "satuolento" on melko lähellä "sudenkorentoa". Kun ennen "sudenkorentoa" tulee ensin itse "sudenolento" ja vielä "tähdentokin", lukijan kärsivällisyys on koetuksella. Pohtimisen arvoista on, miksi videorunoteos kuitenkin ikään kuin palkitsee lukijan "sudenkorennolla", kun se ei kuitenkaan tee niin alun "Vastaa"-osan "vastasyntyneellä" – ekfrasistinen leikittely on jälleen näkyvissä.

*Sudenolennon* sanallinen sisältö on kokonaisuudessaan moniulotteinen. Se vaikuttaa ensisilmäyksellä varsin banaalilta, sillä sana-ainesta on teoksen keston verrattuna vähän ja säkeet koostuvat paljolti yksittäisistä sanoista. Kokonaisia virkkeitä muodostuu vain muutamia. Sanan elementin tasolla runo tuntuu olevan semanttisesti pysähdyksissä, sillä säkeissä toistuu abstrakti olla-verbi useaan otteeseen, ja semanttisesti kineettisiä verbejä ("tanssi", "vien", "loppuu") on hyvin niukasti. Sana-aines on myös muuten abstraktia ja säkeissä toistuvat esimerkiksi sanat "yksinäisyys", "välipitämätön", "harha" ja "helpompaa". Runosta on huomattavissa kuitenkin myös kohtia, jotka tuovat säkeisiin konkretiaa ja muuttavat säkeiden luonnetta sekä runon tunnelmaa, sillä monet sanoista joutuvat runossa vastakkainasetteluun, mitä olenkin edellä jo sivunnut. Esimerkiksi kohdassa "olen normaali ihminen/ on väistämättömän sekava olo" on selvä polarisaatio, samoin "yksinäisyys ei ole harhaa/ yksinäisyys on harhaa" ja "on helpompaa/ on liian yksinkertaista". Yksinäisyys asettuu vastakkain myös kohdan "vien meidät parempaan maailmaan". Huomionarvoista lisäksi on, että runo alkaa sanan elementin tasolla "vastaa" -sanalla, josta muodostuu myös "vastaa".

Säkeiden moneen otteeseen mainittu semanttinen ristiriitaisuus sekä vastakkainasettelu haastavat Konyvesin (2011a, 4) mainitsemaa narratiivisuutta, sillä lukijan voi olla vaikea saada otetta sanan elementin luomasta runon puhujan vaikeaselkoisista aivoituksista. Vastakkainasettelu, kuten semanttinen ristiriitaisuuskin muodostuvat Toikkasen (2019, 3) kuvailemaksi retoriseksi rakenneosasiksi. Ne myös luonnollisesti muuttavat sana-aineksen perusteella rakentuvia mielikuvia, sillä Toikkasen (mp.) mukaan lukeminen herättelee myös muita aisteja. *Sudenolennon* muutamit selkeät, konkreettiset tai kineettiset kohdat, kuten "sudenkorento", "vien meidät parem-

paan maailmaan” ja ”mihin mielikuvitus loppuu?” sekä ”tanssi” sekä verbinä että substantiivina tuottavat runoon asennonvaihdoksen. Runon puhuja tuntuu ryhdistäytyvän hetkellisesti ja saavan ajatuksensa kokoon, mutta vajoavan taas sisäiseen maailmaansa runon edetessä sanatasolla. Kohdissa myös lukija saattaa havahtua runon sanantasoilta kumpuavasta raukeudesta, jolloin ekfrasis muodostuu. On tärkeää huomata, että runon sana-aineksesta ei ole löydettävissä hypotypoosia, jolla on tarkoitus saada aikaan lukijassa voimakas reaktio esimerkiksi käyttämällä hyvin värikästä ilmausta. Kuten mainittu, *Sudenolennon* runon säkeistä ei löydy juurikaan selkeää kuvakielisyyttä. Intermediaalinen kokemus muodostuu ekfrasiksen ja sen leikittelyn kautta – videorunon säkeiden retorinen rakenne syöttää lukijalle mielikuvia, mutta runo ei välttämättä itse noudata tarjoamaansa ajatusmallia. Ekfrasis ja retorinen vastakkainasettelu sekä esimerkiksi puhujan asennonvaihdoksen kautta muodostuva semanttinen ristiriitaisuus ovat näin rikkomassa narratiivisuutta ja rakentamassa poeettista keinoa, jonka nimitän kontrastoitumiseksi.

Jarkko Toikkanen esittelee artikkelissaan ”Slumber”-runon intermediaalisen lukutavan, jonka hän myös väittää etäännyttävän lukijaa subjektiivisesta tulkinnasta. Myös ”Slumberissa” on narratiivisia aukkoja, joiden Toikkanen uskoo täyttyvän intermediaalisen luennan kautta. (Toikkanen 2019, 3–11.) Toikkanen (2019, 13) kuvaa ”Slumberia” luonteeltaan intermediaaliseksi, sillä ”Slumberissa” sana muuttuu lukijan mielessä visuaaliseksi esitykseksi, mielikuviksi, ja sanojen hävitessä runon kahden säkeistön väliseen aukkoon lukija on aktiivisesti vastattava. ”Slumberin” tavoin *Sudenolento* on luonteeltaan intermediaalinen jo videomediuminkin, mutta myös säkeiden retorisen rakenteen takia. Toikkanen (mp.) korostaakin intermediaalisuutta erityisesti ”Slumberin” kahden säkeistön välisen semanttisen aukon vuoksi, ja vaikka *Sudenolennon* säkeitä on hankala jakaa säkeistöiksi, samanasteisia aukkoja ja semanttista liikkettä näkyy säkeiden ja kohtauksien välillä.

*Sudenolennon* sanatason abstraktisuus–konkreettisuus -vuorottelu ja muu ekfrasistinen leikittely tuntuvatkin muodostuvan teoksessa motiiviksi vaikuttaen suoraan siihen, minkälaisia mielikuvia lukijassa herää. Lukijan täytyy myös *Sudenolennossa* huomata sanatason asennonvaihdokset ja puhujan äänen muutokset, jotka nostavat esiin

uudenlaisia mielikuvia ja lisäksi verrata näitä mielikuvia videorunon itse luomaan visuaaliseen maailmaan – omaksua siis videorunolle ominainen lukutapa. Säkeiden, niistä muotoutuvien assosiaatioiden ja niiden hermeneuttinen vertaaminen videorunon kuvan elementistä syntyvään todellisuuteen on osin subjektiivista ja tulkinnallista tematiikan osalta, mutta ekfrasiksen ja intermediaalisen kokemuksen tunnustaminen on tulkintaa ohjaavaa ja olennaista runoa eteenpäin tulkittaessa. Ekfrasististen kohtien ja intermediaalisen luonteen tunnistaminen on muodostamassa myös kokonaisvaltaista poeettista kokemusta, sillä se on osin täydentämässä sanatason narratiivisia aukkoja, joita kontrastoitumisen poeettinen keino muodostaa.

*Sudenolento* jo nimenä haastaa lukijaa ekfrasistiseen ajatteluun, sillä edellämainitusti ”sudenolento” on merkitykseltään lähellä ”sudenkorentoa”, joka sanasta väistämättä tulee mieleen. ”Sudenolento” on sanana abstraktin ja konkreettisen rajamailla; tuttuus ja vieraus, samuus ja eroavaisuus ovat samanaikaisesti läsnä aktivoiden lukijassa sekä ”sudenkorentoon” liitettäviä mielikuvia mutta myös ajatuksia siitä, mitä muuta ”sudenolento” voi olla, ja miten teos siihen vastaa. Lukijassa syntyy oletuksia ja odotuksia teoksen sisällöistä ja tulkintatavoista. Nähdäkseni tämä on olemuksellisesti sitä, mitä Toikkanen (2019, 13) kuvailee olevan ”intermedial in nature”, luonteeltaan intermediaalista ja intermediaalisesti retorista rakennetta. Jo videorunoteoksen nimi osoittaa lukijalle lukuohjeen sekä osviittaa siitä, että tulkinnassa tarvitaan sekä elementtien konkreettisten ilmentymisten tulkitsemista että abstraktimman, semanttisen tason huomioonottamista, ja lisäksi näiden kahden vuorovaikutuksen analysointia. Siksi liikkeen elementin videon mediumia onkin asianmukaista kuvata diskursiiviseksi tilaksi. Samoin on myös muiden videorunoteoksen osien nimien kanssa – toiset nimistä, kuten ”Inari” aktivoivat selkeitä, konkreettisia mielikuvia, kun taas toiset, kuten ”Huijaus”, epämääräisempiä, henkilökohtaisempia ja tulkinnanvaraisempia mielikuvia.

Vaikka videorunoteoksen sanatasolla toistuvatkin tietyt tavat luoda painotuseroja ja näin tematiikkaa, kuten fontin koko ja väri, säkeiden sijoittaminen ja toisteisuus, tuntuu, että videorunoteos haluaa luoda poeettista kokemusta kahdella eri tasolla: säkeiden semanttisella ja rakenteellisesti materiaalisvisuaalisella sirpaleisuudella sekä mi-

tätöimällä lukijan yritykset jonkinlaisen loogisen struktuurin löytämiseksi. Intermediaalinen kokemus muodostuu ekfrasistisesti säkeiden retorisen rakenteen kautta, mutta ekfrasistinen leikittely – lukijan odotusten ja mielikuvien ennakoimaton toteuttaminen ja kumoaminen – toistuu teoksessa motiivina. Isojen alkukirjainten puuttuminen luo tunnelmaa säkeiden epävarmuudesta ja jopa välinpitämättömyydestä. Jos säkeessä on lopetusmerkki, se vaikuttaa viittaavan runon puhujan äänen kasvamiseen ja painokkuuteen, varmuusasteen kasvamiseen säkeen kehkeytyessä. Ikään kuin runon puhujan ääni ja intonaatio aaltoilisivat välillä nousten ja välillä vaieten. Teoksessa myös alku ja loppu hämärtyvät, kun virkerakennesääntöjä ei käytetä tutulla tavalla, ja näin säkeiden rikkonaisesta rakenteesta aiheutuva tematiikka toistuu. Runon puhuja tuntuu unenomaisen kaukaiselta, jopa itselleen etäiseltä. Säkeistä ei niinkään abstrahoidu systemaattisen, tietoisesti epäluottamuksen tai aktiivisen epäilyn tematiikkaa, vaan sattumanvaraisuutta, tavoittamattomuutta ja erillisyyttä – vieraantuneisuutta itsestään. Edellä esitellyt typografiset ratkaisut sekä säkeiden semanttinen ristiriitaisuus ovat sellaisenaan yksittäisiä retorisia ja ekfrasistisia rakenneosasia, mutta ne ovat palautettavissa samaan kontrastoitumisen poeettiseen keinoon. Sanan elementin tasolla tematiikka rakentuu siis pitkälti kontrastoitumisen keinon avulla.

## 2.2 Kuvan elementti vieraantuneisuuden toistajana

Tässä alaluvussa tarkastelen *Sudenolento*-videorunoteoksen kuvan elementtiä. Tutkin sitä, miten kuvan elementti luo tematiikkaa; miten se esimerkiksi toistaa tai muuttaa sanan elementin rakentamia teemoja ja minkälaisia poeettisia keinoja tähän voi liittyä. Tutkin, minkälaista vertauskuvallisuutta kuva-aineksesta voi esimerkiksi löytyä ja miten se muodostuu sekä miten sanan elementin poissaolo voi antaa tilaa kuvan elementin kautta muodostuvalle poetiikalle. Kuvaruutu-käsitteellä viitataan analyysissäni konkreettiseen ruutuun, esimerkiksi tietokoneen näyttöön. Kuvaruutu voi olla hetkellisesti esimerkiksi musta tai säkeetön, muttei nähdäkseni koskaan täysin tyhjä. Seuraan edelleen Toikkasen (2019) näkemyksiä intermediaalisesta kokemuksesta ja ekfrasiksesta. Käytän tarkastelussa myös Roland Barthesin artikkelia ”Kuvan retoriikkaa” (1993) ja siinä eriteltyjä ajatuksia ankkuroinnista ja vuorottelusta tai viestinvaihdosta, jotka Barthes nimeää verbaalisen merkin kahdeksi pääfunktioiksi. Tutkin Barthesin käsityksen käyttökelpoisuutta kohdeteoksieni analysoinnissa. Esittelen aluksi videorunouden kuvien luonnetta Lars Elleströmin (2010, 36) modaliteettimallilla, jonka avulla Elleström (2010, 36) itse on eritellyt intermediaalisuutta.

Lars Elleströmin (2010, 36) modaliteetteja käsittelevässä mallissa on neljä eri modaalisuuden tasoa. Materiaalinen modaaliteetti viittaa mediumin aineelliseen tasoon, esimerkiksi ihmiskehoon tai muuhun rajattuun materiaalisuuteen. Sensoriaalinen modaaliteetti on puolestaan mediumin mentaalista ja fyysistä hahmottamista aistihavaintojen kautta ja spatiotemporaalisessa modaaliteetissa materiaalisuuden sensoriaalinen havainto strukturoidaan ajan ja paikan kokemuksiksi ja käsityksiksi. Semioottinen modaaliteetti viittaa merkitysten luomiseen ajattelun ja merkkien tulkinnan kautta. Esimerkiksi Trond Lundemon mukaan video on jatkuva, mutta epätäydellinen kuva (”image”) ja siksi olennaisesti filmikuvasta eroava, sillä kuva ei videossa ole varsinaisessa merkityksessään koskaan täysin läsnä. Vain videon pysäyttäminen paljastaa todellisen kuvan. (Lundemo 2004, 107.) Elleström (2010, 28) erittelee staattisen ja liikkuvan kuvan suhdetta huomauttamalla, että niiden välinen raja löytyy spatiotemporaalisen modaaliteetin tasolta. Tällä Elleström tarkoittaa sitä, että staattinen kuva on spatiaalinen eli avaruudellinen tai tilallinen, kun taas liikkuva kuva on sekä

tilallista että temporaalista eli ajallista. Näin ollen tarkastelen myös liikettä videokuvan ominaisuutena, kineettisyytenä, sillä *Sudenolennon*, kuten toisenkin kohdeteokseni *Sukupolvi (minä odotan sinua)* -videorunon ”kuvat” ovat kineettisiä videokuvia. Lukijan silmien edessä oleva kuvaruutu onkin jatkuvassa liikkeessä. Yksittäisiä ”kuvia”, joiden liikettä ei voi havaita, on teoksissa hyvin vähän, ja ne koostuvat lähinnä yhdestä tai kahdesta väristä, joka täyttää koko ruudun tai on taustana säkeille.

Videorunoilija E. M. de Melo e Castro painottaa videokuvien materiaalista taustaa lähes äärimmäisyyteen asti:

-- the images of the videopoem are completely generated or transformed by electronic devices or digital apparatus that produces them – they have no outside reference and can be stored on magnetic or optical supports. Videopoetry is therefore made of virtual images organized in metonymic sequences. We are thus forced to recognize that, contrary to traditional and verbal poetry, it is not the metaphor that prevails in videopoetry. The images have more iconic character rather than symbolic one. (de Melo e Castro 1996, 6.)

De Melo e Castro korostaa videokuvien ikonisuutta ja metonyymistä ketjuuntumista niiden konventionaalisen symbolisuuden sijaan, sillä videorunouden kuvilla ei hänen mukaansa voi olla viittauskohdetta niiden elektronisen olemuksen vuoksi. Nähdäkseni Castro tekee fundamentaalisen eron kuvan ja sanan välille, mutta hänen sanoissaan on myös ristiriita – vaikka kieli onkin lähtökohtaisesti indeksistä ikonisuuden sijaan, myös sanat ovat kuvien kanssa tällä samalla materiaalisella videoalustalla. Myös säkeiden olemukset väistämättä muuttuvat virtuaalisiksi ja visuaalisiksi videon mediumissa – miksi sanankaan tosiasialliset viittauskohteet pysyisivät, jos kuvan eivät niin tee? Castron ajatukset voivat heijastella myös ajankuvaa ja analogisen tekniikan vaihdosta digitaaliseen, ja hänen ensimmäiset videorunoteoksensa onkin julkaistu jo 1980-luvulla. Tom Konyves (2011a, 7) toteaa, ettei videorunous genrenä erota kameralla otettuja ja digitaalisesti luotuja kuvia. Kameran ei myöskään tarvitse olla digitaalinen kuvan ottamiseksi ja vaikka analoginen kuva digitoitaisiinkin, muutuko kuvan olemus silloin niin perustavanlaatuisesti, että sen referentti lakkaa olemasta olemassa? Lars Elleström muistuttaa myös, että jos kaikki mediumit olisivat perustavanlaatuisesti erilaisia, olisi vaikea löytää minkäänlaisia keskinäisiä riippuvuuksia. Samoin olisi myös toisinpäin. Elleström esittääkin, että mediumit ovat samaan aikaan sekä samanlaisia että erilaisia ja intermediaalisuus onkin ymmärrettävä

mediaalisten eroavaisuuksien väliselle sillalle, joka puolestaan perustuu mediaalisille samanlaisuuksille. (Elleström 2010, 12.)

Tutkimukseni keskittyy videorunouden poetiikkaan, joka pitkälti muodostuu sanan elementin tavoin kuvien sisällöistä ja niiden kautta muodostuvista merkityksistä sekä kuvan ja sanan elementeistä muodostuvien merkitysten vuorovaikutuksesta. Vaikka esimerkiksi kineettisyys sekä muu tehostaisuus ovatkin nimenomaan digitaalisuuden kautta mahdollistuvia ominaisuuksia, lasken ne poeettisiksi ominaisuuksiksi, joita voi tulkita samoin periaattein kuin muitakin, esimerkiksi staattisen teoksen ominaisuuksia. Tunnustan kuvan mahdollisuuden metonymiseen luonteeseen, mutta en silti rajaa esimerkiksi metaforisuuden mahdollisuutta pois. De Melo e Castron (1996) jyrkän materiaalisuuden huomioiminen rajoittaisi elementtien poeettista tarkastelua, jolloin analyysi ajautuisi suoraan kohtelemaan elementtejä nimenomaan mediumeina. Myös kuvan ja sanan välineellisen luonteen tarkastelu vuorovaikutuksen näkökulmasta olisi kuitenkin hankalaa de Melo e Castron asettaman kuvan ja sanan eron perustavanlaatuisuuden takia.

Kai Mikkosen mukaan kuvan ja sanan suhteen muotojen hahmottamiseen kuuluu yksinkertaisimmillaan erilaisten samuutta ja eroa koskevien käsitysten käyttöä ja soveltamista. Tämä vuorovaikutuksen tila, johon itse olen liittänyt videon mediumin, on aina myös lukija-katsojan (tässä: lukijan) ajallinen tulkintaprosessi, ei vain tilallinen kokemus. Mikkosen mukaan tällainen vuorovaikutuksellinen tila vertautuu kielikuvien ja ironian tapaan toimia. Samankaltaisia rinnastuksia tarkastelemalla havaitsin myös kontrastoitumisen poeettisen keinon. Mikkonen mainitsee lisäksi, että kuvan ja sanan suhde itsessään vertautuu metaforaan muun muassa suhteen tarkastelun edellyttäessä tiettyjen valikoivien, korostavien ja alistavien prosessien huomaamista kahden käsitteellisen alueen välillä. (Mikkonen 2005, 57.) Vaikka Mikkonen puhuukin pääasiallisesti staattisesta kuvasta, myös videorunoudessa Mikkosen kuvailemat prosessit ovat olennaisessa asemassa, eikä ilman sitä sekä Elleströmin (2010, 12) esittämää samanlaisuuden ja eroavaisuuden yhtäaikaista läsnäoloa esimerkiksi kontrastoitumisen poeettista keinoa olisi löydettävissä. Pidänkin mahdollisena, että kontrastoitumisen keino toistuu myös kuvan elementissä sanan elementin ja sen ekfrasististen kohtien lisäksi.



Tom Konyvesin mukaan videorunoudessa voi olla kahdenlaisia kuvia – konkreettisia eli esittäviä kuvia, ja abstrakteja eli ei-esittäviä kuvia. Abstraktit kuvat sallivat säkeiden asettamisen lähes mihin tahansa kohtaan kuvaruudulla, ja mitä silmiinpistävämpi sanan elementti on suhteessa kuvaan, sitä enemmän se saa osakseen lukijan välitöntä huomiota, ottaa arvojärjestyksen haltuunsa ja osoittaa abstraktille kuvalle säkeille tukea antavan roolin joko liikkuvana tai staattisena taustana. Konyves toteaa kuitenkin itsekin, ettei videorunous genrenä varsinaisesti erota konkreettista ja abstraktia kuvaa, vaan mukautuu molempiin. (Konyves 2011a, 7.) Kuten olenkin jo osoittanut, videorunoudessa voi olla molempia kuvia, eli videorunous genrenä ei vaadi kuvasisällökseen ainoastaan abstrakteja tai konkreettisia kuvia. Konyves määrittelee siis videorunon kuvan joko konkreettiseksi eli esittäväksi, jolla on ylempiarvoinen suhde sanan elementtiin nähden, tai abstraktiksi kuvaksi, joka toimii lähinnä säkeiden taustana ja sanomaa tukevana osana. Liitän Konyvesin näkemyksen Roland Barthesin (1993, 156) ajatukseen ankkuroinnista verbaalisen merkin toisena pääfunktiona. Ankkuroinnissa sanallinen elementti ohjaa lukijan kuvan merkitsijöiden läpi, eli on ensisijainen tulkinnan kannalta. Konyvesin mukaan se, miten kuva asemoituu sanaan nähden, onkin ensisijaista kuvan merkityksen tutkimisen kannalta. Nähdäkseni näin jyrkkä dikotomisuus on ongelmallista, sillä molemmissa kohdeteoksissani on kuitenkin esimerkiksi myös kohtauksia, joissa ei ole lainkaan säkeitä.

Vaikka kohtaukset eivät ilman muuta ole toisistaan irrallisia vaan sekä sanan että kuvan elementtiä on tarkasteltava holistisesti kohtausten yli sekä vuorovaikutuksessa muihin kohtauksiin kokonaistulkinnan ja -poetiikan ymmärtämiseksi, tarkastelen lisäksi myös sitä, miten kuva voi itsenäisesti luoda tematiikkaa ja näin myös poeettista kokemusta. Lisäksi kyseenalaistan Konyvesin abstrakti kuva–konkreettinen kuva -kahtiajaon tarpeellisuutta myös tutkimalla kuvan mahdollisuutta olla yhdenvertaisessa suhteessa sanan elementtiin tai muutoin saada merkityksensä sanan kanssa tasa-arvoisessa vuorovaikutuksessa. Käytän tässä apunani Roland Barthesin (1993) vuorottelufunktiota, joka viittaa nimenomaan kuvan ja sanan vuorovaikutukseen ja niistä kumpuavien merkitysten vuorotteluun. Se, onko kuva abstrakti vai konkreettinen, ei anna riittävästi materiaalia tulkintaan, eikä se kerro kuvan roolista ja sen merkityksestä kohtauksessa tarpeeksi. Huomionarvoisempaa on kuvasisältö sellaisenaan, ei sen jakautuminen abstraktisuuteen tai konkreettisuuteen.

*Sudenolennon* kuva-aines on sanallisen tavoin fragmentoitunut ja rikkonainen ja videokuvat ovatkin monin paikoin toisistaan erillisiltä tuntuvia. Välillä kuvataan rauhoittavaa merimaisemaa (SO, 7:59) tai kuuluun talvista metsikköä (SO, 1:01), välillä makaaberia hyönteistä (SO, 00:59 ja 4:20) tai psykedeelisen abstraktia aihetta, jota on hankala sanoin kuvailla (SO, 3:52, 5:17, 10:45 ja 11:43). Ihminen esiintyy teoksessa vain kerran (SO, 2:59), mutta luontoaiheita on paljon. Käsittelen paljon kohtauksia, jossa kuvataan Ikeaa (SO, 6:53, liite 6). Ikea on tunnistettavissa lattiassa olevista nuolista sekä yleisilmeestä ja toimii nähdäkseni itsessään metaforana materialistista runsautta ihannoivalle kapitalismiyhteiskunnalle. Kuvasisällön voisi tiivistäen todeta kokonaisuudessaan käsittelevän urbaanin elämän ja luonnon välistä suhdetta sekä yksilön merkitystä yhteiskunnan jäsenenä.

Sanan elementin tarkastelussa löytämäni teema, kysymys omasta paikasta maailman-kaikkeudessa, jatkuu ”Toisaalla, toisaalla”-osassa kuvan elementin tasolla, kun ruudulle ilmestyy välkkymään edellisessä alaluvussa eritelty säe ”yksinäisyys ei ole harhaa” taustanaan liikennevaloa muistuttava kuvio, joka vähitellen haalenee punaisesta valkoiseen yhdessä säkeen kanssa (SO, 2:19). Edellinen kohta on jälleen lukujono-kohta ja kohtausten vuoropuhelu tuntuukin viittaavan suoraan juuri yksilön asemaan maailmassa. Tietyt asiat ovat yhteiskunnan toimivuuden kannalta ehdottomia – liikennevalot ja lukujonot, joita voi ajatella myös tilastoiksi tai rekistereiksi – ja tehty pitämään yllä järjestystä. Ne kohtelevat kaikkia ihmisiä samalla tavalla kylmän kliinisesti. Yksinäisyys voi tuntua pakahduttavalta ihmismassojenkin keskellä, tai nimenomaan silloin.

Tämän perään ruudulle muotoutuu säe ”vien meidät parempaan maailmaan” ja jäisen hailakansininen, kevyttä aallokkoa tai lumihankista tasankoa muistuttava hätäisesti välkehtivä, abstrakti tausta. Säkeen ”parempaan maailmaan” jäädessä melkein läpinäkyvänä ruudulle kohtauksen kuva vaihtuu mustavalkoiseksi, täriseväksi metsän hahmoksi (SO, 2:34). Sanoja on vaikea erottaa rauhattomasta kohtauksesta. Terävän mustavalkoinen maisema luo voimakkailla värikontrasteillaan ja kovalla valolla tunnelmaa aivan muusta kuin ”paremmasta maailmasta”, vaikka ”parempi maailma” onkin toki subjektiivinen käsite. Myöskään edellisen kohtauksen maanisesti räpsyvä

tausta ei vaikuta olevan yhteydessä kyseessä olevaan ”parempaan maailmaan”. Kohtauksen kuva on selkeän esittävä ja tunnistettavissa metsäksi, mutta se on kuitenkin editoitu luonnottomaksi. Kuvan elementti herättää kohtauksessa sanaa enemmän huomiota, mutta vasta elementtien välinen ristiriita rakentaa varsinaisen merkityksen. Kohdassa on hyvä esimerkki sanan ja kuvan välisestä ristiriidasta, jonka nimeän ekfrasistiseksi kuiluksi. Ekfrasistinen kuilu näyttäytyy useissa kohtauksissa tärkeänä poetiikan rakentajana: säkeiden lukijalle luoma mielikuva ei välttämättä toistukaan kuvasisällössä tai toisinpäin. Ekfrasistinen kuilu liittyy näin ollen vahvasti kontrastoitumisen poeettiseen keinoon.

Roland Barthesin käsitys kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta viestinvaihtona eli kuvan ja sanan suhteesta toisiaan täydentävinä elementteinä valaisee kohdan tulkintaa. Barthesin mukaan tämä on kahdesta pääfunktioista harvinaisempi, mutta esimerkkejä löytyy muun muassa elokuvista, joissa dialogi ei toimi vain asioiden selvennyksenä vaan myös vie tarinaa eteenpäin, kuten Kai Mikkonen toteaa Barthesin ajatuksista. Mikkonen selventää Barthesin ajatusta toteamalla, että elokuvissa kuvateksti, kertojan puhe tai vuorokeskustelu luovat viestien sarjan kautta merkityksiä, joita ei ole kuvissa itsestään. (Mikkonen 2005, 58.) Huomaan Barthesin ajatuksissa yhtymäkohtia videorunon rakenteeseen. Videorunouden poetiikan muodostumisessa kuvalla ja sanalla on välttämättä myös toisiaan täydentävä asema. Vaikka elementit olisivatkin kohtauksessa ristiriidassa, tämä kontrasti on silloin nimenomaan kuvan ja sanan täydentymisestä muotoutuva merkillepantava poeettinen keino ja osa poeettista kokemusta. Kontrastin, joka usein muodostuu ekfrasistisen kuilun avulla, yhdistän Toikkasen (2019) näkemykseen teoksen intermediaalisesta luonteesta. Säkeiden retorista rakenteesta muodostuva mielikuva ei välttämättä pädekään, jolloin ristiriidan huomioiminen on myös intermediaalisen luonteen huomioimista.

Amerikkalainen visuaalisen representaation teoreetikko W. J. T. Mitchell on teoksessaan *Picture Theory* (1994) eritellyt ekfrasista kolmella eri tasolla, jotka ovat ekfrasistinen yhdentekeyvyys, ekfrasistinen toivo ja ekfrasistinen pelko. Ensimmäisellä tasolla ilmenee ymmärrys kuvan ja sanan tosiallisesta erosta eli siitä, että sanojen mieleen tuomat kuvat eivät koskaan voi olla oikeita visuaalisten kuvien tapaan – verbaa-

linen representaatio ei voi representoida, eli tehdä läsnäolevaksi tai näkyväksi kohdettaan samoin kuin visuaalinen representaatio voi. Toisella tasolla lukija toiveikkaasti ajattelee taiteen kykenevän tuoda eloon epätodellisia kuvia. Kai Mikkosen mukaan tasoon kuuluu ajatus siitä, että kieli voi saada lukijan näkemään mielikuvituksen tai esimerkiksi metaforien avulla ja kuva voi kertoa asioita tai väittää kielen lailla. Kolmannella tasolla toiselta tasolta kumpuava toivo rikkoutuu ymmärtämällä, että verbaalisen ja visuaalisen representaation ero voi tuhoutua. Tämä eron hämärtyminen koetaan Mikkosen mukaan ”uhkaavana ja eräänlaisena kuvan ja sanan vastavuoroisuuden vaarallisena rajoituksettomana kanssakäymisenä”, jolloin kuvan ja sanan eroista tulee itsessään moraalinen ja esteettinen tavoite. (Mitchell 1994, 152–156; Mikkonen 2005, 278–279.) Esimerkiksi E. M. de Melo e Castron (1996, 6) ajattelu videokuvien kykenemättömyydestä metaforisuuteen siksi, että videorunon kovalta puuttuu materiaalisin perustein tosiasiallinen viittauskohde, vaikuttaisi löyhästi viittaavan Mitchellin mallin kolmannen tason kaltaisiin tulkintoihin.

Ensimmäisen tason avulla kohdeteosteni tulkitseminen ei juuri toisi analyysiin lisää, sillä mainitusti kuva ja sana eivät ole suoraviivaisesti vain toistensa representaatioita. Jos sanan elementin tulkittaisiin pysyvän kuvalle täysin uskollisena, kuten Mikkonen (2005, 278–280) kuvaa omassa analyysissään ”Oodi lampaalle”-runosta, sanan elementti ei kertoisi vielä juuri mitään. Mikkonen (mp.) jatkaa analyysissään, että kielellä voidaan tässä kohtaa kuitenkin kuvaa paremmin ja helpommin liittää mainitut asiat tiettyyn paikkaan. Mikkonen vaikuttaa viittaavan Barthesin (1993, 156) ankkurointifunktion tapaiseen kuvan ja sanan suoraviivaiseen suhteeseen. Mikkonen (mp.) toteaaakin, että säkeillä voidaan tämän tason analyysissä kertoa kuvan elementistä suoraan ja kielelliset määritykset voivat identifioida kuvassa näkyvää.

Pintapuolisesti tarkasteltuna esimerkiksi *Sudenolennon* nimiin koodatut lukuohjeet voisivat osua ensimmäiselle tasolle. Esimerkiksi konkreettinen *Sudenolennon* osan nimi ”Inari” voi johdatella lukijaa luontotunnelmaan, jota löytyy Lapista Inarin seudulta. Tämän tason mukaan voisi myös esimerkiksi ajatella, että *Sudenolennossa* esiintyvä hyönteinen on ”sudenolento”. Myös Jarkko Toikkanen erittelee ”Slumberin” mahdollisia tulkintoja mallin avulla. Ensimmäisen tason tulkinnassa ”Slumber” olisi yksinkertaisesti runo, jota tulkitaan lukijasta riippuvaisessa kontekstissa, ei syvälle

runoon tai säkeistöjen väliin piilotetuissa merkityksissä. Ekfrasistinen toivo kuitenkin muodostuu, kun ”Slumberin” säkeitä ja niistä muodostuneita kuvia yritetään yhdistää, vaikka tulkitsijat eroaisivatkin näkemyksissään säkeistöjen välisen aukon merkityksestä. Toikkanen löytää yhtäläisyyksiä myös kolmanteen tasoon. Hän mainitsee muun muassa Richard Adelmanin, jonka tulkinnassa ”Slumberiin” implikoitu universaali kuolema saa pelottavuudellaan lukijan kääntämään katseensa pois runosta. (Toikkanen 2019, 15–16.)

Ekfrasiksen toiselle tasolle asettuu runon kyky tunkeutua kuvan sisään, paljastaa syyteyksiä ja merkitysten viitekehysten ohella visuaalisia lisäyksityiskohtia. Esimerkiksi johdannossa mainitsemani Irina Rajewskyn (2005, 52) näkemys kuvan ja sanan yhteensulautumisesta osuisi tähän tasoon: videorunossa olevat säkeet *ovat* osa kuvaa. Samalla säkeet voivat omassa rakenteessaan lähentyä kuvaamaansa kohdetta, mutta videorunossa kuvaamisen kohde on epäselvä. Se voi olla abstrakti tai konkreettinen, aihe tai teema, mutta usein konkreettinen asia saa syvempiä merkityksiä kokonaisvaltaisemman tulkinnan aikana. Nähdäkseni esimerkiksi Ikea-kohtauksen ironinen sävy syntyy tämän tason kautta. Myös Mette-Marie Zacher-Sørensenin (2012, 54) näkemys siitä, että digitaalisen runon lukija kokee sekä epäilyä että jonkinlaista turhautumista odottaessaan esimerkiksi sanan ilmaantumista näyttöön, yhdistyy tähän tasoon, sillä lukija tottuu kahden elementin samanaikaiseen läsnäoloon. Lukija tiedostaa lukevansa runoa, ja sanan elementin puuttuminen ohjaa lukijaa lukemaan kuvaa, mutta huomion ohjautuminen kuvaan saattaakin jäädä sanan puuttumisesta aiheutuvan turhautumisen alle.

Mitchellin mallin toinen taso enteilee ekfrasistisen kuilun syntymistä, ja kuilu täydentyy kolmannella tasolla. Videoruno kiusaa lukijaa toisinaan tyydyttäen lukijan tarpeet, toisinaan kuitenkin kumoten ne, ja kolmannen tason ekfrasistinen pelko alkaa herätä. Zacher-Sørensenin (2012, 54) näkemyksellä myös on yhteyksiä kolmanteen tasoon, pelkoon kuvan ja sanan täydellisestä yhtymisestä. Jos lukijan kyky siirtää huomiotaan kuvaan sanan elementin puuttuessa jää turhautumisen alle, videorunon tulkintaprosessi katkeaa, sillä nimenomaan turhautuminen on huomionarvoinen asia. Teoksen edetessä lukijan pitäisi osata luottaa myös kuvan kykyyn kertoa. Sanan puut-

tuminen antaa tälle tilaa ja kuvan elementti toimii ikään kuin turhautumisen huomi-  
oimisen alustana – lukijalle jää hetki tunnustella oloaan. Mikkonen (2005, 279) mai-  
nitsee kolmannesta tasosta, että eri esitysmuotojen lomittuminen toisiinsa runon si-  
sällä on kiehtovaa, ei pelottavaa. Tähän päätelmään videorunonkin lukijankin olisi  
tultava. Jos lukija ei tunnusta videorunon sanan elementin retorisen rakenteen kautta  
kumpuavaa intermediaalista luonnetta ja huomaa intermediaalisen kokemukseen  
vaikuttavia tekijöitä, poeettinen kokemus särkyä ja lukija etääntyy teoksesta. Mikko-  
nen (2005, 282) kiteyttääkin hyvin ekfrasiksen olevan retorista ja hermeneuttista toi-  
mintaa. Lukijan tulkinnan ja poeettisen kokemuksen kannalta ensisijainen tehtävä on  
ymmärtää videorunon kiusoitteleva, viettelevä luonne.

*Sudenolennon* värimaailma on kaikkienensa usvainen ja monin paikoin jonkin suodat-  
timen läpi kuvattu, mikä tekee kuvista epätarkkoja ja rakeisia. Osa kuvista tuo jopa  
mieleen GIF:it. Lyhenne tulee sanoista graphic interchange format (English Collins  
Dictionary 2019). GIF-muotoisten videopätkien jako on hyvin suosittua erityisesti so-  
siaalisessa mediassa, esimerkiksi blogipalvelu Tumblrissä tai yhteisöpalvelu  
Imgurissa ja Redditissä. GIF-tallennusmuodon rajallinen värien käyttö huonontaa ku-  
vanlaatua, mutta pitää samalla tiedoston koon pienenä, jolloin sen lataaminen inter-  
netpalveluihin on vaivattomampaa. GIF:eissä ei myöskään ole ääntä. GIF-vaikutelma  
luo jälleen uuden ulottuvuuden videorunoteokseen ja liittää sen uudella tasolla ym-  
päroivään nykymaailmaan.

*Sudenolennon* videokuvissa on käytetty paljon suodattimena spektriä, esimerkiksi jo  
ensimmäisessä taivaskohtauksessa (liite 3). Tämä tekee objektien ääriviivat monivä-  
risiksi ja häilyviksi ja luo värikirjollaan kolmiulotteisuuden tuntua. Ihminen, samoin  
hyönteinen, on kuvattu mustavalkoisina ikään kuin rinnastaen ne toisiinsa värityksen  
avulla. Kaiken kaikkiaan värimaailma on epäsymmetrinen, sillä hallitsevat surumieli-  
set sävyt vaihtuvat muutamissa kohtauksissa värien runsauteen. Värimaailman rik-  
konaisuudesta ja kaksijakoisuudesta löytyy myös poeettisia rakennusaineita.  
Useimmiten värit ovat hämyisen tummanpuhuvia, kuten sinisen tai harmaan eri sä-  
vyjä, mutta hetkittäin värit hyökkäävät lukijan silmille purevalla kirkkaudellaan. Kun  
videorunoteoksen vallitseva värimaailma on melankolinen, muutaman kohtauksen

silmille hyppivästä selkeiden päävärien paljoudesta aiheutuva kontrastiero voi tuntua lähes brutaalilta. Silmä tottuu hailakoihin ja toisiinsa sekoittuviin väreihin, ja kun ruudulle isketään yhtäkkiä yksityiskohtainen videokuva metrosta, Ikeasta tai yleiskuva kaupungista, lukija ei välttämättä saa otetta hajanaiseksi jäävästä värikokonaisuudesta ja saattaa hämmentyä.

Väreistä tulee keinotekoista materiaa, kun ne yhdistetään ajatukseen urbaanisuu-desta. Esimerkiksi Ikea-kohtauksessa (SO, 6:53) valkoinen väri on niin särkevän kir- kas, että se himmentää valosaasteen tavoin lähellä olevien värejä ja ääriivivoja. Muu- ten värit ovat kohtauksessa selkeitä. Puhtaita päävärejä, keltaista, punaista, vihreää ja sinistä, on paljon. Kun kameran kuvakulma kohtauksessa on sellainen, että Ikean läpi kiidetään pikakelauksella pään pyörälle pistävää vauhtia ensin eteenpäin ja sitten taaksepäin, silmä saattaa väsyä ja värit tuntua esineellistetyiltä ja epäluonnollisilta. Puhtaat värit voivat tuntua raskailta, kun taas suodattimen läpi muokatut värit voivat tuntua tynnyttäviltä.

Muutaman kerran ruudulla on lähes puhtaalla päävärillä, esimerkiksi punaisella taus- talla, vain yksi säe. Vaikka tällainen kohta on sinänsä yksinkertainen, se voi tuntua lukijasta erityisen painokkaalta ja silmiinpistävältä muuten hämyisen värimaailman vallitessa. Muun muassa ”Vastaan”-osassa on kohta, jossa valkoiset säkeet ilmesty- vät kirkkaansiniselle taustalle. Tuttu väriyhdistelmä tuo väistämättä mieleen suoma- laisuuden ja isänmaallisuuden yleensä. Sinivalkoisuus voi teoksessa hyvinkin jatkaa ensimmäisen osan ”Inari”-nimen analyysissä mainitsemaani ajatusta juurista ja läh- tökohdista, joista runon puhuja tuntuu alkavan rakentumaan. Säe ”syntynyt” vaikut- taa tukevan tätä. Videorunoteos on suomenkielinen, jolloin teoksen kohdeyleisö on todennäköisesti suurimmalta osaltaan myös suomenkielistä. Näin ollen väriyhdis- telmä voi myös herätellä lukijaa ajattelemaan omaa kansalaisidentiteettiään ja sitä, miten suomalaisuus ja suomalaisena eläminen vaikuttavat häneen.

Merkittävä kontrastoituminen näyttäytyy Ikea-kohtauksen (S, 6:53) jälkeisessä koh- tauksessa, jossa tausta on kirkkaanpunainen ja ruudulla on ensin säe ”(on helpom- paa...)” ja sitten ”(on liian yksinkertaista...)” (SO, 7:33). Tämä kohtauksen varsinainen

sanoma tuntuu rakentuvan tasa-arvoisessa suhteessa säkeisiin sen ironisen merkityksen vuoksi, jonka säkeiden sisältö ja taustan yksivärisyys sekä suhde edelliseen kohtaukseen yhdessä luovat. Ironinen merkitys syntyy, kun sekava Ikea-kohtaus ja kohtaus, jossa on läsnä vain kaksi lyhyttä säettä valkoisella fontilla ja taustana punainen väri asetetaan peräjälkeen. Ikea-kohtaus on perin kaoottinen, ja sen päättyessä on ensin ”helpompaa” ja yhtäkkiä ”liian yksinkertaista”. Säkeet on mainitusti asetettu sulkumerkkeihin ja perässä on kolme pistettä. Kuvan elementin tarkastelun avulla säkeet vaikuttavat saavan lisää merkityksiä. Ne eivät enää vaikuta runon puhujan, vaan jonkun toisen ajatuksilta, joltain, mitä joku ulkopuolinen on käskenyt sanoa ja uskoa. Siksi niiden ilmi tuomisesta ollaan tulkintani mukaan epävarmoja ja ne halutaankin tuoda ensin esiin vain vaivihkaa. Kun ihminen tarpeeksi hokee itselleen elämän olevan helpompaa, kun ympärillä on mahdollisimman paljon ”elämää helpottavia” laitteita ja välineitä tai muuta materiaa, hän saattaa alkaa pian itsekkin uskomaan tähän.

Kuvan elementti pitkälti siis toistaa sanan tasolla ilmenneitä kokonaisteemoja. Edellisessä alaluvussa totesin runon puhujan jäävän kaukaiseksi, jopa itselleen poissaolevan ja vieraan tuntuiseksi. Kuten todettu, kuvan elementti on sisällöltään rikkonainen ja useat esittävät kohteet on muokattu abstraktinomaisiksi esimerkiksi värimaailman manipuloinnin, suodatinten ja muiden tehosteiden avulla. Näin kuvissa havaittava konkretia alkaa häilymään ja lukija kyseenalaistaa sen, mitä kuva oikeastaan haluaa sanoa. Tunnistettavat asiat rakentuvat vieraan oloisiksi ja näin myös kuvasisältö tuntuukin jatkavan säkeistä kohoavaa erillisyyden vaikutelmaa. Ekfrasistinen kuilu rakentuu sanan ja kuvansisällön ristiriidasta, Mitchellin (1994) mallin toisella tasolla, kun säkeiden lukijalle luoma mielikuva ei pädekään. Etäisyyden tuntu säilyy motiivina myös usein toistuvassa kuvan ja sanan välisessä semanttisessa ristiriitaisuudessa. Niin sanan kuin kuvankin sanoma saa uusia ulottuvuuksia asemastaan toiseen elementtiin nähden. Barthesin ajatus vuorottelu- tai viestinvaihtofunktiosta on tässä tapauksessa hyvinkin osuva: kuvan ja sanan elementtien vuoropuhelun kautta rakentuu iso osa teoksen tematiikasta, eikä kuvan elementti palvele videorunoa vain kuvitusmielessä.



## 2.3 Kineettisyys yhdistäjänä ja erottajana

Tässä alaluvussa näytän, miten kineettisyyttä on käytetty kuvan ja sanan elementtien ominaisuutena hyväksi luomaan erilaisia rakenteellisia kuvioita ja poeettista kokemusta sekä miten sitä on käytetty toisin, eli kuinka lukijan mahdollinen oletamus ja kineettisyyden ilmentyminen videorunoteoksessa sotivat toisiaan vastaan. Tarkastelen lisäksi sitä, miten kineettisyys toimii yhdessä ekfrasiksen kanssa. Tom Konyvesin (2011a, 5) mukaan videorunon rytmillä on rooli kolmella eri tasolla: videorunon kokonaisrytmin lisäksi yksittäisten kohtausten internaalisella eli sisäisellä tasolla ja toiston tasolla. Videorunon kokonaisrytmi lukeutuu oman näkemykseni mukaan liikkeen elementtiin, joten olenkin tässä keskittynyt tarkastelemaan rytmin internaalista tasoa ja toiston tasoa. Konyvesin (2011a, 5) mielestä toisto onkin juuri se, joka tuottaa tehokkaimman signaalin runouden läsnäolosta ja on erittäin käyttökelpoinen rytmisen rakenteen ja poeettisen kokemuksen säilyttämisessä. Tässä olen yhtä mieltä Konyvesin kanssa, sillä mielestäni toisto korjaa sitä lukijan mahdollista tarvetta jatkumon tunteeseen, jota kohtausten yhtäkkinen vaihtuminen rikkoo ja on näin rakentamassa poeettisen kokemuksen säilymistä. Toisto on myös perinteisestä runoudesta tuttu ominaisuus, johon voi olla helppo tarttua.

Edellä on tullut jo osittain huomatuksi, että koko *Sudenolento* on jatkuvassa liikkeessä, ei vain ajallisesti kokonaistasolla, vaan myös sisällöllisesti materiaalisvisuaalisella tasolla. Vaikka esimerkiksi kuvasisältö pysähtyisikin hetkellisesti, äänet tai säkeet voivat jatkaa kulkuaan. Kuvien vaihtumiset ja leikkaukset eivät ole sulavia, vaan satunnaisia ja lähes omavaltaisen oloisia, eikä niistä voi rakentaa ilmeistä logiikkaa tai tunnetta jatkumosta. Kohtaus vaihtuu aina yhtäkkisesti, ilman ennakkovaroitusta tai esimerkiksi häivyttämisen tehostetta, mikä edelleen lisää teoksen rikkonaisuuden tuntua. Esimerkiksi säkeiden voisi ajatella ilmestyvän ruutuun yksi kerrallaan, mutta päinvastoin juuri sanatasolla on käytetty kineettisyyttä vastoin mahdollista oletusta. Säkeet on pirstottu, ja niiden ilmenemisessä on käytetty myös esimerkiksi häivytystehosteita. Säkeet ja yksittäiset sanatkin muodostuvat monesti kirjainten verkkaisten summittaisella ruutuun tipahtelulla – kirjaimia tulee esiin ja katoaa sammuen ja syttyen kuin kaupungin valot. Sanan tai säkeen rikkominen materiaalisvisuaalisella tasolla tai semanttisesti fragmenteiksi voi tulkita runon puhujan epäröinniksi, ikään

kuin puhuja ei oikein saisi otetta itsestään. Lukija ei koskaan täydellisesti tiedä, mitä seuraavaksi tapahtuu, vaikka tiettyjä oletuksia voikin yrittää rakentaa. *Sudenolento* ripottelee vääjäämättömästi säkeitä lukijan näkökenttään. Varsinkin ”minä olen”-to-teamuksen rikkonainen rakentuminen on tulkittavissa minuuden häilyväisyydeksi (SO, 05:54), samoin sanaparin ”tämä minä” toistuminen (SO, 5:23 ja 10:16).

*Sudenolennossa* toistoa esiintyy paljon, jo esimerkiksi alun kahden kohtausten vuoropuhelussa. Pilvikohtaus toistuu alussa yhdeksän ja lukujonokohtaus kahdeksan kertaa. Merkittävää toistossa on, että se ei aina ole täydellistä ja esimerkiksi pilvikoh- tauksessa pilvet ovat edenneet jokaisella toistokerralla. Vaikka esimerkiksi ääniraita toistuisikin useaan otteeseen, ääneen yhdistetty kuvasisältö ei aina välttämättä ole sama. Toiston tasoja voi siis olla yhtä monta kuin elementtejä ja niiden yhdistelmiä. Toiston täydellisyydellä tai epätäydellisyydellä on myös mahdollisuus luoda ekfrasis- tinen kuilu, jos se on osana luomassa ristiriitaa sanan ja kuvan elementtien välille, sillä tuttujen piirteiden toistuminen osittainkin luo jo ennakoivaa mielikuvaa siitä, mitä teoksessa tapahtuu seuraavaksi. Ekfrasistinen kuilu muodostuu, jos toistuminen onkin epätäydellistä, oletuksenvastaista.

Toinen merkittävä näyte epätäydellisestä toistumisesta on erään neljästä eri video- kuvasta koostuvan sarjan esiintyminen ensin alussa ja sitten teoksen loppupuolella. Sarjan aloittaa edellä mainittu videokuva pilvistä, jota seuraa videokuva lumimaise- masta, epämääräisistä aalloista ja viimeisenä sinisenä häilyvä tausta ja ”vastaa,-”- säe. Tämä sarja esiintyy ensimmäisen kerran aivan alussa, alkaen heti viimeisestä pilvi- kohtauksesta (S, 0:55–01:24). Täydellisestä toistosta videokuvasarjan erottaa ensim- mäisen esiintymiskerran videokuva, joka on pilvikohtauksen ja lumimaiseman vä- lissä ja koko videorunoteoksessa vain kerran esiintyvä harmaasävyinen videokuva hyönteisestä, jonka voi tulkita kuvaavan sudenolentoa (SO, 00:59). Jälkimmäisellä kerralla (SO, 10:12–10:56) hieman eri kuvakulmasta kuvatulla taivaalla on myös enemmän pilviä, ne liikkuvat vauhdikkaammin ja niiden ohella on säe ”tämä minä”. Myös äänet eriävät toisistaan. Toisteisuutta on myös sanatasolla paljon ja sitä on jo luomassa useiden säkeiden rakentuminen yhden sanan toiston kautta. Kun yksi sana ilmestyy ruutuun, ennen seuraavan ilmestymistä ensimmäinen sana välkähtää tullen esiin uudestaan ja vasta tämän jälkeen seuraava sana saadaan näkyviin. Ensimmäinen

sana siis toistaa itseään ja luo ensin merkityksen yksin ja itsenäisenä, vasta sitten seuraavien sanojen kanssa ja lopulta mahdollisesti kokonaisena lauseena. Hyvä esimerkki tästä on ”tanssi meitä varten tehty” -säkeen muodostuminen (SO, 08:34).

Kuvan ja sanan sisältöjen välisellä kontrastilla ja ekfrasiksella leikittelyminen sekä yksittäisten kohtausten sisällä että kohtausten välillä on *Sudenolennossa* merkittävä osa kontrastoitumisen poeettista keinoa. Videorunoteoksen ensimmäinen osa, ”Inari” – jota olen edellä eritellyt useaankin otteeseen – koostuu kahden kohtauksen, pilvikohtauksen ja lukujonokohtauksen vuoropuhelusta. Vuoropuhelu herättelee lukijan heti ajattelemaan omaa minuuttaan. Kineettisyys on näissä kohtauksissa tärkeä ominaispiirre. Ensimmäisessä kohtauksessa hämyinen aurinko hohtaa kylmänä pilviä vasten ja taivas on tumma (liite 3). Lukijalle luodaan illuusio siitä, että hän olisi itse makaamassa ruohikolla ja katselisi suoraan ylös taivaalla olevaa aurinkoa ja liikkuvia pilviä. Toisessa kohtauksessa on kronologisesti kasvavia lukujonoja, vuosiluku sekä maailman väkiluku, jotka kuten mainittu, ensisilmäyksellä voisi laskea sanan elementtiin kuuluviksi (liite 4). Kohtaus on ensin konkreettinen, eli se kuvaa sitä, mitä näyttääkin – ajan kulumista ja väkiluvun kasvua. Luvut välkkyvät valkoisena ja ruudun tausta on musta. Nämä kohtaukset vaihtelevat muutaman sekunnin välein, ja kaiken kaikkiaan vuoropuhelua kestää minuutin kohtauksien vaihtumisen tihentyessä osan loppua kohden.

Lukujonokohtaus tuntuu haluavan iskostaa lukijan tajuntaan kysymyksen ihmisen osasta maailmankaikkeudessa ja paikasta yhä nopeampaan tahtiin muuttuvassa maailmassa. Pilvikohtauksen ja lukujonokohtauksen vaihtelutiheys kasvaa myös lukujen samalla kasvaessa, minkä tulkitsen haluavan viestittää lukijalle, että hänkin on yksi niistä ruudulla vaihtuvista numeroista väkilukujonossa. Tällöin kohtaukseen tulee mukaan myös abstrakti, syvempi merkitys, joka toimii metaforana koko historian kulle ja tulevalle, sillä lukujonojen kasvu on jatkuvaa. Kohdan kielikuvallisuus tulee näin esiin. Säkeiden typografinen kineettisyys vaikuttaa monissa muissa kohtauksissa esimerkiksi toistavan säkeiden sisällöllistä sanomaa ja toimimaan sanan elementin luoman semantiikan vahvistajana, mutta lukujonokohtaus tuntuukin saavan varsinaisen merkityksensä nimenomaan kineettisyyden sekä toiston ja vaihtelevan rytmin kautta.

Myös lukujonokohtauksen toistuminen useaan otteeseen videorunoteoksessa tuntuu muistuttavan lukijaa siitä, että tämä on yksi niistä, jotka ovat eläneet ja elävät ainakin osan intensiivisesti vilkkuvista vuosiluvuista ja mahdollisesti myös niistä, jotka etsivät omaa paikkaansa maailmassa. Erityisesti myöhemmässä lukujonokohtauksessa (liite 5) kolmiulotteisuuden tuntu rakentaa lukijalle kokemuksen kohtaauksessa mukana olemisesta. Kohdassa kineettisyys vaikuttaakin olevan ekfrasis sanan elementille. Se, mitä sanan elementti ilmaisee, ei vielä riitä, vaan varsinainen merkitys, lukijan positio ajassa ja väkiluvussa, muodostuu vasta kineettisyyden kautta. Hiukan samoin vaikuttaa käyvän esimerkiksi ”ole hiljaa” -kohtauksessa, sillä säkeiden kineettinen rakentumistapa, tasainen ja verkkainen ilmestyminen vastaa ekfrasistisesti semanttista tasoa, hiljaa olemista. Vaikka ”ole hiljaa” on imperatiivimuodossa, kineettinen muodostuminen purkaa käskyä ja tekee siitä pyynnön- tai toteamuksenomaisen.

Lukujonokohtauksessa lukija ei ole vain osa lukujonoja, vaan osa koko teosta. Ajatuksen voi kääntää myös toisinpäin: lukija ei ole pelkästään osa koko teosta, vaan myös vain yksi osa lukujonoja. Lukija on yhtäaikaaisesti merkittävä ja vähäpätöinen. Lukijasta riippuvaiseksi tulkinnaksi jää, keskittyäkö omaan merkittävyyteensä vai merkityksettömyyteensä. Kohtauksessa kineettisyys vaikuttaa olevan juuri se ominaisuus, joka luo videorunoteokseen omaleimaista, hienovaraista poetiikkaa. Vaikka kineettisyydellä on mahdollisuus luoda kontrasteja ja liittyä näin kontrastoitumisen poeettiseen keinoon, kineettisyys muodostuu tässä myös itsenäiseksi poeettiseksi keinoksi. Myös toisteisuus muodostuu kineettisyyden lisäksi itsenäiseksi poeettiseksi keinoksi, sillä toiston avulla lukija havaitsee helpommin lukujonojen merkityksen ja saa ohjeen teoksen tematiikan pohtimiseen.

*Sudenolennon* loppupuolella (08:11) teos tuntuu keskeytyvän, kun säkeet häviävät ja myös kuva mustenee puoleksi minuutiksi. Sanan elementin poissaolo on silmiinpistävää. Hieman tätä ennen ruudussa on ollut säe ”mihin mielikuvitus loppuu?”. Tämä luo harhaanjohtavasti illuusion teoksen päättymisestä varsinkin, kun edellisessä säkeessä loppuminen on konkreettisesti mainittu. Lukija saattaa havahtua siihen, että teos on päättymäisillään ja odottaa jonkinlaista merkkiä oletuksen toteutumisesta, ja seuraavan kohtausten ilmestyminen ruutuun voi näin ollen kummeksuttaa. Ekfrasis-tinen illuusio loppumisesta muodostuu ensin konkreettisen maininnan kautta, sitten

sanan elementin poissaololla. Lopun illuusio on Mitchellin (1994) mallin kolmannella tasolla syntyvästä ekfrasistisesta kuilusta konkreettinen esimerkki: lukija luulee päässeensä teoksen loppuun, sillä sanallisesta elementistä noussut mielikuva saa vahvistusta kuvan elementin tasolta, kun ruutu mustuu eli vaikuttaa tyhjenevän. Sanan elementin avulla, loppumisen konkreettisella mainitsemisella lukijan mieleen on maalattu kuva teoksen päättymisestä, mikä vaikuttaa toistuvan myös kuvan elementin tasolla. Teos ei kuitenkaan pääty, ja illuusio särkyy.

Michael Snown kokeellinen elokuva *So Is This* (1982) on erikoistunut lukijan koetteeluun näyttämällä, miten elokuva ja painettu teksti eroavat ja kuinka yleisesti ottaen olemme tottuneet lukemaan. *Sudenolennon* lopun illuusion luova kohta tuntuu tekevän samoin. Snown elokuva koostuu ruudulle yksi tai muutama kerrallaan ilmestyvistä sanoista, joista muodostuu virkkeitä luonnottoman verkkaisella tahdilla. Elokuva perustuu katsomisen ajan manipuloimiseen sekä lukijan oikeuksien rajoittamiseen, sillä toisin kuin staattista tekstiä lukiessa, katsoja ei elokuvaa katsoessa voi vaikuttaa lukunopeuteen. Lukijalle jää jopa epäselväksi, milloin teos oikeastaan alkaa, sillä ensimmäinen kokonaiseksi muodostuva lause on "this is the title of this film". Tässä vaiheessa aikaa on kulunut minuutti, ja seuraavan puolen minuutin aikana muodostuu lause "the rest of the film looks just like this". Teos pakottaa lukijan omiin ehtoihinsa häiriköimällä lukunopeutta ja osoittamalla näin lukijan kärsimättömyyden sekä lukemisen kaavamaisuuden.

Mielestäni *Sudenolennon* hiljaisessa kohdassa on samankaltainen ajatus kuin Snown elokuvassa: ilmiantaa ihmisen pinnallinen kärsimättömyys nykypäivän virikkeitä ja aktiviteettejä täynnä olevassa maailmassa. Tom Konyves (2011a, 6) mainitsee, että videoruno, joka on pituudeltaan yli 300 sekuntia, kohtaa haasteen poettisen kokemuksen säilyttämisestä. Puolen minuutin hiljainen kohta voi tuntua huomattavan pitkältä. Tulkintani mukaan kohdassa halutaan luoda poettinen kokemus rikkomalla sitä – tuottamalla kohtaan kontrasti ekfrasistisen kuilun kautta. Tällä tavoin videorunoteos tuo surullisen hyvin esiin nykyihmisen kirouksen siitä, kuinka hankalaa on olla hiljaa ja ehtiä pysähtymään edes puoleksi minuutiksi. Kärsimättömän pinnan alle voi piiloutua pelko leimautua tehottomaksi. Nykyihminen on koko ajan tavoitettavissa ja tekee montaa asiaa monella kanavalla samanaikaisesti. Kiireen alle jää piiloon

se, että joskus voisikin olla tervettä nollata aivot ja *olla välinpitämätön* lukemattomia ärsyksiä kohtaan.

Videorunoteosta, varsinkin *Sudenolentoa*, lähtee helposti katsomaan elokuvan ja videon luomien mallien avulla, sillä vaikkei kohdeteoksissa olekaan näyttelijöitä, läsnä ovat samat elementit: kuva, sana, ääni ja liike, vaikkakin vaihtelevassa arvojärjestyksessä ja eri tavoin käytettynä. Audiovisuaalisen kulttuurin käyttäjinä olemme tottuneita elokuvaan, televisio-ohjelmiin, mainoksiin ja muuhun liikkuvaan kuvaan. Jokainen meistä on todennäköisesti nähnyt elokuvan, ehkä jopa lyhyt- tai taide-elokuvan, muttei välttämättä ole kuullutkaan videorunoudesta. Siksi saatamme kiinnittää ensimmäisenä huomiota tuttuihin, ehkä elokuvallisuuteen rinnastettaviin elementteihin ja lähteä seuraamaan myös videorunoa saatavilla olevia välineitä ja malleja apuna käyttäen. Videorunoa analysoitaessa lukijan roolina on kuitenkin näiden konventioiden tiedostava purkaminen sekä sanan elementin intermediaalisuuden ja ekfrasististen mielikuvien huomaaminen, sillä videorunouden retorisen rakenteen tarkastelemiseksi tämä on ensisijaista. Muutoin teoksen tulkinta voi jäädä pinnalliseksi ja poeettinen kokemus yksipuoliseksi.

Kohtaukset vaihtuvat *Sudenolennossa* melko tiuhaan tahtiin ja yksittäisen kohtauksen sisäisen rytmin ja kokonaisrytmin ristiriitaisuus liittyykin kontrastoitumisen poeettiseen keinoon. Siksi esimerkiksi kohta, jossa video tuntuu keskeytyvän, tuntuu toimivan erityisen vahvasti lukijan huijaamisen roolissa. Videokuva ei vaihdukaan yhtä nopeaan tahtiin kuin odottaisi, eivätkä muut elementit myöskään paikkaa tätä aukkoa. Myös edellä eritelty alun kahden kohtauksen vuorottelu luo hektisen tunnelman, vaikka esimerkiksi ääniä ei juuri ole. Taivaskohtauksessa vilkkaasti liikkuvat pilvet ovat esimerkki internaalisesta rytmistä. Pilvien katselun voi yleisesti ajatella olevan rauhoittavaa ajanvietettä, mutta kohtauksessa siitä muodostuu levottomuutta aiheuttavaa pilvien vääjäämättömän ja kiivaan liikehdinnän myötä. Kineettisyyden avulla elementtien hierarkiaa vaihdellaan: liike yhdistää kaiken kokonaisuudeksi, joka jää kuitenkin epäsuhtaiseksi.

Johdannossakin mainitsemani Raine Koskimaa (2000, 1–2) puhuu väitöskirjassaan digitaalisesta tekstuaalisuudesta, jolla hän viittaa digitaalisuuteen julkaisuvälineenä

mutta myös kirjallisuuteen, jota ei ole mahdollista painaa digitaalisen essentiansa takia. Lukujonokohtaus koostuu ruudulla olevista väkiluvusta ja vuosiluvuista, joten kohtauksen voisi tavallaan myös esittää asettelemalla kymmeniä lukuja peräkkäin paperille. Mitä tapahtuisi poeettiselle kokemukselle, jos esimerkiksi tällainen videorunon kohtausta yritettäisiin esittää esimerkiksi perinteisesti painettuna tekstinä? N. Katherine Hayles (2006, 187) onkin osuvasti huomauttanut, että painettu kirjallisuus ei pysty samaan kuin digitaalinen kirjallisuus eikä digitaalisella kirjallisuudella tule koskaan olemaan printtikirjallisuuden tarjoamia etuja hyvässä eikä pahassa. Sen lisäksi, että kineettisyys digitaalisena ominaisuutena tekee esimerkiksi juuri lukujonokohtauksesta esteettisen, sulavan ja kompaktin verrattuna siihen, että painetussa runossa olisi arkintäydeltä numeroita, kineettisyydellä on videorunossa tärkeä poeettinen merkitys.

N. Katherine Haylesin mukaan digitaalisen teknologian myötä kirjoittajilla on töissä enemmän joustavuutta ajallisten ulottuvuuksien resurssien käyttöönotossa, sillä aiemmin painetun tekstin temporaaliset keinot, kuten pilkutus, fontin tyyppi ja koko, ovat olleet luonteeltaan passiivisia. Hänen mukaansa digitaalisessa mediassa runolla on komennoniksi ja datatiedostoiksi jakautunut olemus, joka saa runon ”tapahtuoitumaan” (eventilize) ja muodostumaan prosessiksi. Näin runo on ei ole enää diskreetti, itsenäinen objekti selkeine ajan ja paikan rajoineen, vaan ennemminkin tapahtuma. (Hayles 2006, 181–182.) Kyky kineettisyyteen on myös videorunon keino tapahtua. Vaikka videoruno käyttääkin perinteisen runon keinoja merkitysten luomiseen, kuten juuri virkesääntöjen ja fontin vaihteluita, nämä tavat voivat saada lisämerkityksiä kineettisen tapahtuoitumisen kautta. *Sudenolennossa* poeettista kokemusta tuotetaan kineettisyyden eri variaatioiden avulla siis pitkälti kontrastierojen ja samanlaisuuden sekä toiston ja rytmin eri tasojen kautta. Solmukohta on lukijaa hämmentävä eron ja samanlaisuuden yhtäaikainen läsnäolo: tietty kohtausta tai kohtaussarja saattaa toistua teoksessa hämäävästi osittain, ja vaikka kahden peräkkäisen videokuvan välillä olisi perustavanlaatuisen sisällöllinen eroavaisuus, silti esimerkiksi ääniraita voi näiden kahden kohtausta aikana pysyä samana (esim. SO, 01:44–02:02). Ekfrasistisen kuilun mahdollisuus muodostuu myös siis kineettisyyden kautta. Kontrastoitumisen poeettinen keino saa kuvan elementin ja kineettisyyden

kautta uusia ulottuvuuksia, mutta kineettisyys ja toisteisuus muodostuvat lisäksi myös itsenäisiksi poeettisiksi keinoiksi.

Seuraavassa luvussa analysoin toista kohdeteostani, *Sukupolvi (minä odotan sinua)* -videorunoa. Aloitan tarkasteluni videorunon sanan elementin erittelyllä *Sudenolenon* tavoin, mutta otan jo tässä kohtaa materiaalisvisuaalisen kineettisyyden mukaan analyysiin. Myöhemmin jatkan analyysini syventämistä ottamalla jälleen kuvan elementin tarkasteluun mukaan.



## 3 Sukupolvi (minä odotan sinua)

### 3.1 Säkeiden monitasoinen kehämäisyys

Tässä alaluvussa tarkastelen toisen kohdeteokseni, *Sukupolvi (minä odotan sinua)* -videorunon sanan elementtiä sekä semanttisella että materiaalisvisuaalisella tasolla *Sudenolennon* tavoin. Koska *Sukupolvi* on *Sudenolentoa* paljon lyhyempi videorunoteos ja siinä on tarkasteltavia säkeitä näin ollen huomattavasti vähemmän, otan jo tässä vaiheessa materiaalisvisuaalisen kineettisyyden sanan elementin ominaisuutena mukaan analyysiin. Luvussa jatkan Toikkasen (2019) intermediaalisen kokemuksen ja ekfrasiksen käyttämistä analyysivälineenä. Toiston välttämiseksi ja lukujuvuuden ylläpitämiseksi viittaan kohdeteokseen lyhennetyllä nimekkeellä *Sukupolvi*. *Sukupolvi* on *Sudenolentoa* rakenteeltaan yksinkertaisempi videoruno ja se onkin vain noin kolme minuuttia pitkä kokonaisuus. Teemoiltaan se on kuitenkin lähellä *Sudenolentoa* ja myös *Sukupolvessa* on löydettävissä esimerkiksi minuuden ja sekä henkilökohtaisen että universaalien luontosuhteen tutkiskelua.

Toisin kuin *Sudenolennossa*, *Sukupolven* ensimmäiset säkeet ilmestyvät ruutuun aivan teoksen aluksi. Ensimmäinen säe ”uneni, yöni, odotukseni, hymyni, aamuni” (SP, 0:00–0:09) ilmaantuu ruudulle hiljakseen sana kerrallaan. Säkeet muodostuvat verkkaaisen tasaiseen rytmiin, mikä korostaa säkeiden sanojen luomaa unenomaisuutta. Ekfrasistista kuilua tai muita ristiriitoja ei synny, vaan säkeiden materiaalisvisuaalinen taso vastaa sekä lukijan mahdollista olettamusta, että säkeiden semantiikkaa. Säkeen vokaalipainotteiset, abstraktit sanat tuudittavat lukijaa raukean unelmoivaan tunnelmaan. Pilkut osoittavat säkeessä tavanomaiseen tapaan tauon paikkaa ja järjestäytyneisyyttä, mikä edelleen rakentaa esimerkiksi *Sudenolennon* ”Vastään,” -osasta poiketen tuttuuden tuntua. Possessiivisuffiksi tuo konkreettisesti esiin runon puhujan ja luodun tunnelman vuoksi lukijan voi olla helppo samaistua puhujaan.

Ensimmäisessä säkeessä on myös havaittavissa semanttista kehämäisyyttä, joka tuntuu kuin suojaisalta kehdolta: *uni* ja *yö* ovat luonnollisessa kytköksessä toisiinsa, ja *aamu* saapuu aina yön jälkeen, mikä liittyy myös *odotuksen* säkeen sanomaan. *Hymy*

tuntuu viittavan siihen, että aamu tuo tullessaan jotakin hyvin odotettua, jolloin odotus saa myös toisen tason. Ensimmäisestä säkeestä kumpuava hypnoottisuus joutuu kuitenkin ristituleen seuraavassa säkeessä ”pelkään kuollakseni virheitäni” (SP, 00:09–00:14) – kontrasti, tässä kohtaa ekfrasistinen kuilu alkaa muodostua. Toinen säe rakentuu samaan tasaiseen rytmiin ensimmäisen kanssa, mutta sen sanoma on täysin erilainen. Ensimmäinen säe koostui luettelomaisesti yksittäisistä sanoista, mutta toinen muodostaa kokonaisen, selkeän ja konkreettisen lauseen. Ensimmäisen säkeen vokaalivoittoisuus särkyi vain säkeen keskellä *odotukseni*-sanan kovan *ks*-äänneen kohdalla, mutta korjaantuu pian, kun äänne toistuu myös seuraavassa säkeessä lähes samassa kohdassa *kuollakseni*-sanassa luoden säkeisiin turvallisen tuntuista soinnukkuutta ja toistoa.

Säkeen *virheitäni*-sanan kohdalla tunnelma tuntuu jälleen muutoksessa ja Tom Konyvesin (2011a, 4) mainitsema narratiivisuus poettisen kokemuksen ylläpitäjänä on vaarassa. Kuten olen aiemmin jo maininnut, Konyvesin (mp.) mukaan narratiivisuus kuljettaa teosta eteenpäin ja tarjoaa lukijalle kontekstia poettisen kokemuksen synnyssä. Kohdassa lukijan voi olla hankala saada kiinni *Sukupolven* poettisesta suuntautumisesta – lukija ei välttämättä tiedä, minkä Konyvesin mainitseman kontekstin varassa säettä tulkita, sillä kahden säkeen sanoman ero on varsin rajua, mutta toisto ja rytmin samuus säkeiden kineettisinä ominaisuuksina tuntuvat lieventävän sitä ja siirtävän huomiota toisaalle. Kohdassa tulee esiin hyvin se, mitä Toikkanen (2019, 13) kuvaa ”Slumberin” luontaisesta intermediaalisuudesta. Kohdan ekfrasistinen kuilu muodostuu semanttisen vakavuuden ja materiaalisvisuaalisen rauhoittavuuden välille: semanttisesti sanan elementti muuttuu, mutta materiaalisvisuaalisesti ei, ja lukijalle luotu jatkuvuuden tunne särkyi. Nähdäkseni lukijan ei varsinaisesti pidä valita jompaakumpaa tulkintareittiä, vaan havaita tämä haarautuma ja tunnustaa sen itsenäisen semanttinen ja luontaisen intermediaalinen merkitys. Konyves (mp.) toteaa-kin, että katsojan odotukset teoksen vaiheikkuudesta vuoroin tyydytetään ja vuoroin kumotaan ja teoksen merkitys muodostuu aikanaan narratiivisten ja ei-narratiivisten liikkeiden toistumisen vaikutuksesta.

Pilkun käyttö muuttuu seuraavassa säkeessä ”valoa, valoa, valoa,” (SP, 0:15). Kuten *Sudenolennossa*, säe jättää jälleen tunnun alkavaan lauseen jatkumisesta, mutta sen

sijaan säe toistuukin sellaisenaan ensin häipyen näkyvistä ja välkähtäen sitten uudestaan ruutuun. Yksi pilkun ilmiselvimpää käyttötarkoituksia on luettelon osien erottaminen, ja yksinkertaisemmillaan tämäkin säe vain luetteloi ensimmäisen säkeen tavoin. Kohdassa ensimmäisestä säkeestä poiketen pilkun käyttö ja valoa-sanat toistuminen tuo kuitenkin tuntua sanojen erityisestä painokkuudesta ja halusta iskostaa sanat lukijalle. Vastaavanlaista pilkun käyttöä on myös hieman ennen teoksen puoli-väliä säkeessä "minä,/ minä,/ minä," (SP, 00:43). Säkeissä soi eräänlainen mekaani-suus ja apaattisuus: runon puhuja ei tunnu selvästi tietävän, mitä haluaa sanoa vaan ajautuu hokemaan ja aivan kuin tunnustelemaan, miltä oma ääni kuuluu. Jää epäsel-väksi, onko erityistä väliä, *mitä* puhuja haluaa sanoa vai vaan nimenomaan sillä, että puhuja haluaa sanoa *jotain* ja vain saada äänensä kuuluviin.

Seuraavissa, yksitellen videorunon edetessä ilmestyvissä säkeissä "olen vieläkin täällä/ minä,/ minä,/ minä/ näkymättömät/ kuten minä..." (SP, 0:35–01:28) toistuu sama itsen ristiriitainen korostaminen kuin *Sudenolennossa*. Puhuja tuntuu määrittä-vän itsensä vain muiden kautta. Puhuja korostaa olevansa *täällä*, läsnä, mutta jää kui-tenkin junnaamaan pohdintaan omasta itsestään kuin ei saisi sanotuksi jotain olen-naista: "minä,/ minä,/ minä" – ikään kuin puhuja ei saisi täysin otetta ajatuksistaan ja ajatukset jäisivät väistämättä kesken. Seuraavassa puhuja tuntuu peilaavan itseään muihin ja tunnustamalla olevansa ainakin osin muiden lailla, tai muiden olevan hänen laillaan näkymättömiä. Kohdassa puhuja vaikuttaa antavan osittaisen hyväksynnän itselleen, mutta se perustuu vain puhujan näkemykseen muista, ei hänen käsityk-seensä itsestään, sillä puhuja ei tunnu aivan olevan itsestään selvillä.

Teos päättyy säkeisiin "elämäni, ystäväni, odotukseni, todellisuuteni/ pelkään kuol-lakseni virheitäni" (SP, 01:48–02:20) palaten teoksen alun tunnelmiin. Alussa ilmen-nyt epätietoisuus siitä, minkä varassa ensimmäisiä säkeitä tulkita vaihtuu nyt omien virheiden pelkäämisen määrittävyteen. Teoksen viimeiset säkeet ikään kuin sulke-vat ympyrän: toistuva ilmoitus puhujan syvästä pelosta tehdä virheitä jää myös teok-sen viimeiseksi säkeeksi, jolloin pelko virheiden tekemisestä tuntuu samoin jäävän videorunon päällimmäiseksi motiiviksi ja teemaksi.

Teoksen ensimmäisiä ja viimeisiä säkeitä verrattaessa alku tuntuu kuvaavan elämän konkretisoitumaa ja yön ja päivän vaihteluita sekä laajemmin ajan kulumista. Viimeisissä säkeissä kuuluu henkilökohtaisempi ääni, kun säkeissä mainitaan elämä, ystävät ja todellisuus sekä toistuva odotus jälleen possessiivisuffiksin kanssa. Säkeiden internaalinen samarytmisyys näyttäytyy ajan metaforana – mitä tahansa elämässä tapahtuukin, päivä seuraa päivää ja yö yötä. Sanan elementin kineettinen ja kielikuvallinen taso yhdistyvät, sillä metaforinen ulottuvuus tulee esiin kineettisyyden kautta. Kohdassa voi havaita jälleen kineettisyyden poeettisen keinon vaikutuksen. Säkeet tuntuvat luovan kuvaa siitä, että on samantekevää, mistä suunnasta puhuja elämäänsä katsoo – jokaista ihmistä koskettavien luonnonlakien, elämän luonnollisen kiertokulun ja ajan kulumisen kautta vai henkilökohtaisemmalla tasolla – virheet, niiden tekeminen tai tekemättömyys on joka tapauksessa määrittävä tekijä. *Odotus* tuntuu samoin olevan ensimmäisessä säkeessä kirjaimellista odottamista, odotusta yön vaihtumista päiväksi tai jonkin tietyn hetken saapumista, kun taas viimeisissä säkeissä *odotus* vaikuttaa olevan henkilökohtaisempia odotuksia tai muutoin intiimimpiä ja henkisempiä, itseen kohdistuvia oletuksia ja vaatimuksia. Puhuja tuntuu odottavan virheitä siinä missä muitakin elämäntapahtumia ja rinnastavan virheiden tekemisen itsestään selväksi osaksi oman elämänsä jatkumoa. Erityisesti omistusliitteen toistuminen myös virheitäni-sanassa tukee tätä: minun elämäni, minun virheeni. Puhuja tuntuukin liittävän minäkuvaansa ensisijaisesti virheensä, ilman virheitään hän olisi muiden lailla näkymätön.

Koska säkeitä on *Sukupolvessa* melko vähän, esimerkiksi pilkun käyttö ja sanan elementin materiaalisvisuaaliset ominaisuudet tuntuvat vetävän huomiota puoleensa vielä enemmän kuin *Sudenolennossa*. Mitä vähemmän videorunoteoksessa on varsinaisia säkeitä, sitä enemmän sana näyttäytyy visuaalisena elementtinä ja kineettiset ominaisuudet muodostuvat huomionarvoisiksi. *Sudenolennon* ja *Sukupolven* sanan elementille on yhteistä se, että säkeet eivät koskaan esiinny hajanaisesti ruudulle sinne tänne ripoteltuina, vaan asettelu on tiivistä ja rivitettyä. Myös siksi sanojen ja niistä muodostuvien säkeiden rakenteellisen materiaalisvisuaalisuuden havainnoinnille tuntuu jäävän enemmän tilaa, ja näiden tasojen väliset ekfrasikset ovat helpommin havaittavissa. Tämä materiaalisvisuaalinen taso ja kineettisyys ovat sidoksissa intermediaaliseen kokemukseen ja aiemmin mainitsemaani tapahtumaattisuuteen.

Mitä vähemmän säkeitä on, sitä selkeämmin se muodostuu prosessinomaiseksi tapahtumaksi lukijalle ja sitä enemmän säkeiden eri tasoille jakautuu huomiota. Jokainen säe muodostuu omalla tavallaan ja vaikka säkeiden asettautumisesta ruudulle voi havaita jonkinlaista samanlaisuutta esimerkiksi rytmillisesti, lukija ei sitä ennalta tiedä, mutta havaitessaan esimerkiksi rytmillistä samankaltaisuutta lukija voi ajautua luottamaan tähän jatkuvuuteen. Jokaisen säkeen rakentuminen ja sen suhde semanttiseen tasoon on lukijalle kuitenkin ennalta-arvaamaton tapahtuma, intermediaalinen kokemus, vaikka runo välillä laittaa lukijan ennakoivaan asemaan. *Sudenolennon* tarkastelussa löytämäni kontrastoitumisen ja kineettisyyden poeettiset keinot pätevät siis myös *Sukupolven* sanan elementtiin.

### **3.2 Kuvan abstraktisuuden ja konkreettisuuden häilyvä rajapinta**

Tässä luvussa käsittelen *Sudenolennon* analysoinnin tapaan *Sukupolven* kuvan elementtiä ja sen vuorovaikuttamista sanan elementin kanssa. Jatkan myös kuvan abstraktisuus – konkreettisuus -kahtiajaon tarkastelua. *Sukupolvessa* konkreettinen kuva on helppo huomata, mutta abstrakteja kuvia on useita erilaisia. Esimerkiksi jo teoksen ensimmäinen kuva on täysin abstrakti, tunnistamaton. Teoksessa esiintyy kuitenkin myös kuvia, jotka selkeästi esittävät jotakin, mutta ne on muokkaamalla vääristelty luonnottomiksi. Tällaisten kuvien kategorisoiminen on hankalaa, mutta lasken ne abstrakteiksi. Näin *Sukupolven* konkreettisen ja abstraktin kategoriat sekoittuvat. Mielestäni teoksen esittävät kuvat ovat vain pintaraapaisulta esittäviä, ja niihin liittyy abstrakti ja metaforinenkin, yhdessä sanan elementin kanssa muodostuva poeettinen merkitys.

*Sukupolven* ensimmäisessä kohtauksessa (liite 7) on selkeästi abstrakti, säkeille tunnelmaa luovana taustana toimiva kuva. Videorunoteos alkaa unenomaisella, häilyvän tumman- ja vaaleansävyisellä kuvalla, joka ei varsinaisesti esitä mitään. Kohtauksessa säkeet ”uneni, yöni, odotukseni -- ” (SP, 00:05) herättävät ajatuksen siitä, että kuva toimii nimenomaan säkeiden taustana ja vahvistaa mainitsemaani unenomaisuutta. Varsinkin ”odotus” on varsin abstrakti käsite, joten tässä säe myös vahvistaa kuvan ja

koko kohtauksen abstraktisuutta ja ohjaa lukijaa tulkinnassa. Taustalla heijaaava, hohtava kuva voisi yhtä hyvin kertoa niin unesta, yöstä, odotuksesta kuin aamusta ja hymystäkin. Säkeet siis herättävät mielikuvia siitä, mitä kuva voisi esittää, joten kuva vaikuttaa olevan kohtauksen hierarkiassa tässä tapauksessa alempana. Kohta onkin esimerkki Barthesin (1993, 156) ankkuroinnin funktiosta. Kohtauksesta tulee mieleen hetki, jossa henkilö aamuyöllä ja puoliksi hereillä odottaisi jotakuta, tai jotakin tapahtuvan. Kuva voisi esittää vaaleiden pitsiverhojen läpi nousevaa aamuista valoa tai kuvata unessa nähtyjä kuvia, muttei kuitenkaan anna mitään selkeää vinkkiä kohteestaan. ”Hymy” voisi kertoa runon puhujan tunnetilasta, minkä vuoksi myös kuvasta voi jäädä positiivinen vaikutelma.

Kuten edellisessä alaluvussa erittelin, tunnelma muuttuu toisen säkeen ”pelkään kuollakseni virheitäni” kohdalla. Omia virheitään kuollakseen pelkääminen voi edellisiin yksittäisiin, keinutteleviin sanoihin verrattuna olla odottamattoman spesifinä ja julman terävänä näyttäytyvä lause. Koska kuvan elementti tukee uneliaan utuista tunnelmaa, toinen säe tuntuu jäävän irralliseksi. On vaikea sanoa, onko runon puhujan mielentila vain niin syvän seesteinen ja eheä, että myös pelot voi ikään kuin ottaa hyväksyvästi vastaan, vai jääkö puhuja jälleen *Sudenolennon* tavoin etäiseksi itselleenkin. Kohtauksessa tulee esiin selvä kuvan ja sanan välinen ristiriita ja ekfrasistinen kuilu syvenee. Säkeet kontrastoituvat mainitusti myös itsensä kanssa, sillä teoksen materiaalisvisuaalinen taso pysyy joka säkeessä samana, vaikka semanttisen tason sanoma muuttuu.

Seuraavassa kohtauksessa on esimerkki siitä, kuinka kuva voi olla ensisilmäisyltä konkreettinen, mutta saada abstraktin merkityksen lähemmällä tarkastelulla. Kohtauksessa kuvan elementti esittää maasta käsin kuvattuja lumisia kuusenoksia (SP, 00:15, liite 8). Kuva ei kuitenkaan ole selkeä, vaan sumea ja hämärä, ikään kuin kameran linssissä olisi ollut tahra kuvaushetkellä. Myös värit ovat vääristyneet: lumi ja pilkahteleva taivas hehkuvat hailakan vaaleanpunaisina ja oksat luonnottoman tummina. Kuva alkaa hetken kuluttua välkkyä, ikään kuin sammuva ja syttyvä lamppu. Näyttöön ilmestyvät säkeet ”valoa, valoa, valoa” välkkyvät kuvan mukana, ja ensisijainen merkitys sammuvasta ja syttyvästä lampusta saa tukea. Kohtauksessa kuvan elementin kautta esitetään kuitenkin luontoa, joten ennen välkkymistä lukijalle voi

herätä ajatus luonnonvalosta. Kun kuva on vääristynyt, lukijalle voi herätä ajatus vääristyneestä luonnonvalosta, jonka esimerkiksi kaupungin valosaaste voi aiheuttaa. Kaupungeissa on vain sähkökatkoksen aikana samalla tavalla pimeää kuin esimerkiksi metsän siimeksessä, ja välkkyminen voisikin viitata esimerkiksi katulamppujen syttymiseen ja sammumiseen. Kineettisyyden poeettisen keinon läsnäolo on jälleen merkitsevää.

Kohtauksessa on mielestäni kyse nimenomaan kuvan abstraktisuuden ja konkreettisuuden sekoittumisesta ja tämän metaforisuudesta. Kuvan merkitys aukeaa vasta syvemmällä tarkastelulla ja säkeiden osuuden huomioon ottaen – lukijan on ymmärrettävä nähdä kuvan konkreettisuutta pidemmälle. Puunoksat kuvaavat konkreettisesti ja ensisijaisesti juuri metsää, mutta tehosteiden ja säkeiden mukana aukeaa kokonaisvaltainen merkitys luonnosta ja miellelyhtymä luonnollisuudesta kaupunkisuuden vastakohtana. Kaupungin valot välkähtävät päälle silloin, kun luonnollisissa oloissa olisi pimeää. Nyky-yhteiskunnassa ei autenttista luonnontilaa enää ole – luonnollinen pimeys manipuloidaan ja valjastetaan käyttöön tehokkuuden nimissä.

Kohtauksessa puun oksat ja sanat ”valoa, valoa, valoa,” tulevat yhtä aikaa ruutuun. Kun puun oksien lomasta taivasta näkyy vain hiukan, ”valoa, valoa, valoa,” tuottaa tunteen runon puhujan hengenhaukkomisesta. Säkeen loppuminen pilkkuun ja tunne säkeen jäämisestä kesken vahvistavat hapenloppumisen vaikutelmaa. Kun sekä säkeet että kuva alkavat hiljaksen vilkkua, edellisen katulamppujen syttymisen ja sammumisen lisäksi kohtausta tuntuu siitä, että puhujan silmät vuoroin aukeaisivat ja menisivät kiinni, joka edelleen vahvistaa tunnetta puhujan ahdingosta. Puhuja tuntuu saavan multimodaalista muotoa – puhujasta on havaittavissa säkeiden sanoman lisäksi myös visuaalinen piirre. Tällä puhuja tuntuu hiukan myös rinnastuvan lukijaan, sillä kuvaruudulla hallitseva vilkkuminen voi saada myös lukijan räpyttelemään silmiään. Kohtausta tuntuu imevän lukijaa teokseen samoin tavoin kuin *Sukupolven* lukujonokohtaukset.

Tämän jälkeen näyttöön ilmestyy jälleen kuva hieman erilaisesta metsiköstä, jonka lävitse auringon säteet suodattuvat kirkkaana ruudun keskiosassa. Aivan ruudun alosaan muodostuu hyvin himmeällä, vain vaivoin erottavana säe ”olen vieläkin täällä”

(SP, 00:35). Kohta jatkaa vaikutelmaa puhujan määrittymättömästä hämmennyksestä. Metsikkökohtauksessa kuvan elementti on hallitseva, ja häikäisevät auringonsäteet voivat kiinnittää huomion niin, ettei säettä edes huomaa. Kohdassa kaksi kohtausta kontrastoituvat, sillä aiemmassa kohtauksessa runon puhuja tuntuu nimenomaan pyytävän valoa, ja seuraavassa kohtauksessa puhujan sanat jäävätkin lähes huomioitta kirkkaan valon takia. Teemat itsen ja oman paikan etsimisestä saavat näin jatkoa.

*Sukupolvi* jatkuu epämääräisesti sinkoilevien kipinöiden tai mahdollisesti terävän lumisateen kuvauksena, johon sekoittuvat säkeet ”minä, / minä, / minä,” (SP, 00:43). Änkyttävät säkeet tuntuvat jälleen viestivän epävarmuutta, aivan kuin puhuja ei saisi jotakin sanotuksi tai ei tietäisi, mitä sanoa. Näytöllä edestakaisin pomppivat säkeet ovat valkoisia ja myöskin valkoisella fontilla esitetyt säkeet lähes hukkuvat rihmojen joukkoon. Säkeet tulevat esiin ja jälleen hiipuvat hiljalleen rihmojen yhä kiivaasti juostessa näytöllä. Sanan elementin materiaalisvisuaalisuus eli tässä tapauksessa vilkkumistehoste vahvistaa siis säkeiden semantiikkaa ja metaforista merkitystä ja valkoinen väri rinnastaa kuvan elementin sanan kanssa. Tulkintani mukaan tämän voi ajatella viittaavan puhujan hukkumisesta muiden ihmisten sekaan, näkymättömäksi, mikä saakin vahvistusta seuraavassa kohtauksessa.

Seuraavaksi näytöllä on säe ”näkymättömät” (S, 01:02) sekä mahdollisesti rullaportaiden lähikuvaa esittävä kuva, jonka voi tulkita kaupungin metaforaksi. Kohta ikään kuin kysyy, missä rullaportaita voi nähdä, ja vasta tämän jälkeen lukija löytää metaforisen merkityksen. Tämän jälkeen ruutuun saadaan poikkeuksellisen kirkkaita värejä sisältävä ja epämääräistä ikkunanpieltä kuvaava kohtausta. Säe jatkuu seuraavassa kohtauksessa ”kuten minä...” taustanaan puolestaan jälleen ikkunanpieli, mutta nyt tummanpuhuva ja likainen. Ikkunasta näkyvän maiseman sijaan kuva tarkentuu juuri ikkunan tahroihin ja kuolleisiin, kuivuneisiin hyönteisiin. Kohdasta herää kokonaisuutena ajatus siitä, että esimerkiksi kirkkaalla säällä tahrainen ikkuna erottuu ja on katseen tiellä. Samoin runo tuntuu sanovan, että ihminen leimataan eli tehdään näkyväksi herkemmin virheidensä kuin meriittiensä takia. Esimerkilliselläkin ihmisellä yksi ratkaiseva erhe voi murtaa statuksen. Säe ”näkymättömät” jatkaa mielestäni tee-



maa oman itsen etsimisestä luonnon ja kaupungin ristipaineessa. Metron tai kauppakeskuksen rullaportaissa on näkymätön niin kauan, kun toimii niin kuin on sosiaalisesti oletettavaa ja hyväksyttävää.

Selkein konkreettinen, esittävä kuva löytyy teoksen loppupuolelta. Kuva esittää lumista järvenjäämäisemaa, jossa etualalla kulkevat kengänjäljet (SP, 01:48 ja 02:24). Jäljet lähtevät rannasta ensin suoraan kohti järven keskustaa, mutta kaartavat kuitenkin oikealla takaisin rantaviivan läheisyyteen. Taivas on pilvinen ja painavan tummanpuhuva, mikä tuo mieleen lähestyvän kevätsateen. Järven pinta on tasaisen valkea, mutta jos taivaan värin ajattelee viittaavan kevääseen ja lauhtuvaan säähän, voi raskaan lumen alla olla vaarallisen petollinen jää. Kohtaus toistuu kahdesti, ensin säkeiden kanssa ja heti perään ilman sanan elementin läsnäoloa. Kohtauksen säkeet toistavat uudestaan jo mainitun pelon omista virheistä, ja ennen tätä näyttöön ilmestyy jälleen monitulkintainen säe: ”elämäni, ystäväni, odotukseni, todellisuuteni” (SP, 01:48).

Merkittävää on kyseisen kohtauksen toistuminen, vaikkakin ilman säeosiota. Järvi-maisemakuva toistuu uudelleen herättäen ajatuksen myös jonkin asian toistamisesta. Kyse voi olla arjen ja kahlivien rutiinien kuvauksesta. Puhujan halu arkirutiinien rikkomiseen elää, mahdollisesti joko omasta tahdosta tai ehkä yhteisön paineesta. Hän rohkaistuukin ottamaan ensimmäiset askeleet jäällä, jonka kantavuudesta ei voi olla varma. Epävarmuus kuitenkin voittaa ja hän kääntyy takaisin turvallisemmalle reitille, kohti rantaviivaa, arkea. Runon puhuja ei uskallakaan ottaa riskiä ja hypätä pois oravanpyörästä, koska pelkää tekevänsä virheen ja ehkäpä tuottavansa pettymyksen esimerkiksi elämälle tai ystävilleen, mahdollisesti myös itselleen. Jäälle astelu on riskinotto, joka saa tämän metaforisen merkityksensä sanan elementin kanssa. Kohtaus-sarjasta löytyykin näin ollen jälleen toistumisen poeettinen keino. Kohtausten merkitys, arjen kuvaus, on tulkittavissa nimenomaan toistuvuudesta, ei suoraan kontrastin tai kineettisyyden kautta. Tämän toistumisen ja merkityksen huomioiminen on olennaista jatkotulkinnan kannalta. Konkreettinen kuva saa lisäksi jälleen metaforisia lisämerkityksiä säkeiden yhteydessä.

*Sukupolven* värimaailma on kokonaisvaltaisen melankolinen ja kylmä, ja puhtaita värejä, kuten päävärejä on vähän. Myös kirkkaita värejä on harvakseltaan. Värit ovat pääosin jonkin suodattimen läpi tuotettuja, mikä tekee kuvista epätarkkoja ja väreileviä ja saa objektit häilyviksi. Teoksen kuviin sisältyy paljon luonnon kuvausta, kuten mainitut puut ja järvimaisemat, mutta suurin osa kuvista on käsitelty luonnottoman värisiksi. Mielestäni tämä jatkaa jo aikaisemmin vihjailtua teemaa luonnon ja kaupunkisuuden vastakkainasettelusta ja oman paikan etsimisestä näiden välissä. Vain ker-  
ran teoksessa on lyhyt kohta, jossa näkyy selvän kirkkaita sävyjä (S, 01:09). Koh-  
taus voi tuntua lukijasta silmiinpistävältä juuri siksi, että se on ainoa, jossa värit ovat  
selkeitä päävärejä. Kuvaa ei kuitenkaan tarkenneta, joten objektit jäävät jälleen epä-  
selviksi. Kohtauksesta erottaa ainoastaan ikkunan puitteet ja mahdollisesti pilkistä-  
vän pihakoivun, joka vie ajatukset kesämökille. Mielestäni kohtauksesta välittyy häi-  
vähdyksen lapsuuden kaipuuta. Lapsena ajattelu toimii hyvin yksioikoisesti ja mustaval-  
koisesti – vihanpito on syvää, mutta lyhytikäistä, eikä lempiharrastuksen parissa mi-  
kään ole mahdotonta. Mieli on utelias, mutta harmaan sävyjä, monitulkintaisuutta, on  
elämässä aluksi hyvin vähän. Kohtauksen lyhytkestoisuus ja välkähtelevät, epäsym-  
metriset värikuviot voisivat viitata nimenomaan mielen ailahteluihin tai yleisesti lap-  
suuden hetkellisyyteen. Kohtauksessa ikkuna oli läpinäkyvä ja huomio kiinnittyy en-  
nen kaikkea nimenomaan väreihin, mikä voisikin viitata toiveeseen pysyä lapsenkal-  
taisen avoimena.

Videorunon viimeisessä kohtauksessa säkeet ”elämäni, ystäväni, odotukseni, todelli-  
suuteni” (SP, 01:48) saa lähemmällä tarkastelulla uusia merkityksiä. Sana ”odotuk-  
seni” tulee vasta kolmantena, elämän ja ystävien jälkeen ja ”todellisuuteni” viimei-  
senä. Kohta herättää nimenomaan kysymyksen siitä, miksi puhuja haluaisi pois tu-  
tusta arjesta. Tuntuu, ettei puhuja tiedä, mitä omat odotukset varsinaisesti ovat, ikään  
kuin puhujan elämä ja todellisuus olisivat kaukana toisistaan ja ystävätkin omia odo-  
tuksia tärkeämpiä. Voi myös olla, ettei puhuja loppujen lopuksi itse kaipaa muutosta  
ja on tyytyväinen tasaiseen arkeensa, mutta esittää ystävilleen olevansa jotain muuta  
kuin on, jotta kuuluisi joukkoon ja olisi kuten muut. Hän kokeilee uusia asioita ja ko-  
puttelee kepillä jäätä, ottaa ehkä riskejäkin, jotta voisi sanoa tehneensä niin. Siksi  
”elämän” ja varsinaisen ”todellisuuden” välissä on ”ystävät” ja ”odotukset”.

Teoksen puolivälissä on kohta, jossa ruutu menee täysin mustaksi noin kymmenen sekunnin ajaksi (SP, 01:38). Kuvan elementti säilyy ruudun mustuutena, mutta säikeitä ei ole kohtauksessa ollenkaan. Tätä edeltää kohtaus, jossa kuvataan ihmisen käsi auringonvaloa vasten. Mielestäni kohtauksen tarkoitus on pysäyttää lukija hetkeksi, ikään kuin edellisen kohtauksen käsi olisi ollut lukijan käsi aurinkoa vasten. Kohtaus saattaa myös jälleen kokeilla lukijan kärsivällisyyttä; kymmenenkin sekuntia voi tuntua luonnottoman pitkältä ajalta. Lukija saattaa esimerkiksi erehtyä luulemaan, että teos päättyi. Mette-Marie Zacher Sørensen (2012, 57) on todennut, että digitaalisen runon lukija kokee sekä epäilyä että jonkinlaista turhautumista odottaessaan esimerkiksi sanan ilmaantumista, koska ei voi kontrolloida lukemisnopeutta, kuten tavallisissa runoissa. Lukija ei voi vaikuttaa videorunon lukunopeuteen, kuten staattista tekstiä lukiessa. Teos ikään kuin pakottaa lukijan omiin ehtoihinsa ja tuo näin esiin lukijan mahdollisen kärsimättömyyden ja lukemisen konventionaalisuuden.

Myös *Sukupolvi* tuntuu haastavan Konyvesin käsitystä narratiivisuudesta ja poeettisesta kokemuksesta. Teos ei ylitä Konyvesin määrittelemää kokonaiskestoja, mutta kymmenen sekuntia on suhteessa teoksen kolmen minuutin keston varsin pitkä aika. Nimenomaan sanan elementti ja oikeastaan sen puuttuminen on kohdassa se, joka poeettista kokemusta mahdollisesti rikkoo. Musta ruutu on vain abstrakti, säikeiden taustana toimiva kuva, joka säikeiden poissaolon kautta saa merkityksen myös ehkä loppuna tai kuolemana. Näin ollen ajattelen, että poeettisen kokemuksen mahdollinen rikkoutuminen olisi kohdassa itsetietoista ja toisi esiin nimenomaan nykyihmisen pyrkimyksen tehokkuuteen ja taloudellisuuteen. Hetkenkin pysähtyminen olisi omatunnolle kolaus, vaikka ihminen välillä tarvitsisikin hiljentymistä ja ”näkyttömyyttä”. Nykypäivän ihmiskuva on tulosta teknologisoitumisesta ja individualismin painotuksesta: ole erityinen, tule huomatuksi, mutta tehokkaasti – äläkä tee virheitä.

*Sukupolvessa* luontokuvasto on hallitsevaa ja puukuvasto on järvimaieseman lisäksi ainoa jotakin ilmeisen tunnistettavasti esittävää. Stephanie Stricklandin (2009, 220) mukaan elektronisessa kirjallisuudessa vastaanottaja joutuu kommunikoimaan teoksen useiden erilaisten tasojen ja kerrostumien kanssa. Eri puiden kuvien toisto herättää ajatuksen siitä, voisiko runoperinteen kautta löytää vielä uuden merkityksen vi-

deorunoteokseen. Siksi tulkitsekin, että luonnon kuvaamisella voi olla myös intertekstuaalinen merkitys, joka suodattuu teoksen muiden merkityskerrosten läpi vasta huolellisessa tarkastelussa.

Puu ja järvimaisema tulevat ensisijaisesti esiin luonnon kuvaamisen ja esittämisen roolissa, mutta esimerkiksi puu on todella yleisesti tavanomaisessa runoudessa käytetty metafora minuudelle. Myös jäälle astelun voi liittää tähän ajatukseen. Askelet jään pinnalla voivat kertoa kokeilemisesta ja ehkä myös omien rajojen etsimisestä. Myös Barthesin viestinvaihtofunktio tulee tässä kohdassa hyvin esiin, sillä juuri vuorottelufunktioon on liitettävissä metonymisyyden ajatus (Mikkonen 2005, 60). Luontokuvasto toimii nähdäkseni säkeistäkin rakentuvien teemojen toistajana, syventäjänä ja varioijana, metonymiana luonnolle muunakin kuin faunana ja florana sekä konkreettisena teoksen yhdistäjänä suomalaiseen runoperinteeseen, sillä minuuden ja identiteetin peilaaminen luonnon kautta on itsessäänkin paljon suomalaisessa runoudessa käytetty teema.

Muun muassa Risto Rasa käyttää tuotannossaan paljon luontokuvastoa ja -metaforia, joita on löydettävissä hänen runokokoelmastaan *Tuhat purjetta – kootut runot* (=TP, 1992), esimerkiksi: ”Metsän seinä / on vain vihreä ovi / josta valo / ohjaa ystävänsä.” (TP, 14) tai ”Pukea sanoiksi, riisua sanoista. / Kerin itseni hitaasti auki, sananjalka / Niin kuin kynäjalavaan / kevät vaihtaa sielun minuunkin” (TP, 407). Samoin tekee Pentti Saarikoski kokoelmassaan *Runot* (=R, 2004): ” -- vuodet menevät, nyt on syksy / turhat lehdet / putoavat, varisevat, / turhat puheet / putoavat, / varisevat, (R, 213) ja ”minä rakastan sinua / niin kuin vierasta maata / kalliota ja siltaa -- ilmakehien alla / kahden valon välistä / minun ajatukseni joka on veistetty ja sinua” (R, 132). Tämä seikka liittää mielestäni videorunouden allusiivisesti sekä osaksi modernia suomalaista runoutta, mutta myös yleisesti kirjallisuushistoriallista perinnejatkumoa. Näin tulee jälleen todistetuksi, että kuva ja sana eivät ole vain tosiaan täydentävässä asemassa ja myös kuvan elementistä on löydettävissä tuttua tematiikkaa.

*Sukupolven* pääteemoina ovat mielestäni mainitusti sekä henkilökohtainen että universaali luontosuhde ja luonnon ja kaupunkisuuden kaksinkamppailu: mihin vetää

raja näiden välillä, mikä on oma paikka ja missä kuuluisi ja haluaisi olla. Mikä on tämän päivän sukupolvi? Nyky-yhteiskunta vaatii suorittamista ja tehokkuutta toimakseen ja yksilö jääkin helposti massojen alle näkymättömiin. Ironista on se, että päästäkseen tähän oravanpyörään – esimerkiksi työmaailmaan – on erotuttava joukosta ja oltava ainutlaatuinen. Omat ”odotukset” tulevat tärkeysjärjestyksessä vasta ”elämän” ja ”ystävien” jälkeen (SP, 01:48), ja tuntuvat ikään kuin muodostuvan niiden kautta. Oma ”todellisuus” rakentuu näiden kolmen ristipaineessa. Toisinaan haluaisi toivottaman paljon saada äänensä kuuluviin, muttei ehkä tiedetä miten sen tekisi ja epäonnistumisen pelossa saatetaan helposti vaieta. Videorunoteoksen voisikin tulkita menneisyyden ja nykyisyyden, nuoruuden ja aikuisuuden murroskohdassa elävän henkilön mielenmaisemaksi.

Nähdäkseni Konyvesin abstrakti–konkreettinen -jaottelu ei ole juurikaan tarpeellinen analyysiväline, eikä se myöskään muodostu poeettiseksi keinoksi. Jaon avulla voi tuoda perspektiiviä Barthesin ankkuroinnin ja vuorottelun funktioihin, mutta muutoin se toimii lähinnä nimellisenä erontekona ja osoittamassa nimenomaan abstraktin ja konkreettisen häilyvää rajaa. Lukijan huomio voi kyllä kiinnittyä eri kohtiin ruudulla riippuen kuvan elementin hallitsevuudesta sekä esittävydestä tai ei-esittävydestä, mutta sanan elementin ei silti pitäisi jäädä huomioitta. Lisäksi huomion kiinnittyminen on yksilöllinen prosessi, eikä kuvan elementin abstraktisuus tai konkreettisuus välttämättä vaikuta siihen kuin mahdollisesti ensimmäisellä tarkastelukerralla varsinkin, kun esimerkiksi käsillä olevien teosten kuvastoa on paljolti muokattu abstrakteiksi, vaikka niissä olisikin tunnistettavia objekteja. Katsomisen subjektiivisuudesta puhuu myös Kai Mikkonen (2005, 25) todeten, että katsojat tutkivat visuaalista kenttää aluksi varsin epäsäännöllisesti edestakaisin, kunnes havainnot alkavat keskittyä katsojaa eniten kiinnostaviin kohtiin ja ryhmittä eräänlaisiksi havaintojen kimpuksi. Kohtausten vaihtumisrytmi toki vaikuttaa tähän, mutta myös sattumalla on vaikutusta – missä lukijan katse on kohtausten vaihtumisen hetkellä ja mitä hän näkee ensimmäiseksi? Vaikka ihminen käsittelee kuvia paljolti automaattisesti ja ihmisillä on luontainen taipumus oppia tietynlainen visuaalisen havainnon rakenne (mt., 25–27), väitän, että huomion kiinnittymiseen liittyy kuvan abstraktisuuden tai konkreettisuuden lisäksi myös sattuma ja henkilökohtainen asemoituminen esimerkiksi kulttuurisen kontekstin kautta.

Myös se, että sanan elementti jäisi hierarkiassa alemmaksi, kuten Konyves väittää konkreettisen kuvan yhteydessä, ei vähennä sanan huomioonottamisen merkitystä – kuvan ja sanan kontrastipainokkuuksilla leikitteleminen on videorunon osoitetusti tärkeä poeettinen keino. Abstrakti–konkreettinen -jaottelu tuntuu relevantimmalta vain kohtauksissa, joissa säkeitä ei ole, sillä esittävä kohtaus ilman säkeitä voi jättää edellisen kohtauksen abstraktia helpommin varjoonsa. Videorunoa tarkasteltaessa lukijan tehtäväksi jää nimenomaan huomata se, että vaikka kuvan elementti olisikin visuaalisesti hallitsevampi tai helpommin tulkittavissa oleva, sanatasolla voi tapahtua jotain vielä merkittävämpää. Näiden hierarkioiden kyseenalaistaminen on nähdäkseni tärkeä osa videorunon analysointia, mikä tekee Konyvesin kuvien kategorisoinnin mielestäni triviaaliksi.

Sekä *Sudenolennon* että *Sukupolven* säkeitä yhdistää banaalius. Säkeet leikittelevät lähinnä materiaalisvisuaalisella rakentumisella ja typografialla, mutta semanttisesti tematiikka rakentuu varsin vähäeleisesti, usein yksittäisten sanojen kautta. Säkeistä ei juuri löydy esimerkiksi suoria vertauskuvia tai metaforia, vaan sanan elementin kielikuvallinen taso aukeaa vasta vuorovaikutuksessa kuvan elementin kanssa. Kuvas-  
tosta löytyy sen sijaan enemmän ainesta, joita on esimerkiksi mahdollista yhdistää kirjallisuushistoriallisiin perinteisiin. Kontrastoituminen, kineettisyys ja toisteisuus säilyvät poeettisina keinoina myös *Sukupolvessa*.

## 4 Videorunous digitaalisena kirjallisuutena

Videorunous on osa vallitsevaa digitaalista mediakulttuuria ja se rakentaa poetiikkaa usealla eri tavalla. Olen aiemmissa luvuissa jäsennellyt kahden kohdeteokseni avulla näitä poeettisia keinoja ja niiden tapoja muodostaa teoksen teemoja ja poetiikkaa sekä poeettista kokemusta. Tässä luvussa teen yhteenvetoa näistä keinoista ja erittelen, miten videorunous erottautuu näiden keinojen avulla massamediasta ja muusta digitaalisesta kirjallisuudesta, kuten hyperteksteistä ja lisäksi kerron, miten videorunous suhteutuu kybertekstiteoriaan – mitä siis on videorunouden digitaalinen tekstuaalisuus ja mikä on sen rooli videorunouden poetiikassa. Kerron lyhyesti myös videorunouden äänimaailmasta, joka on analyysiosuudesta jätetty pois aiheen rajauksen vuoksi. Tarkastelen lisäksi videorunon ikonotekstuaalisuutta sekä sitä, miten videoruno eroaa esimerkiksi kokeellisesta elokuvasta ja muusta videotaideteesta sekä elokuvallisuutta ja runoutta yhdistävästä taiteesta.

### 4.1 Videorunouden kybertekstuaalisuus

Tässä luvussa kerron kybertekstuaalisuudesta ja erittelen videorunoutta kybertekstuaalisena ilmiönä. Raine Koskimaa toteaa väitöskirjassaan, että digitaalista tekstuaalisuutta voidaan käyttää kirjallisuudessa monin tavoin. Hänen mukaansa yleisin tapa on ollut kohdella digitaalista tekstuaalisuutta vaihtoehtoisena medianäkökulmana kirjallisuudelle – kirjallisuus pysyy samanlaisena, vaikka se julkaistaisiinkin digitaalisena tekstinä, sillä se voitaisiin julkaista myös printtinä. (Koskimaa 2000, 1–2.) Digitaalisuus onkin ollut kirjallisuuden ja muunkin taiteen kulmakiviä jo vuosia. Esimerkiksi e-kirjoja ja äänikirjoja julkaistaan hurjalla tahdilla ja muun muassa Bookbeat ja Storytel ovat tehneet alasta lähes yhtä suosittua kuin Netflixin ja HBO:n kaltaisista suoratoistopalveluista. Suomessa myös esimerkiksi Yle Areena tarjoaa äänikirjoja ilmaiseksi. Vuonna 2018 Netflix julkaisi jonkinlaisen hypertekstin ja kokeilevan, joskin kaupallisen elokuvan hybridin, interaktiivisen elokuvan *Bandersnatch* (2018), joka on itsenäinen jatko vuodesta 2011 asti esitetylle *Black Mirror* -televisiosarjalle. Elokuvassa nuori ohjelmoija yrittää luoda interaktiiviseen kirjasarjaan perustuvaa videopeliä, jossa lukija voi itse päättää tarinan etenemisen siirtymällä kirjassa tietyille

sivuille kirjan ohjeiden mukaan. Elokuvalle on vaihtoehtoisia loppuja ja elokuvan edessä katsoja pääsee itse valitsemaan juonen rakentumisen klikkaamalla elokuvan tarjoamia valintoja.

David E. Nye mukaan (Nye 1990, ix) teknologia ei olekaan ainoastaan tiettyihin tarkoituksiin olevien koneiden systeemi, vaan olennainen osa sosiaalista elämää. Monica Danci puolestaan väittää, että teknologiaa hyödyntävä digitaalinen runous määrittää itseään jatkuvasti uudelleen, sillä muun muassa internetin massiivinen kasvu on esitellyt taiteilijat toistensa töille synnyttäen globaalista yhteisöä, jonka eläväisyyteen töiden kekseliäisyys ja poeettinen ajatus nojaavat. Myös runoilijoiden mahdollisuudet ulottuvat laajalle uuden median parissa. (Danci 2011, 224.) Edellä tuli todetuksi, että aiemmin kokeelliset taiteenilmaisukeinot ovat nyt levittäytyneet myös kaupalliseen massamediaan. Digitaalisesta kirjallisuudesta yleensä on videorunouden tavoin alettu vasta viime vuosikymmeninä julkaista uutta tutkimusta, mutta löytämäni tutkimus on keskittynyt lähinnä pohtimaan teknistä alustaa tai lukijan asemaa teoksen käyttäjänä sekä muuta interaktiivisuutta. Näin tekee esimerkiksi Markku Eskelisen teoksellaan *Kybertekstien narratologia – digitaalisen kerronnan alkeet* (2002). Tutkitut kohdeteokset ovat yleensä olleet edellä mainitun tavoin videopelejä lähenteleviä interaktiivisia teoksia, joissa käyttäjä voi itse muokata käyttökokemustaan eri linkkejä klikkaamalla tai muin keinoin. Tällaisia runoteoksia ovat johdannossa mainitsemani *Antikhyteran* ja *Afternoon a storyn* lisäksi muun muassa Stephanie Stricklandin *Vniverse* ja John Cayleyn *riverIsland*. Tällaiset interaktiiviset teokset, hyperrunot, nojaavat multilineaariseen lukemistapaan ja käyttäjän mahdollisuuteen navigoida teoksen labyrinttimaisessa ja fragmentoidussa struktuurissa (Bachleitner 2005, 303).

Hypertekstit ja esimerkiksi edellä mainitut interaktiiviset teokset ovatkin yksi kybertekstuaalisuuden muoto. Tarkastelenkin seuraavassa videorunouden suhteutumista kybertekstuaalisuuteen. Espen Aarsethin mukaan kyberteksti keskittyy tekstin mekaaniseen järjestäytymiseen olettamalla sanallisen mediumin monitasoisuuden teoksen olennaiseksi osaksi. Lisäksi kyberteksti keskittää huomionsa tekstin lukijaan kulluttajana tai käyttäjänä. (Aarseth 1997, 1.) Kybertekstuaalisuus käsittää tekstin varsin kirjaimellisessa mielessä koneena, joka on suunniteltu merkkien tuotantoon ja ku-



lutukseen (Eskelinen 2002, 15). Kybertekstuaalisuus ei myöskään rajoitu vain esimerkiksi tietokoneavusteisiin hyperteksteihin tai muutoin interaktiivisiin teksteihin, vaan ulottuu myös painettuihin, luonnollisiin teksteihin sekä myös kirjallisuuden ulkopuolelle esimerkiksi videopeleihin. Vain kirjallisuuteen rajoittunutta kybertekstuaalisuutta kutsutaan ergodiseksi kirjallisuudeksi. Espen Aarseth lanseerasi käsitteen teoksessaan *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature* (1997). Markku Eskelinen tiivistää Aarsethin viitaten ergodisen kirjallisuuden lukijan rooliksi tehdä ei-triviaalia työtä tekstin läpikäymiseksi. Ergodinen kirjallisuus sisältää muun muassa juuri hypertekstit ja tekstuaaliset seikkailupelit sekä esimerkiksi tekstigeneraattorit. Ergodinen kirjallisuus vaatii siis lukijalta enemmän panostusta kuin vain sivujen kääntelyä ja sisällön tulkitsemista. (Eskelinen 2002, 17; Aarseth 1997, 1.)

Aarseth (1997, 58–67) kuvaa kybertekstiteoriassa tekstin luonnetta mekaanisena koneena jakamalla tekstin osiin ohjelmoinninkaltaisesti muuntofunktioksi, tekstoneiksi ja skriptoneiksi. Digitaalinen media on materiaalisesti kaksijakoista; tekstissä olevat tekstonimerkkijonot muunnetaan muuntofunktion avulla skriptonimerkkijonoiksi, jolloin teksti näyttäytyy lukijalle halutulla tavalla. Muuntofunktion Aarseth jakaa seitsemään ulottuvuuteen: dynamiikkaan, määräytyneisyyteen, perspektiiviin, aikaan, pääsyyn, linkitykseen ja käyttötapaan. Peilaan videorunoutta tässä näihin seitsemään dimensioon seuraten Markku Eskelisen (2000) suomennosta näistä dimensioista.

Tutkimuskohteeni eivät sisällä teokseen itseensä integroitua konkreettista interaktiivisuutta, jolloin voi suoraan todeta teoksien olevan linkityksen dimensiolla linkittömiä. Tämä liittyy myös käyttötapaan: koska lukijalla ei ole päätäntämahdollisuutta teoksen etenemisestä tai esimerkiksi mahdollisuutta muokata tai lisätä teoksen skriptoneita, käyttötavaksi jää tulkitseva. Ajallisesta ulottuvuudesta on todettava, että vain ajan kulumisen riittää skriptonien esiintulemiseen, jolloin aika on tekstiläh- töistä. Ajan kuluessa teos siis näyttäytyy lukijalle sellaisena, kun se on tarkoitettu näyttäytyvän. Toki lukijalla on mahdollisuus keskeyttää teoksen eteneminen, mutta tämä ei nähdäkseni vielä riitä ajan lukijalähtöisyyden täyttymiseen, sillä myös painetun tekstin lukija voi yksinkertaisesti lopettaa lukemisen.

Kybertekstiteoriaan suhteutettuna videorunous näyttäytyy sekä teoksen itsensä että lukijan roolin kautta hyvin passiivisena. Kybertekstuaalisuuden dimensioiden kautta tarkasteltuna videorunoudesta on löydettävissä lukijan käyttäjäroolia hyvin vähän, jos ollenkaan. Ergodisen kirjallisuuden ajatuksen ja perspektiivin dimension voi kuitenkin mielestäni liittää löyhästi Kai Mikkosen spatio-temporaaliseen ikonotekstuaalisuuteen, jossa kuvan ja sanan yhteinen tilallis-ajallinen akseli tarkoittaa sitä, että lukija-katsojan on seurattava samanaikaisesti sekä verbaalisia että visuaalisia merkkejä samassa teoksessa, vaikka eri esitysmuodot pysyvätkin siinä ontologisesti erillään. Sanan ja kuvan elementtien liittyminen toisiinsa vaatii siis lukija-katsojalta aktiivista osallistumista teoksen merkityksen ymmärtämiseksi, sillä sanan ja kuvan yhteiselon merkitys teoksessa ei ole niiden summa, vaan nimenomaan vuorovaikutuksen tulos. (Mikkonen 2005, 56.)

Mielestäni tällainen lukija-katsojan aktiivinen osallistuminen ja immersiiivinen, mutta tietoinen lukeminen ja katsominen ovat rinnastettavissa niihin prosesseihin, joita videorunon lukijalta vaaditaan. Myös Toikkasen (2019) intermediaalisen kokemuksen ja ekfrasiksen kautta muodostuvan interaktiivisuuden avulla on löydettävissä yhteneväisyys erityisesti käyttötavan dimensioon. Interaktiivisuus tapahtuu sanan retorisen rakenteen kautta, kun videoruno pakottaa lukijan ehtoihinsa ja saa lukijan ajattelemaan tietyllä tavalla voidakseen sitten kumota nämä odotukset, kuten kohdetekstien loppumisen illuusion kohtaauksissa. Lukijasta tulee runon kanssa keskustelleva käyttäjä, ja luotaavassa käytössä lukijan onkin valittava, minkä polun hän valitsee. Videorunon tapauksessa on kyseessä tulkinnallinen polku, haarauma, jonka lukijan pitää aktiivisesti huomata ja tunnistaa. Aarseth itse mainitsee seikkailupelit esimerkiksi luotaavasta käytöstä, mutta videorunoteosten tulkinnallisten haaramien löytäminen ja ylittäminen on nähdäkseni videorunouden vastine luotaavalle käytöskäytölle, vaikka edelleen liikutaankin tulkinnan alueella. Ekfrasiksen kautta ajateltuna lukija lähenee kybertekstuaalisessa mielessä käyttäjää, sillä runon säkeiden retorisen rakenteen kautta syntyvien mielikuvien tietoinen vertaaminen videorunon elementtien vuorovaikutukseen ja siitä rakentuvaan kokonaisuuteen on osa intermediaalista kokemusta, jonka kautta myös kokonaisvaltaisempi poeettinen kokemus syntyy.

Yksi merkillepantava seikka videorunoudessa on myös sen lineaarisuus–ei-lineaarisuus. On selvää, että ajallisesti videoruno tapahtuu lineaarisen kronologisesti – ajan luonnollinen kuluminen aiheuttaa teoksen näkyviin tulemisen. Videorunon internetaan sanatason struktuuri ei kuitenkaan ole lineaarinen sen kirjaimellisessa, perinteisessä mielessä. Vaikka kohdeteoksissani on ollut jonkin verran havaittavissa tiiviitä rivejä, niiden muodostuminen ei ole lineaarisen strukturoitua. Kirjallisuudelliseen lineaarisuuteen kuuluu nähdäkseni myös ennakoitavuus: tavanomainen painettu teksti koostuu rivien ketjusta ja vaikka olisikin kyse esimerkiksi konkreettisesta tai muutoin kokeellisesta runosta, jossa rivit eivät ole säännönmukaisia, lukija voi nähdä teoksen usein kerralla. Vaikka teos jakautuisikin usealle sivulle, lineaarisuus on siinä selkeämpää kuin videorunossa.

Kybertekstuaalisuudestaan huolimatta videoruno ja esimerkiksi runousvideo (*poetry video*) eivät myöskään silti ole sama asia. Videoruno tehdään teknologisen innovaation avulla, mutta siihen ei kuulu lineaarista tarinankerrontatyylä, joka puolestaan on tyyppillinen runovideoissa. Runousvideot pohjautuvat yleensä jo olemassa olevaan runoon ja on tehty ensisijaisesti tukemaan painettua runoutta käyttämällä kuvia, jotka esittävät suoraan tekstissä olevia tapahtumia. Konyvesin mukaan videoruno voi myös olla performanssi, jossa videokuvataan henkilön runonlausuntatilanne. (Konyves 2011a, 3–7.). Videoruno ei siis noudata multilineaarista, hyperteksteistä tuttua kerronnallista rakennetta eikä myöskään suoraan lineaarista tarinankerrontatyylä.

Kyber- ja hypertekstuaalisuuteen nojaava tutkimus ei siis ole täysin palvellut tarkoitustani videorunoustutkimuksessa, sillä videoruno on digitaalisuudestaan ja materiaalisvisuaalisen kineettisyyden kyvystään huolimatta ainakin jokseenkin hypertekstiä staattisempi, passiivisempi ja lineaarisempi taideteos ja vaikka mahdollisia tulkin-toja voidaankin rakentaa useita ja tulkittavaa materiaalia on painettua tekstiä enemmän, konkreettisen interaktiivisuuden ulottuvuus tulee lähinnä esille katsojan etsiessä videorunoa internetsivuilta ja laittaessa teoksen päälle. N. Katherine Hayles (2006, 186–187) on kuitenkin todennut, että digitaalisessa tekstissä voi virtuaalisesti tapahtua muutoksia joka esityskerralla esimerkiksi ajoituksen tai ohjelmiston ajantaisisuuden kanssa. Materiaalisia tasoja on digitaalisen tekstin takana monta ja esimerkiksi internetyhteys voi vaikuttaa digitaalisen tekstin lukemiseen. Tämä seikka voi

vaikuttaa videorunouden kybertekstuaalisuuden määräytyneisyyden sekä saatavuuden dimensioihin, sillä internetyhteys luonnollisesti liittyy muuntofunktion stabiiliuteen ja tekstiin pääsyyn. Jonkinlainen interaktiivisuus on olemassa siis myös näennäisesti staattisessa taideteoksessa sen digitaalisen materiaalin vuoksi kerronnan tason sijaan – näin ollen myös videorunoudessa on edellä mainitun lisäksi löyhästi havaittavissa ergodiseen kirjallisuuteen kuuluvia konkreettisia dimensionaalisia piirteitä. Pohtimisen arvoista on juuri se, kuinka olemuksellista videorunoudelle on nimenomaan sen oleminen verkossa. *Sudenolento* löytyy sekä Poesia-runoussivuston internetsivuilla kokonaisuutena ja osiin jaettuna että yhteisöpalvelu Vimeosta, mutta ilman ositusta tai mainintaa osien nimistä. Olen analyysissäni tarkastellut myös osien nimiä, jolloin runoteoksen digitaalinen alusta ilman muuta vaikuttaa myös kohdetekoksen tulkintaan. Voiko videorunoa siis pitää sinänsä interaktiivisena jo jakoformaattinsa ja eri digitaalisten alustojen kautta ja jos voi, niin miten tai muuttuuko katselukokemus tai jokin muu olemuksellinen videorunossa olennaisesti, jos internetsivun sijaan teosta katsotaan esimerkiksi DVD:ltä tai olosuhteiden muutoin muuttuessa? Myös mahdolliset kommentointimahdollisuudet, joita esimerkiksi Vimeo tarjoaa, voivat vaikuttaa tulkintaan – olisiko tämä hyväksyttävää interaktiivisuutta Aarsethin mukaan?

On tietenkin selvää, ettei kaikki painettu kirjallisuus ole ergodista, vaikka mainitusti myös painetusta kirjallisuudesta löytyy esimerkkejä ergodiseen, kybertekstuaaliseen kirjallisuuteen. Aarsethin teoriasta jää kuitenkin hämäräksi, onko kaikki digitaalinen kirjallisuus e-kirjoja ja äänikirjoja lukuun ottamatta jollain asteella ergodista – voiko tällaista näin tyhjentävää lausuntoa edes tehdä? Videoruno on kyberteksti siinä missä muutkin, mutta sen ergodisuus ei ole yhtä ilmiselvää, vaan se muodostuu ekfrasististen kohtien lisäksi osin lukijasta riippuvaisista asioista. Pohdittavaksi jää, kuinka relevanttia on esimerkiksi tiedostaa videorunon lukijan itsemääräämisoikeus videorunon etsimisessä internetsivulta, sen toiston aloittamisessa ja keskeyttämisessä ja vertautuuko tällainen rooli ennemmin kybertekstin käyttäjään vai kuitenkin painetun kirjallisuuden tai esimerkiksi e-kirjan lukijaan, joka voi samoin keskeyttää lukuprosessin yksinkertaisesti nostamalla katseensa tekstistä. Olen myös analyysiosiossa puhunut N. Katherine Haylesin digitaalisen tekstin tapahtuoitumisesta, joka voi maini-

tun lailla olla olosuhteista riippuvaista. Miten tämä tapahtumaattinen luonne vaikuttaa videorunouden ergodisuuteen ja kybertekstuaalisuuteen? Videorunoudesta ei tunnu löytyvän materiaalia kaikille Aarsethin osoittamille dimensioille.

## 4.2 Katsoja vai lukija – videorunon ikonotekstuaalisuus ja elokuvallisuus

Kai Mikkosen mukaan tietyt taiteen ja kirjallisuuden muodot, kuten visuaalinen runous (*visual poetry, pattern poetry, shaped poetry*), konkreettinen runous tai visuaalinen kirjallisuus tekevät kuvaa ja sanaa luokittelevista prosesseista näkyviä. Mikkonen jatkaa, että korostamalla tekstin visuaalista muotoa voidaan esimerkiksi pohtia, mikä kuuluu kirjoitettuun kieleen ja mikä taas on kuvaa. (Mikkonen 2005, 54.) Myös videorunous lukeutuu tähän ikonotekstuaalisuudellaan. Mikkonen erottaa kaksi eri ikonotekstuaalisuuden suuntausta: spatio-temporaalisen ja ontologisen ikonotekstin. Ensimmäisessä kuva ja teksti on tilallisesti ja ajallisesti yhtenäisiä, mutta ne eivät välttämättä sulaudu yhteen, kun taas jälkimmäisessä ikonotekstuaalisuus on ontologista, jolloin kuva ja sana ovat erottamattomia sekä ajallisesti että tilallisesti mutta myös käsitteellisesti ja kokemuksellisesti. Mikkonen esittääkin hyvän tiivistyksen: kuva ja sanan erottelun ongelma koskee oikeastaan kuvan ja sanan erotettavuuden astetta ja vaikka kuva ja sana pysyisivätkin enimmäkseen omissa tiloissaan ja vaatisivat omantyyppisiä ajallisia muotoja, niiden yhteistoiminta voi saada myös ontologisia muotoja. (Mikkonen 2005, 55.) Spatio-temporaalinen ikonoteksti yhtyy luontevasti Lars Elleströmin mediumien modaliteetteja ja moodeja käsittelevän mallin (2010, 38) spatiotemporaaliseen tasoon, jossa jo mainitusti materiaalisen rajapinnan aistimellinen havainnointi rakentuu kokemuksiksi ja käsityksiksi ajasta ja tilasta. Elleströmin mukaan tälle tasolle sijoittuvat teoksen materiaalisuudesta ja virtuaalisuudesta sekä vastaanottajan aisteista ja kognitioista muodostuvat ajan ja tilan eri ulottuvuudet. (Elleström 2010, 38.)

Mikkosen ajatukset kuvaavat hyvin myös videorunouden rakennetta. Kuva ja sana eivät varsinaisella elementtitasolla sulaudu yhteen, mutta videorunoudesta löytyy kuitenkin myös kuvan ja sanan elementtien ontologista yhteenliittymistä. Esimerkiksi sanan materiaalisvisuaalinen taso ja kyky kineettisyyteen on tätä, ja kuvan sisällöistä voi löytyä kielikuvallisuutta tai muuta kerronnallisuutta, joka puolestaan palautuu sanataiteeseen. Kuten todettu, kuva ja sana ovat myös samalla materiaalisella alustalla videorunoudessa, joten vaikka kuvan ja sanan elementit vaativatkin osin erilaisia lähestymistapoja, myös videorunouden rakenteessa kuvan ja sanan yhteenkietoutumisesta löytyy todisteita.

Olen käyttänyt videorunon vastaanottajasta lukijan käsitettä, vaikka videorunon tulkitsemiseen tarvitaan paljon muutakin kuin vain perinteisiä lukemisen prosesseja. Videorunon tutkimisessa visuaalinen lukutaito ja katseen kohdistuminen ovat olennainen osa tulkintaa. Janne Seppäsen (2002, 141) mukaan visuaalinen lukutaito on visuaalisen maailman merkitysten pohdintaa ja kriittistä arviointia. Myös videorunous on nykyään osa sitä visuaalista maailmaa, jonka ympäröimänä elämme. Siksi videorunoakaan ei pidä vain tiukasti lukea, vaan myös katsoa, sillä yksin kielellinen kommunikaatio ei riitä videorunon avautumiseen. Liitänkin lukijan käsitteeseen ajatuksen lukemisen aktiivisista prosesseista, havainnoinnista, valikoinnista sekä nähdyn tulkitsemisesta ja sen herättämistä tuntemuksista – lukijan roolina on siis myös katsoa ja kuunnella. Seppänen (mt., 97) toteaaakin, ettei katsominen ole ohimenevä tapahtuma, vaan koko ajan jatkuva ja muokkautuva prosessi, jossa aiemmat mielikuvat, kulttuurinen kokemus ja vuorovaikutus lomittuvat toisiinsa.

Traditionaalisessa painetussa runossa analysoitavaa ainesta tuottavat sanat sekä se, mikä jätetään sanomatta: rivit ja rivien välit. Videorunon kohdalla ei voida puhua riveistä tai rivien väleistä vaan elementeistä ja niiden välisistä tiloista sekä niiden täyttymisistä ja täyttymättömyyksistä. Janne Seppäsen (2002, 141) ajatusta visuaalisesta lukutaidosta voidaan hyvin soveltaa monilukutaidon piiriin kuuluvan laajan tekstikäsitteeseen, joka on ollut esimerkiksi suomalaisen koululaitoksen opetussuunnitelmissa jo vuodesta 2004. Sara Sintosen ja Kristiina Kumpulaisen mukaan monilukutaidolla viitataan muun muassa moninaistuneisiin tekstimuotoihin, modalityetteihin ja niiden moniin tuottamisen tapoihin erilaisissa toimintaympäristöissä ja tilanteissa monenlaisin eri välinein. He toteavatkin, että monilukutaito liittyy myös

medioituneeseen aikaan ja vallitsevaan mediakulttuuriin ja -teknologiaan. (Sintonen & Kumpulainen 2017.) Kai Mikkonen puhuu Janne Seppäsen visuaalisen lukutaidon käsitystä mukaillen kielellisestä imperialismista, jossa kuvan ajatellaan olevan kieltä, jota ”luetaan” visuaalisen lukutaidon käsitteen mukaisesti. Mikkosen mukaan yhtä yleinen on kuitenkin myös halu kaiken esittämisen visualisoinnista, jossa kuvasta tehdään esittämisen malli visuaalisen kulttuurin nimissä. (Mikkonen 2005, 16.) Videorunon kohdalla voisikin yleisellä tasolla ehkä puhua lukemisen, visuaalisen lukutaidon ja monilukutaidon sijaan esimerkiksi medialukutaidosta. Esimerkiksi luvussa 2.2 erittelemäni E. M. de Melo e Castron (1994, 6) näkemys videokuvien materiaalisuudesta johtuvasta referentiaalisuusongelmasta voidaan nähdäkseni myös ohittaa kohtelemalla kuvaa sanan tavoin, eli lukemalla sitä.

Tekstin käsitteellä on jo vuosia viitattu painettua tekstiä laajempiin kokonaisuuksiin – kuviin, elokuviin, musiikkiteoksiin, muihin multimodaalisiin ja intertekstuaalisiin kokonaisuuksiin. Näiden periaatteiden ja laajan tekstikäsitteilyn mukaan myös videoruno kokonaisuudessaan on teksti, johon voidaan ensisijaisesti soveltaa lukemisen prosesseja. Näin myös Tom Konyvesin käyttämä videorunouden sanatasoon ja säkeisiin viittaava käsite *text* (teksti) on ongelmallinen ja erityisesti hankala kääntää, vaikka manifesti ei tekstilajina tietenkään vaadi tieteellisen tason käsitteenmäärittelyä. Konyves on lisäksi käyttänyt videorunon vastaanottajasta lukijan sijaan termiä *katsoja* (*viewer*). Kai Mikkosen teoksessa ja erityisesti ikonotekstuaalisuutta käsittelevässä osassa vilahdelee myös esimerkiksi käsite *lukija-katsoja*. Mielestäni kysymys lukijasta ja katsojasta on yksi niistä seikoista, jotka erottavat videorunon muusta videotaiteesta. Vaikka videon medium onkin olemuksellista videorunolle, runoudessa, niin myös videorunoudessa, on kyse sanataiteesta. Näin ajattelee esimerkiksi Marjorie Perloff, joka toteaa digitaalisesta runoudesta seuraavaa:

But no medium or technique of production can in itself give the poet (or any other kind of artist) the inspiration or imagination to produce works of art. And poetry is an especially vexed case because, however we choose to define it, poetry is the *language art*: it is, by all accounts, language that is somehow extraordinary, that can be processed only upon rereading. (Perloff 2006, 144.)

Videorunous identifioituukin ensisijaisesti digitaaliseen runouteen videotaiteen sijaan, sillä videorunous luo oman merkkijärjestelmänsä, jonka ehdot ja konventiot on

nähdäkseni esteettisessä kielessä ja sanataiteessa, vaikkakin osin visuaalisessa sellaisessa. Videon medium mahdollistaa tämän visuaalisen ulottuvuuden, mutta lähtökohdat ovat runouden sanataiteellisessa luonteessa. Kuten Perloff muistuttaa, mikään väline itsessään ei anna taitelijalle inspiraatiota taideteoksen tuottamiseen.

Ikonotekstuaalisuus tulee esiin myös videorunouden tulkintaprosessissa, jossa katsomisen ja lukemisen prosessit yhdistyvät. Kai Mikkonen onkin todennut, että katsoja muuntuu helposti kertojaksi ja päinvastoin. Hänen mukaansa katsoja verbalisoi ja kertoo, mitä näkee, eli tulkitsee kuvaa. (Mikkonen 2005, 24.) Nähdäkseni siis katsomisen ja lukemisen prosessit ovat lähtökohtaisesti lähes tasa-arvoisessa suhteessa teoksen tarkastelussa, sillä vaatiihan jo genren *videorunous* nimikin molempia (video-katsominen, runous-lukeminen), mutta varsinaisen tulkinnan julkituominen vaatii kielellistämistä. Runot, myös videorunot, on tehty tulkittaviksi, jolloin kielellisyys on välttämätön osa sekä teoksen analysoinnissa että varsinaisen tulkinnan rakentamisessa. Mikkonen (mt., 26) toteaaakin, että verkkokalvolle syntyvä kuva mielleltään merkitykselliseksi *sekä* kielellisesti *että* kuvallisesti ja kuvan merkitys voi jäädä välittymättä, ellei sitä sidota kielellisiin merkityksiin. Pelkistettynä katsomisessa on lähes aina myös kielelliset prosessit mukana, sillä ajattelu on pitkälti kielellistä.

Näin ollen haastan Konyvesin näkemyksen *katsojan* (*viewer*) käsitteen käytöstä. Videorunoutta lukiessa lukemisesta tulee toki painetun kirjallisuuden lukemista kineesteettisesti kompleksisempi ja eläväisempi esitys, sillä digitaalinen teksti näyttäytyy keinotekoisena ja inhimillisen älyn sekä koneellisen ja luonnollisen kielen välisenä tanssina, kuten Katherine N. Hayles (2006, 187) on tiivistänyt. Ajatukseen yhtyy myös Raine Koskimaa (2000, 141) huomauttaen, että digitaalisen tekstin lukemisen konventiot eivät ole vielä muodostuneet, ja lukijan onkin ensin tekstin kohdatessaan opeltava lukemista hallinnoivat säännöt. Jotkin hypertekstit tarjoavatkin konkreettisen ohjeistuksen tekstin lukemiseen. Vaikkei näin olekaan videorunon kohdalla, lukijan on silti tiedostettava lukemistaan eri tavoin ja kyseenalaistettava ne automaatiot ja konventiot, joita ehkä huomaamattaan seurataan.

Nähdäkseni katsoja-käsitteen käyttö rinnastaisi videorunouden tarkastelemisen myös ensisijaisesti esimerkiksi elokuvan tai muun visuaalisen, ei-sanataiteellisuuden palautuvan taiteen katsomiseen. Tämä olisi hiukan harhaanjohtavaa, sillä vaikka



esimerkiksi elokuvassa operoivatkin samat elementit, elokuvan ja videorunouden poeettiset rakenteet eroavat huomattavasti toisistaan. Elokuvan ehdot ja konventiot ovat nimensä mukaisesti elävässä kuvassa ja visuaalisuudessa, ja ensimmäiset elokuvat olivatkin tunnetusti mykkäfilmejä. Elokuva ei myöskään perustu videon mediumille, kuten videorunous, vaan elokuva voi olla elokuva myös ilman videotakin – video viittaa tietynlaiseen erityistekniikkaan, joka ei videorunouden tavoin ole elokuvalle olemuksellista. Jonkinlainen yhteys elokuvalle ja videorunoudelle on kuitenkin löydettävissä Roland Barthesin vuorottelufunktion kautta. Barthesin mukaan tällaisessa elokuvassa tekstuaalinen osuus, dialogi, ei vain selvennä asioita, vaan myös vie tarinaa eteenpäin. (Mikkonen 2005, 58.) Tällöin kuva ja sana myös elokuvassa ottavat askelen kohti tasa-arvoisempaa asemaa, eikä kuvan elementin tapahtuma ole enää ylivertainen sanan elementtiin nähden. Näin on myös videorunoudessa – sanallinen sisältö ei vain selitä tai havainnollista kuvaa tai toisinpäin.

Juha-Pekka Kilpiö (2016) on kehitellyt ekfrasiksesta kinekfrasis-uudistermin kuvaamaan elokuvan tai muun liikkuvan kuvan sanallista representaatiota. Hän tarkoittaa kinekfrasiksen representaatiolla kaikkia niitä tapoja, joilla tekstit viittaavat elokuviin, kertovat niistä, kuvailevat, kommentoivat ja tulkitsevat niitä. (Kilpiö 2016, 6–8.) Videorunoutta on sellaisenaan hankala tarkastella kinekfrasiksena, sillä videorunoteoksen taustalla ei välttämättä ole toista teosta, johon runo viittaisi, eivätkä videorunon omat kuva- ja sanasisällöt myöskään ole suoraan vain toistensa representaatioita. Jos video mediumina on tällainen viittaamisen tapa, silloin kaikki muutkin taiteenlajit viittaavat elokuvan lajiin, mutta kuten mainittu, video ei ole mediumina välttämätön elokuvalle. Onko myöskään yhteneväisyys ajallisen etenemisen tasolla määrätysti riittävä viittauskohde? Onko kaikki liikkuva kuva näin ollen siis elokuvaa elävänä kuvana? Tällaisten ”viittausten” nimeäminen elokuvallisiksi tuntuu hiukan ”kumpi oli ensin” -konstailulta.

Kilpiö (2016, 6) toteaa kuitenkin kinekfrastisista runoista, että ne eivät suoraan pyri jäljittelemään elokuvaa ja hävittämään kielellisyyttään kuvan tieltä, vaan sen sijaan kahden median suhde tuottaa tekstiin merkityksellisen jännitteen. Tämä ajatus käy myös videorunouteen. Videorunoteoksen maailma ja tarina syntyvät kahden elementin vuorovaikutuksessa, ei niin, että sanan elementti esimerkiksi referoisi taustalla

pyörivää "elokuva". Kohdeteoksissani kuvasisältö on hyvin abstraktia, joten olisi muutenkin hankala suoraan todeta, visualisoiko kuva suoraan sanallista esitystä, vai ei. Kilpiö (mt., 9) täsmentää toki, ettei kinekfrasis ole tekstilaji, vaan keino. Vaikka mahdollisuus kinekfrasiksen käyttöön onkin olemassa, kuvan ja sanan elementit videorunoissa harvoin kommentoivat toisiaan suoraan konkreettisesti – kuva kuvittamalla sanatasoa tai sana kertomalla kuvasta – vaan suhteet ovat hienovaraisempia, abstraktimpia ja monitasoisempia. Yhteys kinekfrasikseen löytyy ekfrasiksen kautta – jos sanatason tulkinnasta rakentuvat lukijan mielikuvat sattuvat olemaan teoksen visuaalisen maailman kanssa samankaltaisia, kinekfrasis muodostuu. Näin on esimerkiksi *Sukupolven* "uneni, yöni, odotukseni, aamuni" -kohtauksen kuvasisällössä, sillä se voisi hyvin kuvata mitä tahansa sanatason mainitsemaa sanaa tai kaikkia yhdessä. Kuvasisältö voisi kohtauksessa silti kuvata montaa muutakin asiaa, ja sanallisen sisällön voisi samoin myös visualisoida useilla muilla tavoilla. Siksi ei olekaan relevanttia todeta, että sanan ja kuvan elementit suoraan representoisivat toisiaan. Intermediaalinen kokemus ja kokonaisvaltaisempi poeettinen kokemus syntyvät abstraktimmalla tasolla, ei vain kahden elementin välissä. Lukijan asemoituminen on myös mainitusti osana teoksen sanatason intermediaalisen luonteen tunnistamista.

Olen tutkimuksessani pohtinut kinekfrasiksen käsitteen käyttökelpoisuutta Toikka-sen (2019) ekfrasiksen kannalta – voisiko myös kinekfrasiksen kääntää toisinpäin niin, että sanatasoon koodattu aines saa lukijan väkisin kuvittelemaan haluttua asiaa ja näkemään tiettyjä mielikuvia. *Sudenolennon* muutamassa kohtauksessa, lukujo-noissa ja "ole hiljaa"-kohtauksessa voi olla havaittavissa tällaista, sillä kuten erittelin alaluvussa 2.3, kohtausten merkitys syntyy nimenomaan sanan elementin materiaa-lisvisualisen kineettisyyden kautta. Säkeiden "ole hiljaa" kineettinen rakentuminen on verkkaista, jopa yksitoikkoista, ja sanoja tulee näyttöön yksi kerrallaan. Myös ku-van elementti vastaa tunnelmaa: kohtauksessa näkyy mustavalkoinen lähikuva hiuk-siaan silittelevästä, selällään makaavasta ihmisestä. Säkeet voisivat olla kinekfrasis kineettisyydelle ominaisuutena tai kuvan elementille. Kineettisyys on videorunossa läsnä kaikessa, mutta voiko mielikuvien kineettisyyttä tai staattisuutta arvioida? Ru-non säkeiden rakenteeseen retorisesti koodatut ainekset muodostavat lukijalle mie-likuvia, jotka ovat oleellisessa asemassa ekfrasiksen rakentumisessa.

Kokeellinen elokuva puolestaan on jo paljonkin lähempänä videorunoutta, ja tarkastelenkin seuraavaksi hiukan näiden kahden taiteenlajin suhdetta. Vaikka kokeellisen elokuvan juuret ovat jo 1900-luvun alussa, 1960- ja 1970-lukujen kokeellinen elokuva ja videotaide syntyivät käsite- ja performanssitaiteen kentän kautta, jossa video toimi usein vain tallennusvälineenä. Yhdysvalloissa Nam June Paik, Bruce Nauman ja Joan Jonas ottivat videon kuitenkin käyttöön uutena teknologiana. (Kavi 2019.) Näin ollen sekä kokeellisella elokuvalla ja videotaiteella että videorunoudella on jokseenkin samankaltaiset avantgardistiset lähtökohdat.

Tom Konyves (2011a, 9) erittelee myös konseptuaalisen videorunon, eli käsitevideorunon, joka keskittyy kielen materiaalisuuteen eli siihen, että ennalta suunniteltu idea pannaan täytäntöön tietyllä teknisellä metodilla – merkitys ja kielen semanttisuus eivät siis ole avainasemassa. Tällaisesta konseptuaalisesta videorunoudesta voisi hyvinkin löytää kohdeteoksiani enemmän vastineita Aarsethin kybertekstuaalisuuden dimensioille. Elokuvan, erityisesti kokeellisen elokuvan ja videorunouden välimaastoon sijoittuukin useita molempia taidesuuntia hyödyntäviä kategorioita. Esimerkiksi Konyves itse mainitsi yhtenä videorunouskategoriana George Aguilarin cine(e)poetryn (cinematic(electronic)-poetry), jossa *cinema* (elokuva) viittaa nimenomaan elokuvallisuuteen. Myös kohdeteoksistani oli löydettävissä tällaista, mutta Konyvesin vaikeaselkoisen kategorisoinnin vuoksi olen jättänyt lokeroinnin avoimeksi, mistä kerron lisää luvussa 4.3. Vielä merkittävämpi runouden ja elokuvan yhteenliittymä on Gianni Totin luoma *poetronica*, jossa yhdistyy runoutta ja elokuvaa sekä elektronista taidetta. Aguilarin kategoria pohjautuu poetronicaan, mutta cin(e)poetry korostaa nimenomaan elektronisuutta. Christophe Wall-Romana (2013, 3) puolestaan viittaa cinepoetry-termillä tekstiin, joka pyrkii käsittämään jonkin tietyn runouden komponentin elokuvan rakenneosaksi tai toisinpäin, mutta aina kirjoittamisen ehdoilla.

Elokuvaruno (film poem) on puolestaan elokuvallinen taideteos, joka pohjautuu jo olemassaolevaan, usein kanoniseen runoon (O'Halloran 2015). Tom Konyves itse käyttää tällaisesta nimitystä runousvideo (*poetry video*), kuten edellisessä alaluvussa esittelin. Nähdäkseni näitä kahta erottaa visualisoinnin tapa; runovideoissa tapahtumat kuvataan konkreettisesti ja suoraan säikeiden perusteella, kun taas elokuvaruno mahdollistaa vapaan assosioinnin. Myös Henry Baconilla (2005, 382) on tästä eriävä

näkemyksellä, sillä hänen mukaansa elokuvarunolla on viitattu esimerkiksi sodanjälkeiseen amerikkalaiseen kokeelliseen elokuvaan, ja nimityksellä tarkoitettiin sisällöltään abstrakteja ja assosiaatioiden varassa eteneviä lyyrisiä elokuvia. Bacon ei kuitenkaan mainitse, että elokuvarunolla olisi taustanaan jo olemassa oleva runo, vaan ”runon” ulottuvuus tulee nimenomaan elokuvan rakenteellisen ja sisällöllisen lyyrisyyden kautta.

Jonkin verran yhteneväisyyksiä elokuvan ja videorunouden välillä löytyy myös käsitteistön puolella. Olen käyttänyt kohdeteoksieni erittelyssä kohtauksen käsitettä, joka tulee suoraan elokuvasta ja elokuvantutkimuksesta. Anders Vacklinin (2007, 118) mukaan kohtauksessa tapahtuva toiminta sysää juonta eteenpäin, muuttaa jotain ja tekee seuraavasta kohtauksesta väistämättömän. Vaikkei videorunossa olekaan juonta, kohtausten vaihtuminen vie runoa ja runon sanomaa eteenpäin. Kohtauksen pääasiallinen, eteenpäinvievä funktio tuntuu siis olevan videorunoudessa sama kuin elokuvassa. Kohtauksien sisällöt toki eroavat elokuvassa ja videorunoudessa toisistaan – Vacklin (mp.) esimerkiksi sanoo, että kohtauksissa voidaan esitellä henkilö, henkilöiden välinen suhde tai valaista sitä uudella tavalla – videorunoudessa näin on ehkä korkeintaan jonkin teeman tasolla, mutta koska videorunolla ei ole lukijaa palvelevaa funktiota, ”valaiseminen” ei välttämättä tule kyseeseen. Kohtaus liittyy ajatukseen tapahtumien ennustettavuudesta, joka on esimerkiksi populaariselle elokuvalla ominaista, mutta jota ei videorunoudesta ole välttämättä mahdollista löytää. Henry Baconin (2005, 26) mukaan elokuvakerronnan keskeisimpiä edistysaskelia oli leikkaaminen kohtauksien sisällä tiukempiin kuvarajauksiin ja takaisin, ajan myötä yhä selvemmin tarinamaailman sisään sijoittuviin, eri näkökulmista otettuihin otoksiin. Videorunoudessa kohtaukset ja leikkaukset tehdään nähdäkseen poeettisen kokemuksen ehdoilla ja näin palvelen abstraktimpaa tasoa kuin vain runon maailman tai sanoman esiintuomiseen eri näkökulmista.

Bacon (2005, 390) on todennut, että elokuvaa voi kuitenkin luonnehtia runolliseksi sikäli kuin siinä käytetään hyväksi taiteenlajin tarjoamia ilmaisullisia mahdollisuuksia rikkaiden assosiaatioiden, aistillisten ja affektiivisten vaikutelmien luomiseksi. Myös Kilpiö (2016, 10) toteaa, että runouden ja elokuvan suhteita on yleensä lähestytty sillä ajatuksella, että runous jäljittelee elokuvan keinoja tai tavoittelee elokuvan

katsojalle tarjoamia aistivaikutelmia. Konyvesin (2011a, 3) itsensä mukaan myös videorunouden yhtenä tehtävänä on ajatusprosessien demonstrointi, joten myös tässä on löydettävissä yhtymäkohta videorunouden ja erityisesti kokeellisen tai muutoin taiteellisen elokuvan välille. Videoruno pystyykin visualisoimaan tunteet, ajatukset ja mielikuvat eli ne, joita tavanomainen runo pystyy vain kuvailemaan. Sanoja ei tarvita kuvailuun, koska videorunolla on myös kyky näyttää.

Konyvesin (2011a, 3) mukaan sanallisen ilmaisun merkitys sekoittuu kuvailmaisun kanssa, mutta tämä ei tarkoita vain visuaalista havainnollistamista. Tavanomaisessa runossa on sana-aineksen lisäksi tulkittavaa vain rivien välit, kun taas videorunossa on kaikkien elementtien väliset tilat. Videorunoteoksen säkeet eivät toimisi runona yksin, koska ne rakentuvat myös kuvan elementille ja toisinpäin. Konyvesin mielestä (mp.) videoruno itseasiassa onkin ”elokuva” (”movie”), mutta nähdäkseni tällä lausahduksella hän korostaa videorunouden kineettistä luonnetta kokonaisvaltaisen elokuvallisuuden sijaan, sillä elokuvan tavoin myös videorunouden kuva on luonnollisesti liikkuvaa. Konyves (mp.) tarkentaa myös, että videorunoudella onkin tarkoitus tarjota esimerkiksi ei-narratiivinen tai antinarratiivinen vaihtoehto.

*Sudenolennon* ja *Sukupolven* hiljaisissa kohdissa, jossa kuvaruutu mustenee eikä säkeitä ole, nähdään videorunon katsomisen suurin ero elokuvan katsomiseen. Videoruno polveilee omalakisesti luoden omat ehtonsa, eikä sen katsomiseen ja seuraamiseen ole olemassa konventionaalisia malleja, sillä juuri näiden mallien rikkomisesta videoruno on syntynyt. Monica Danci (2011, 224) on todennut, että digitaaliset runot haluavatkin usein antaa ilmi ja horjuttaa esimerkiksi binaarisia oppositioita sekä lukijan dominoivia ajattelutapoja. Videorunossa ei ole tarkoituksena luoda katsojalle selkeää juonta, vaan poeettista kokemusta. Videoruno on lähtöisin runosta, ei elokuvasta, mutta koska elokuva voi olla lukijalle videorunoa olemuksellisesti lähimpänä oleva taiteenlaji, lukija saattaa huomaamattaankin olettaa videorunon osin palvelevan häntä ja toistavan samoja kaavoja esimerkiksi tapahtumien ennustettavuudesta, vaikkakin esimerkiksi kokeellisessa taide-elokuvassa näin ei luonnollisesti ole.

Kokeellista elokuvaa ja videorunoutta yhdistävätkin nimenomaan halu kokeilla ja rikkoa rajoja – videorunous runouden osalta ja kokeellinen elokuva elokuvan osalta ja

miksei kumpikin taiteenlaji voisi osaltaan kommentoida myös toista. Esimerkiksi juonettomuus ja näyttelijöiden puuttuminen sinänsä voi olla yksi tekijä, joka tuo kokeellisen elokuvan lähemmäs videorunoutta. Michael Snown kokeellinen elokuva *So Is This* onkin mielenkiintoinen esimerkki – se on kategorisoitu nimenomaan elokuvaksi, vaikkei siinä ole muuta sisältöä kuin sanoja mustalla taustalla. Sen yksinkertaisesta visuaalisesta rakenteesta tulee jopa mieleen E. M. de Melo e Castron *Signagens*-nimisen sarjan (1985–1989) videorunot. Yhteneväisyys voi tietenkin johtua myös julkaisuajankohdan nykypäivään verrattuna puutteellisesta tekniikasta. Lisäksi *So Is This* -teoksen konsepti on lukeminen ja sen manipuloiminen, jolloin elokuva tuntuu palautuvan sanataiteeseen. Taitelijan profiloituminen ja näkemys omasta työstään sekä jossain määrin myös teoksen kesto tuntuvatkin olevan osatekijöinä videorunouden erottamiseen sen läheisistä taiteenlajeista.

### 4.3 Videorunouden poeettiset keinot

Kuten mainittu, Tom Konyves myöntää (2011a, 5) videorunouden videon mediumin kyvyn tuottaa ennennäkemättömiä ja rajattomia assosiaatioita kuvan, sanan ja äänen elementtien välille. Videon mediumin merkityksellisyyteen yhtyy myös toinen videorunouden uranuurtaja, E. M. de Melo e Castro:

Having made these videopoems i realized that video has its own identity and that it is a suitable medium for the production of images which have no existence outside the system. A new period started: I explored the specific virtual possibilities of video for poetic creation without having to use a poem created outside the medium. True videopoetry was beginning. (Castro 1996, 146.)

Sekä Konyvesin että Castron ajatuksista paistaa kunnioitus videon mediumia kohtaan. Konyves (2011a, 4) onkin todennut, että videorunouden "video" ei toimi vain "runouden" modifioijana, vaan kokonaisuudessaan runon merkityksen muuttajana. Videoruno ei tunnukaan noudattavan vain yhtä tai kahta videon mahdollistamaa rakenteellista keinoa vaan käyttävän sitä nimenomaan olemuksellisena piirteenä ja valjastamalla sen täydellisesti runon vaatimiin poeettisiin tarpeisiin. Sanatasolla kohde teokseni ovat mainitusti varsin konstailemattomia ja vaatimattomia, mutta videomeidiumin avulla runoon tulee valtavasti lisää materiaalia. Hypertekstuaalisuus ja -runous nojaavat vahvasti linkkeihin rakenteellisena narratiivistruktuurina ja mainitusti runovideo lineaariseen kerrontatapaan, mutta videoruno rakentaa omanlaistaan narratiivisuutta ja siten poeettisuutta ajatuksenaan luoda ennalta-arvaamaton poeettinen kokemus ja kokonaisuus videon mediumin rajattomien mahdollisuuksien avulla. Elementtien narratiivisuuden ja ei-narratiivisuuden välinen tasapainoilu esimerkiksi *Sukupolven* "pelkään kuollakseni virheitäni" -säkeessä tuo esiin ajatuksen siitä, että poeettinen kokemus rinnastuu loogisen struktuurin sijaan teoksen koheesion ymmärtämiseen – tunne sattumanvaraisuudesta tai epäjohdonmukaisuudesta liittyy usein poeettiseen keinoon, ei aukkoon teoksen logiikassa. Brian McHalen (2001) mukaan modernisminjälkeistä kokeellista runoutta luonnehtiikin nimenomaan heikon kerronnallisuuden piirre, jolla hän viittaa tekstin tapaan herättää odotuksia narratiivisesta kokonaisuudesta vastaamatta niihin lopulta mitenkään yksiselitteisesti. Tämä pätee kohdeteoksiini, sillä kontrastoituminen monin eri tavoin nousi vahvaksi ja usein toistuvaksi poeettiseksi keinoksi.

Lisäksi videorunouden narratiivisuus manipuloi lukijaa tulkinnallisesti ekfrasiksen avulla. Painetussa runossa säkeet herättävät lukijassa tiettyjä mielikuvia, ja näin on myös videorunoudessa, mutta tämän lisäksi videorunon kuvasisällöt pakottavat lukijan vertailemaan omia assosiaatioitaan videorunon luomaan visuaaliseen maailmaan. Tässä videon medium diskursiivisena tilana on isossa roolissa. Videorunon kuvan elementin sisältöjä voisikin ajatella mielikuvina sanan elementille – ei suoranaisena visualisointina tai representaationa, vaan sanan elementin semantiikan kautta muodostuvina kuvina. Näillä on eroa, sillä kuten painetussakin runossa, myös videorunossa jokaisella sanalla on harkittu tarkoitus. Sana ”yksinäisyys” herättää sellaiseen tiettyjä mielikuvia, mutta videorunossa ”yksinäisyys” palvelee videorunon omia funktioita, sitä, mitä videoruno itse haluaa ”yksinäisyydellä” sanoa tai kertoa siitä ja mikä sen rooli on videorunon kokonaistematiikassa. Kai Mikkonen (2005, 266) onkin täsmentänyt, että ekfrasis usein selittää syitä sille, miksi jokin voi vaikuttaa ja miksi sanallisen kuvauksen kohde voi vaikuttaa johonkin niin voimakkaasti. Sen lisäksi, että kontrasteja, ekfrasistisia kuiluja on jo sanan ja kuvan elementtien sisällä sekä välillä, kontrasteja muodostuu myös lukijan omien miellelyhtymien ja videorunon visuaalisen todellisuuden välille. Mikkonen (2005, 266) lisää kolmen tason ekfrasismallin luonutta W. J. T. Mitchellia mukailleen, että ekfrasis käsittää samanaikaisesti sekä visuaalisen esityksen kääntämisen sanoiksi että kielellisen esityksen kääntämisen takaisin kuvaksi lukijan vastaanotossa, hänen mielikuvissaan.

Säkeiden materiaalisvisuaalisen kineettisyyden lisäksi olen työssäni tutkinut kineettisyyttä myös kuvan ominaisuutena. Säkeiden kineettisyys liittyy sanan elementtiin kuvan elementin ominaisuuden, mutta mielestäni myös kuvasta voi löytää sanan elementtiin liitettäviä piirteitä kineettisyyden avulla. Kineettisyys onkin yksi tärkein poeettinen keino kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutuksen tasolla. Kineettisyys on videorunossa ensinnäkin väistämätöntä, mutta myös keino rakentaa tematiikkaa ja poetiikkaa. Kineettisyys on mainitusti myös se ominaisuus, joka tuo teokseen N. Katherine Haylesin (2006, 181) mainitseman tapahtumaattisuuden ulottuvuuden – liikkuvuuden avulla videorunoteos tapahtumatisoituu sen sijaan, että se jäisi objektiksi. Merkittävää kineettisyyden tarkastelun kannalta on sen olennaisuus kussakin säkeessä, kuvassa tai kohtauksessa. Mitä esimerkiksi säkeen semantiikkaan tulee lisää,



kun se rakentuu kineettisesti tietyllä tavalla? Jos säkeen semanttinen merkitys tehostuu tai syventyy materiaalisvisuaalisen tason avulla, säe kiinnittyy sanan elementtiin. Jos taas säkeen merkitys muuttuu perustavanlaatuisesti, voiko säe lukeutuakin kuvan elementtiin kuuluvaksi? Tästä hyvä esimerkki on *Sudenolennon* lukujonokohtaus, jonka perusteella kineettisyydestä muovautui myös itsenäinen poeettinen keino. Ensikatsomalta säkeiksi ja sanan elementtiin lukeutuvat lukujonot tuntuvatkin kineettisyyden kautta muuttuvan kuvan elementtiin lukeutuvaksi. Näin ollen kineettisyys on mielestäni ensisijaisesti elementillinen ominaisuus, jolla on mahdollisuus muodostua myös poeettiseksi keinoksi, sillä kineettisyys on tavalla tai toisella välttämättä läsnä sekä sanassa että kuvassa.

Kineettisyyden ja tapahtumaattisuuden avulla voidaan myös palata Barthesin viestinvaihtofunktioon, ekfrasikseen ja kybertekstuaalisuuteen. Kai Mikkonen toteaa Barthesin vuorottelufunktiosta seuraavaa:

Vuorottelufunktio taas vertautuu metonymian kielikuvaan: se lähentää kuvaa ja sanaa luoden näin jatkuvuuden vaikutelman niiden välille. Vuorottelu viittaa dynaamisen vuorovaikutukseen, joka seuraa eräänlaista merkityksen siirtymän logiikkaa ja samalla kuva ja sana kattavat kumpikin tietyn osan kolmanteesta, laajemmasta tekijästä, esimerkiksi kertomuksesta, joka on suhteellinen autonominen yksikkönsä. Kuvan ja sanan yhtäläinen suhde kolmanteen merkityksen yksikköön, joka toimii niiden jaettuna diskursiivisena tilana, vahvistaa kuvan ja sanan yhteenkuuluvaisuutta. Niiden vuorovaikutus tapahtuu siis kertomuksen tilassa eikä niinkään jonkin yksittäisen kuvan ja tietyn tekstin välillä. (Mikkonen 2005, 60.)

Barthesin ajatus ankkuroinnista toisena pääfunktiona ei juuri ollut tarpeellinen analyysissäni, sillä se kelpasi lähinnä luonnehtimaan kuvan ja sanan suhdetta Konyvesin abstraktin ja konkreettisen kuvan kannalta. Vuorottelufunktio vaikuttaa kuitenkin varsin perustellulta analyysikeinolta. Videorunoudessa on nimenomaan kyse kuvan ja sanan dynaamisesta vuorovaikutuksesta ja merkityksen siirtymistä ja vaihdokista, joista myös ekfrasis rakentuu. Myös de Melo e Castro (1996, 6) korosti videorunouden kuvan ehdotonta metonymiasta luonnetta. Videon mediumin voikin videorunoudessa kuitenkin katsoa toimivan Mikkosen erittelemänä diskursiivisena tai kertomuksellisenä tilana sekä alustana kuvan ja sanan elementtien dialogille ja poeettisille keinoille. Lukujonokohtaus, samoin kuin Ikea-kohtauskin ovat puolestaan erin-

omaisia esimerkkejä videorunouden kielikuvallisesta metonymisyydestä, joka puolestaan tuo taas kuvan elementtiin sanan elementin piirteitä. Esimerkiksi Ikea-kohdauksessa olleet lattiatason nuolet ovat ikään kuin metafora itse Ikealle, kun taas kohdatus itse metafora kulutukselle ja materialismille. Lukujonot viestivät ensin vain väestönkasvua ja ajan kulumista, mutta rytmin ja toisteisuuden kautta ne henkivät kokonaisvaltaisempaa historiallista ja universaalista jatkumoa.

Vaikka esimerkiksi Mikkosen (2005, 60–64) kritiikki Barthesin näkemyksen yksioikoisuudesta ja yksinkertaistavuudesta onkin oikeutettu ja teoria priorisoi kuvan selkeästi sanaan nähden jättäen pimentoon sanan mahdollisuuden monimerkityksisyyteen, vuorottelufunktio antaa kuitenkin yllättävästikin pohtimisen arvoisen välineen videorunouden tarkasteluun. Sen avulla videorunous on palautettavissa kirjallisuustieteen historiaan esimerkiksi vain mediataiteen sijaan. Lisäksi kuvan ja sanan välinen interaktiivisuus voi avata lisätulkintamahdollisuuksia ja yhtymäkohtia kybertekstuaalisuuden kentässä.

Tom Konyves (2011a, 4) toteaa videorunouden sana-aineksesta myös, että teksti joko äänitettynä tai esitettynä ruudulla on videorunon olemuksellinen elementti ja siksi teosta, joka ei sisällä näkyvää tai kuuluvaa tekstiä voidaan kuvailla poeettisena vain taide-elokuvan tai videotaiteen tasolla, mutta ei videorunona. Konyves täsmentää (mt., 8), että tekstin (tässä: sanan) elementti on essentialistista teoksen muotoutumisessa poeettisesta nimenomaan runoudeksi. Myös Marjorie Perloff (2006, 144) tähdensi digitaalisen runouden sanataiteellista luonnetta ja muistutti digitaalisuuden välineellisestä asemasta. Videoruno ei käytä videon keinoja vain siksi, että se on mahdollista, vaan jokaisella videon mediumiin sidoksissa olevalla runon säkeiden ilmenemistavalla on poeettinen funktio.

Tom Konyves (2011a, 6–7) määrittelee lisäksi viisi videorunokategoriaa tekstin, käännökseni mukaan runon sanallisen aineksen käytön mukaan. Ensimmäinen kategoria on kineettinen eli liikkuva sana, jossa säkeet esitetään neutraalilla taustalla animoituna ja muuten tehosteisena. Kineettisyyden kategoria ilmenee selkeimmin esimerkiksi *Sudenolennossa* kohdissa, joissa säe on yksivärisellä taustalla. Toinen kategoria on ääniteksti eli ääniraidaksi puhuttu ja siten videoon liitetty äänitys. Kolmas,

visuaalisuuden kategoria, esittää säkeet itse otettujen tai luotujen kuvien päällä. Konyves tekee siis kineettisen ja visuaalisen tekstin kategorioille tarkemman rajauksen kuin esimerkiksi johdannossa mainittu Bachleitner (2005, 307). Neljäs kategoria on runoilijan oma videoitu puhe-esitys eli performanssi ja viides ”cin(e)poetry”, elokuvan ja runouden yhteenliittymä eli videoruno, jossa säkeet on asetettu grafiikoiden päälle ja jossa kuvat on esimerkiksi tietokoneohjelman avulla muokattu virtuaaliseksi maailmaksi. Cin(e)poetryn (cinematic[electronic]-poetry) sulkumerkeissä oleva ”e” viittaa elektronisuuden painottamiseen, ja sen esitteli videorunoilija George Aguilar (mt., 7; Aguilar, 2015). Niin *Sudenolento* kuin *Sukupolvikin* ovat vaikeasti lokeroitavissa, mutta niissä on sekä kineettistä ja visuaalista sanaa että cin(e)poetrya.

Tom Konyves (2011a, 6) yrittää videorunokategorioillaan selventää kuvan ja tekstin välistä suhdetta, mutta sortuu itse perustavanlaatuisen ristiriitaan. Hän väittää, että kategoriat voidaan erotella sen mukaan, kuinka videoruno käyttää sana-ainesta, mutta kaksi kategoriaa on määritelty kuvan käytön mukaan, ei sanojen. Kineettisyyden kategoria on Konyvesin mukaan videorunon prototyyppi. Sen on visuaalisilla elementeillä tehostettua ja animoitua sanaa, jossa säkeet näyttäytyvät yhtäaikaaisesti sekä sanana että kuvana. Konyvesillä on kuitenkin erikseen visuaalisen sanan kategoria, jossa säkeet esitetään itse otetun kuvan päällä, ja cin(e)poetry, jossa vain kuvat on tehty tietokoneella. Konyves toteaa itsekin, että cin(e)poetry muistuttaa visuaalisen sanan kategoriaa, mutta säkeiden kuvatausta on eri tavalla luotu. Tämä ei ole kategorioiden erottelua, joka perustuisi sana-aineksen käyttöön. Myös äänitetyn runon ja performanssin erottaa kuva: performanssissa puhutun runon lähde on näkyvillä. Herää myös kysymys, onko videorunossa visuaalista sanaa, joka ei olisi animoitua? *Sudenolennon* Ikea-kohtauksessa on myös varsinaisen analyysini ulkopuolelle jäänyt ääniruno, joka koostuu inhimillisistä äänistä, ikään kuin lapsen ääntelyltä, mutta joiden litterointi olisi todennäköisesti lähes mahdotonta. Mikä on tällaisen äänirunon suhde videorunouden tekstuaalisuuteen ja miten tällaisen runon sijoittaminen Konyvesin kategorioihin onnistuu? Vesa Rantama huomauttaakin Sipilän *Katso silloin kun olen kunnossa* -videorunoteoksesta (2009), että kategoriakysymykset eivät ole kiinnostavimpia, mutta niitä huomaa miettivänsä formaatin uutuuden takia. Hänen mielestään tärkeämpää on teoksen kytkettyminen, se, miten se vaikuttaa ja mihin sitä voi käyttää. (Rantama 2010.)

Mielestäni videorunouden kategorisoiminen on kuitenkin tärkeää esimerkiksi asianmukaisen käsitteistön ja metodologian kehittämisen kannalta ja olenkin tutkimuksessani kohdannut terminologian puutteellisuuden sekä kategorisoinnin ongelmallisuuden. Analogisuus–digitaalisuus -jaon vaikutuksesta esimerkiksi videokuvien kohtaamiseen ei tutkijoilla tunnu olevan selkeää näkemystä, mutta nykykontekstissa digitaalinen videoalusta vaikuttaa muodostuvan tärkeäksi kategorisoijaksi. Runossa on aina myös puhuja, ja tätä ajatusta olen soveltanut myös omassa analyysissäni. Puhujan käsite on aiemmin kuitenkin sisällyttänyt itseensä nähdäkseni vain sanallisen osuuden, mutta miten videorunoteoksessa kuvan elementti tähän suhteutuu? Puhuja tuntuikin saavan multimodaalista muotoa muutamissa kohtauksissa. Mikä on lopulta videorunon luoman visuaalisen maailman ja runon puhujan suhde? Runon puhuja ja sen multimodaalisuus voisi mahdollisesti myös täydentyä äänen elementin analysoinnilla. Narratiivisuus on osaltaan ollut läsnä analyysissäni, joten myös kertojan käsitteen käyttökelpoisuuden pohtiminen voisi olla relevanttia. Säe osoittautui käyttökelpoiseksi käsitteeksi, jos se olemukseen liitti kineettisyyden ominaisuuden. Säkeistön käsitteen käyttäminen on kuitenkin hankalaa – missä menee säkeistön raja? Voisiko yhdessä kohtauksessa esiintyvä sana-aines olla esimerkiksi yksi säkeistö? Olen rajannut asennonvaihdoksen viittaamaan vain runon puhujan ilmaisulliseen muutokseen, mutta käsitteen voisi mahdollisesti laajentaa myös tarkoittamaan kokonaisvaltaisempaa muutosta.

Videorunoteosten äänen elementin tarkastelu on analyysistäni jätetty pois, ja kerronkin seuraavaksi lyhyesti kohdeteosteni äänimaailmoista. Kummastakaan kohdeteoksestani ei ole löydettävissä äänellistä harmoniaa, ja siksi äänimaailman käsitteen käyttö onkin nähdäkseni esimerkiksi musiikin käsitteen sijaan relevantimpaa, sillä musiikin käsite viittaisi nähdäkseni äänten jatkuvuuteen myös kohtausten yli. Tom Konyvesin mukaan videorunon ääniraita (”soundtrack”) tarjoaa hyvän alustan elementtien rinnastusten merkitysten käsittelylle. Ääniraita samoin kuin sen poissaolo on osallisena tehosteiden ja merkitysten rikastamiseen kolmella eri haaraumalla: musiikilla, äänitehosteilla ja äänityksellä (”voiced text”). (Konyves 2011a, 9.) Molemista kohdeteoksista varsinaisen instrumentaalisen musiikin tunnistaminen on hankalaa, mutta erityisesti *Sudenolennossa* äänimaailma on itsetietoisien koneellinen ja

urbaanin synteettinen. On vaikea sanoa, onko todellisia instrumentteja käytetty olenkaan, vaikka silloin tällöin katsoja (tai tässä tapauksessa kuulija) on erottavinaan esimerkiksi ksylofonia tai sen läheistä sukulaista, pehmeämpäänistä marimbaa muistuttavia ääniä. Stephanie Strickland (2011, 220) onkin huomauttanut, että elektroninen kirjallisuus on kaikin puolin tietoinen sisällöllisestä keinotekoisuudestaan ja juuri siksi sillä on keinoja luoda uutta.

Konyves (2011a, 9) toteaa, että musiikin ensisijainen tehtävä videorunossa on joko voimistaa, vähentää tai eliminoida tietyn kohtauksen emotionaalista sisältöä. Musiikki olisi Konyvesin mukaan siis kohtauksista riippuvaista. Kohdeteosteni äänimaailmaa ei voi kutsua yhtenäisesti musiikiksi niiden rikkonaisuuden takia ja musiikin käsite voitaisiinkin siksi saada käyttökelpoisemmaksi puhumalla musiikeista, ei yhdestä musiikista. Osa äänistä jäljittelee kyllä Konyvesin määritelmän mukaisesti videokuvan luomaa tunnelmaa, mutta kohdeteosteni äänet pyrkivät lisäksi muuhun kuin vain siihen, mitä Konyves sanoo musiikin tehtäväksi videorunossa. Vaikka äänillä on pitkälti merkityksiä tehostava vaikutus, pelkkä äänitehosteista tai kohtauksista riippuvaisesta musiikista puhuminen ei kuitenkaan riitä. Äänitehosteet luovat mielikuvan hetkellisyydestä, mutta äänillä on jatkuva, musiikin tehtävistä poikkeava poeettinen tehtävä videorunoteoksessa. Ääniraitoja on lisäksi useita erilaisia, eivätkä ne täysin tottele kohtauksien vaihtumista.

Olen löytänyt kohdeteoksistani siis useita erilaisia poeettisia keinoja. Ekfrasiksen ja säkeiden retorisen rakenteen tarkastelun avulla löytyi merkittävin ja useimmin toistuva kontrastoitumisen poeettinen keino, joka voi ilmentyä monella eri tavalla. Elementit voivat kontrastoitua toistensa tai itsensä kanssa ristiriitaisuuden tai vastakkainasettelun kautta, ja erityisesti sanan elementin tasolla on huomattavissa sisäistä kontrastoitumista, kuten polarisoitumista. Sanan semanttinen taso oli usein myös ristiriidassa materiaalisvisuaalisen tason kanssa. Merkittävä kontrasti, ekfrasistinen kuilu puolestaan syntyi, kun sana elementin intermediaalisesta retorisesta rakenteesta tehdyt päätelmät eivät toteutuneetkaan teoksen edetessä kuvan elementin tasolla. Kineettisyys toistuu myös poeettisena keinona. Teoksissani kineettisyys muodostui lähes poikkeuksetta merkitseväksi ominaisuudeksi, sillä säkeiden semanttinen sisältö oli varsin koruton ja usein kineettiset piirteet myös kuvan elementissä loivat

sisällöllistä ristiriitaa ja rikkoivat narratiivisuutta. Lisätutkimusta vaatiikin se, voiko kineettisyys materiaalisvisuaalisena ominaisuutena olla muuta kuin merkitsevää, sillä se voi liittyä myös muihin poeettisiin keinoihin. Esimerkiksi kohtausten internaalinen rytmi rakentuu kineettisyyden kautta.

Kohdeteoksistani löytyi myös perinteisistä runoista tuttuja sanan elementin retorisia rakenneosia, kuten virkerakenteiden- ja sääntöjen poikkeuksellista käyttöä ja toisteisuutta sekä semanttista vastakkainasettelua. Nämä kuitenkin lasken kontrastoitumisen keinon yksittäisiksi piirteiksi, mutta toisteisuudesta muotoutui myös itsenäinen poeettinen keino. Esimerkiksi nimenomaan *Sudenolennon* lukujonokohtausten toistuminen kineettisyyden lisäksi vei lukijaa eteenpäin tulkinnassa ja *Sukupolven* lumisen järvenjäämäiseman toistuminen vei lukijaa kohti arjen rutiinien kuvauksen tulkintaa. Kuvan sisällöllinen abstraktisuus tai konkreettisuus ei kuitenkaan sellaiseenaan muodostunut poeettiseksi keinoksi, sillä se ei ole merkitsevä tekijä videorunojen tematiikassa ja sen kautta syntyvässä poetiikassa. Abstraktisuudesta ja konkreettisuudesta ei voi suoraan tehdä mitään päätelmiä. Näin vaikuttaa olevan pitkälti myös värien käytössä. Ne voivat olla esimerkiksi luomassa kontrastia ikään kuin kuvan retorisia rakenneosina, mutta silloin kontrastoituminen on jälleen merkitsevä tekijä, ei kuvan abstraktisuus tai konkreettisuus. Ristiriita on teoksen tulkintaan ja poeettiseen kokemukseen vaikuttava tekijä, ei suoranaisesti se, onko kuva abstrakti tai konkreettinen. Onkin todettava, että useat kohdeteoksieni poeettiset keinot kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat merkittävyytensä suhteessa toiseen poeettiseen keinoon.

Monica Danci (2011, 221) toteaa, että vaikka digitaalista runoutta on kritisoitu liiallisesta itseensä viittaavuudestaan ja itsekeskeisistä teknologisista efekteistään, lähes kaikki sitä eniten koskettavat asiat ovat palautettavissa historiallisiin edeltäjiin ja historialliseen kontekstiin. Kai Mikkonen (2005, 281) toteaa lisäksi, että myös ekfrasis on taipuvainen itsetietoisuuteen sen kaksijakoisen luonteen, esityksen toisen teoksen esityksenä, sekä kuvan sanan välisen toiveen ja välinpitämättömyyden välimaastossa häilymisen vuoksi. Tom Konyvesin (2011a, 7) mukaan videorunous onkin seurannut esimerkiksi mainonnassa perinteisesti käytettyjen keinojen ja tehosteiden lisäksi

myös uudenlaisia dynaamisia efektejä, jotka viittaavat niin selkeästi tuotepromootioon, että ne ovat saavuttaneet symbolisen arvon yhteiskunnan kaupallistamisessa. Konyves puhuu (mp.) erityisesti videon leikkauksessa käytetyistä fade in – fade out -tyylisistä tehosteista, mutta mielestäni myös esimerkiksi teosten väreillä leikkimisen ja GIF-formaatin kaltaisuuden, ekfrasististen kohtien paljouden sekä äänimaailman urbaanisuuden ja Stricklandin (2011, 220) mainitseman keinotekoisuuden voi laskea tähän kuuluvaksi. Vaikka de Melo e Castro väitti, ettei videorunouden kuvilla ole viitauuskohdetta teoksen ulkopuolella, hän toteaa kuitenkin, että video on sen sijaan mediumina todellisuuden metafora. Video määrittää hänen mukaansa teokselle meta-kielen toimimalla monimuotoisena generaattorina visuaaliselle diskurssille ja poeettisille aistimuksille. (De Melo e Castro 1996, 6.) Nimeänkin itsereflektiivisyyden neljänneksi kohdeteoksissani ilmentyväksi poeettiseksi keinoksi. Sen avulla kohdeteoksissani on tuotu vallitsevia ajattelutapoja näkyviksi esimerkiksi ironisella tasolla ja sitä kautta viitattu myös ympäröivään globalisoituvaan maailmaan. Esimerkiksi lukujonokohtausten analogisuuteen ja digitaalisuuteen viittaavat ulkoasut kuuluvat itsereflektiivisyyden poeettiseen keinoon.

Vaikka tehosteisuuden ensisijainen tarkoitus voi olla luoda tunnelmaa tai vahvistaa muita merkityksiä, sen alla piilee myös toinen, itsenäinen totuus. Olemme tottuneet näkemään kaikkialla, esimerkiksi katukuvassa olevissa mainoskylteissä kaikenlaista synteettisyyttä ja epäorgaanisuutta niin paljon, että se alkaa jo tuntua luonnolliselta. Luonnollinen äänimaailmammekin alkaa olla jo keinotekoisesti väritynyt, sillä suurin osa kuulemistamme äänistä on lähtöisin koneista tai vähintään välittynyt niiden kautta. Keinotekoisesta tulee koko ajan oletuksenmukaisempaa teknologian kehittymisen myötä. Stephanie Strickland (2009, 219) puhuu myös muuttuvasta kommunikatiivisesta käytännöstä, josta yhä älykkäämpien ja autonomisempien koneiden avulla tulee maailmanlaajuisen sosiaalinen. Siksi onkin myös mielenkiintoista pohtia, onko teknologian keksinnön keinoin sopivaa käsitellä hämmennystä muuttuvasta yhteiskunnasta, vai onko video tai muu digitaalinen medium siihen nimenomaan hyvinkin validi väline – näin ollen itsereflektiivisyyden nostaminen poeettiseksi keinoksi on perusteltua.

Konyvesin kuvan elementin abstrakti–konkreettinen -kahtiajako kaipaa mainitusti perusteluja ja päivittämistä poeettisen keinon näkökulmaan. Kuvista on mielestäni löydettävissä useita poeettisia tasoja, ja videon mediumin mukana tuleva kineettisyys on tässä jälleen tärkeä tekijä. Konkreettiseen, esittävään kuvaan voi tulla abstrakteja, metaforisia piirteitä ja merkityksiä esimerkiksi kineettisyyden kautta. Myös värimaailma ja suodattimet voivat vaikuttaa kuvien kategorisoitumiseen ja tulkintaan. Mielestäni videorunon kuvien tulkitseminen jää varsin pinnalliseksi ja esimerkiksi mainitsemani ironia voi jäädä vaille huomiota, jos kuvia katsoo vain sen kautta, esittävätkö ne jotain ja miten säkeet sijoittuvat ruudulla kuvaan nähden. Kineettisyyden, kuvamanipulaation ja muiden tehosteiden tarkastelulla myös kuvista on löydettävissä tematiikkaa ja poeettisuutta, joiden asemoituminen yhdessä tekstuaalisen poeettisuuden kanssa vaikuttaa koko teoksen poetiikan ja poeettisen kokemuksen rakentumiseen. Ensivaikutelman kyseenalaistaminen on tärkeä analyysiväline videorunon tarkastelussa. Vaikka Konyvesin manifesti on kattava ja erittelee videorunoutta monelta eri kannalta, se ei kaunokirjallisten piirteidensä takia ole tieteellisesti täysin pitävä. Sen määritelmä videorunoudesta jää myös osin melko korkealentoiseksi, eikä se myöskään ole täysin yleistettävissä, kuten on huomattu. Teksti myös sortuu luetelointiin sen sijaan, että se selkeästi peilaisi videorunon olemuksellisia piirteitä ja tekstuaalisuutta sen läheisiin taidemuotoihin ja teoriakehyksiin. Manifesti toimiikin ehkä enemmänkin esipuheena videorunon mahdollisuuksien ilmi tuomiselle kuin varsinaiselle lajipiirremääritylle.



## 5 Lopuksi

Olen havainnollistanut, kuinka kuvan ja sanan elementtien eri tasot kytkeytyvät toisiinsa ja tekevät videorunosta poeettisen kokonaisuuden. Totesin, että *Sukupolvessa* ensisilmäyksellä konkreettisilta, yksimerkityksisiltä tuntuvat kuvat saavat aina uusia merkityksiä säkeiden kanssa, kuten myös *Sudenolennossakin*. Suoranaisen abstraktit, erityisesti todella ei-esittävät kuvat puolestaan usein antavat tilaa tulkinnalle ja joko vahvistavat tai heikentävät muodostuneita teemoja ja luovat tunnelmaa, mutta konkreettisen ja abstraktin kuvan raja ei ole itsestään selvä. Myös tehosteilla abstraktiksi muokatulla kuvalla voi olla esimerkiksi metaforisia merkityksiä, kuten huomasin tulkitessani *Sukupolven* luontokuvastoa kokonaisuutena. Kohtauksen teemat ja temaattikka kokonaisvaltaisemmalla tasolla muodostuvat aina yhdessä kahden elementin vuorovaikutuksessa, ei suoraan siitä, onko kuva esittävä vai ei-esittävä tai mitä kuva mahdollisesti esittää.

Säkeiden materiaalisvisuaalinen taso puolestaan ohjaa tulkintaa ja luo kontrasteja sanatason semanttisen merkityksen ja kuvan elementin kanssa. Säe voi esimerkiksi sanoa jotain, mutta materiaalisvisuaalisen tason tarkastelun avulla merkitys saattaa kumoutua tai saada uusia nyansseja. Säkeiden semanttinen taso avautuu kaikkien edellämainittujen yhteisvaikutuksessa, on avainasemassa kokonaistulkinnan kannalta ja osaltaan lukijasta itsestään riippuvainen. Myös kuvasta voi löytää sanan elementtiin liitettäviä ominaisuuksia. *Sukupolvesta* heräsi ajatus, että säkeiden materiaalisvisuaalinen taso on toisinaan täyttämässä semanttisia aukkoja. Esimerkiksi kohta ”valoa, valoa, valoa,” sanoo vain yhtä asiaa, mutta välkkymistehosteiden avulla säkeet saavat lisää merkityksiä. Lukujonokohtauksen merkitys puolestaan syveni kineettisyyden tulkittamisen kautta. Sen, minkä tavanomainen runo saattaisi kuvailla, videoruno näyttää.

Videon medium ja sen sisällä toimivat elementit muodostuivat tärkeiksi videorunouden lajiominaiseksi kategorisoijaksi. Elokuvaa ja videorunoutta verrattaessa huomasin, että video on kokeelliselle elokuvalla yksi eksperimentaalinen menetelmä, kun taas videorunoudelle se on, ainakin toistaiseksi, nimensä mukaisesti ainoa mahdollinen medium. Kokonaispoetiikan kannalta kuva ja sana vaikuttavat olevan lähes tasa-

arvoisessa asemassa esimerkiksi Barthesin vuorottelufunktion kautta katsottuna, vaikka kohtauksissa hierarkia vaihtelee. Poeettisuutta ja lyyrisyyttä voi toki löytää myös elokuvasta, niin kokeellisesta kuin muutoinkin taiteellisesta elokuvasta, mutta videorunouden sanan elementin kautta videorunoteoksiin tulee kuitenkin ensisijaisesti sanataiteellisesti poeettinen ulottuvuus, jonka avulla videorunoista tulee nimenomaan runoutta. Vaikka erityisesti *Sudenolennossa* virkerakenteiden erikoinen käyttö säkeissä häivytti käsitystä alusta ja lopusta, sekä *Sudenolennossa* että *Sukupolvessa* nimenomaan säkeistä tyhjät kohtaukset tuottivat, vaikkakin virheellisesti tunnun teoksen päättymisestä. Videon medium toimiikin siis myös diskursiivisena tilana, jossa kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutus mahdollistuu.

Digitaalisessa kirjallisuudessa ja näin myös videorunoudessa sanataiteen konsepti saa uusia ulottuvuuksia visuaalisuuden kautta. Myönnän sanatasoltakin löydettävissä olevan materiaalisvisuaalisen ulottuvuuden ja sen, että säkeillä on mahdollisuus imitoida kuvan ominaisuuksia tehosteisuudellaan, mutta varsinaisen runouden ulottuvuus videorunossa muotoutuu pitkälti sanan elementistä. Näin ollen videorunoteoksen tarkasteleminen runoutena vaatii mielestäni kuvan ja sanan lähtökohtaisen erottamisen toisistaan huolimatta siitä, että kuva ja sana toimivat samalla materiaalisella alustalla, videon mediumissa.

Olen tutkinut, miten kuvan ja sanan elementtien vuorovaikutus rakentaa poetiikkaa ja minkälaisia ovat ne poeettiset keinot, joita elementtien vuorovaikutuksesta voi havaita. Totesin, että poeettiset keinot myös kytkeytyvät toisiinsa muodostuen suhteessa toisiin poeettisiin keinoihin. Kontrastoituminen erityisesti ekfrasistisen kuilun kautta muodostui tärkeimmäksi poeettiseksi keinoksi, ja säkeiden retorisen rakenteen tarkastelu ja materiaalisvisuaalisen kineettisyyden huomioiminen oli osin mukana kuilun havaitsemisessa. Kuiluja oli erilaatuisia, hienovaraisia ja varsin selkeitä ja osaan ristiriitaisten kohtien syntyemisestä liittyikin lukijan subjektiivinen positio ja konteksti teokseen nähden. Esimerkiksi lopun illuusion kohtauksissa ajatus teoksen päättymisestä vaikutti kuitenkin olevan suoraan koodattu kohtauksen retoriseen rakenteeseen esimerkiksi mainitsemalla säkeessä sana ”loppuu” konkreettisesti ja häivyttämällä sitten kohtausta lopunomaisesti tyhjäksi. Lukijan huijaamisella teokset toi-

vat ilmi olennaisia teemoja, kuten nyky-yhteiskunnan korostamaa suorituskeskeisyyttä. Kirjallisuutta on yleisesti ottaen pidetty aikansa kuvastajana ja näin ollen videorunous ja käsillä olevat teoksetkin vaikuttavat kommentoivan videomediumin mahdollistamalla keinoilla yhteiskunnallista muutosta yleensä, ja kuten Tom Konyveskin (2011a, 7) mainitsi, markkinointia ja kilpailuyhteiskuntaa. Tästä syystä myös itsereflektiivisyys muodostui poeettiseksi keinoksi. Löytämäni poeettiset keinot ovat siis

1. kontrastoituminen
2. kineettisyys
3. toisteisuus
4. itsereflektiivisyys

Kohdeteoksiani olisi kiintoisaa tarkastella esimerkiksi ekokriittisessä viitekehyydessä niiden selkeän luontosuhdetematiikan vuoksi. Jatkotutkimusta vaatii myös esimerkiksi äänirunojen merkitys videorunoteoksessa. Kuten Konyveskin totesi, videoruno voi olla myös performanssi, jossa runon säkeet esiintyvät puhuttuina. Voisiko esimerkiksi *Sudenolennon* äänirunoja kohdella samoin periaattein konkreettisiin säkeisiin verrattavana tekstinä, vaikka niiden litterointi esimerkiksi tunnistettavien sanojen puuttumisen vuoksi vaikuttaakin mahdottomalta ajatukselta? Myös liikkeen itsenäisen elementtitason tutkimusta olisi tarpeen tehdä videorunoudessa esimerkiksi teoksen kokonaisrytmin ja muiden laajempien rytmikokonaisuuksien osalta. Olen lyhyesti pohtinut kohtausten vaihtumisten muodostamaa poetiikkaa, mutta tämänkaltaisen tutkimus olisi yhä tarpeen. En tietoisesti ole myöskään kovin paljon keskittynyt tutkimuksessani videorunon teknologiseen pohjaan, eikä esimerkiksi teknisen kameratyön merkitys ole ollut tutkimuksessani keskeisessä asemassa. Videorunouden elokuvallisten piirteiden tutkiminen olisi muutoinkin antoisaa.

Videorunoudessa on hahmotettavissa usean tason visuaalisuutta ja kuvan ja sanan elementtien tasot sekä yhdistyvät että erkaantuvat usealla eri ulottuvuudella. Sanan

elementistä voi havaita kuvan elementin piirteitä perinteisessä mielessä sisällöllisessä kielikuvallisuudessa, mutta myös materiaalisvisuaalisella tasolla kineettisyyden ominaisuuden kautta. Myös kuvan elementistä on kuitenkin löydettävissä esimerkiksi kielikuvallisuutta ja samoin kineettisyys on myös kuvan elementin materiaalisvisuaalinen ominaisuus. Säkeiden fonttikoon pienuus tai sanan elementin täydellinen poissaolo antaa tilaa kuvan elementin ulottuvuudelle kaikkinsa, mutta myös sanalla on keinonsa vetää huomio puoleensa. Lukijan tehtäväksi jää näiden hierarkioiden tiedostava purkaminen ja tematiikan abstrahoiminen elementtien yhteiselon ristipaineessa, ja siitä huolimatta. Videorunossa sanalla on lukemattomat mahdollisuudet ilmaisun tehostamiseen, joten voi olla, ettei videorunon sana-ainekselta vaadita yhtä ilmeisiä asioita kuin tavanomaisessa runossa. Säkeiden tehtävä voi poeettisuuden luomisen lisäksi olla juuri runon rajojen kyseenalaistaminen ja kysymyksenasettelu siitä, mitä muuta runo voisi olla kuin vain sanoja. Tämä kaikki, sana kuvana ja kuva sanana ja niistä johtuvat poeettiset keinot ovat elimellisiä osia niin videorunon tematiikan, poetiikan kuin intermediaalisen ja poeettisenkin kokemuksen rakentumista.

## Lähteet

SIPILÄ, J. P. 2012: *Sudenolento*. [=SO]. Musiikki: Samuli Sailo & Machinefabriek. Äänirunot: Jakapi, Roomet. Helsinki: Poesia.

<http://poesia.fi/sudenolento/>.

SIPILÄ, J. P. 2013: *Sukupolvi (minä odotan sinua)*. [=SP, Sukupolvi]. <https://vimeo.com/74971640>.

SIPILÄ, J. P. 2012: *Sudenolento ja muita videorunoja* [=SUD]. Helsinki: Poesia.

AARSETH, ESPEN J. 1997: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

AGUILAR, GEORGE 2015: Kotisivut. <http://www.george.aguilar.com>. Tieto haettu 25.11.2018.

ALANEN, VIRPI 2010: Suomalaisen videorunouden uranuurtaja. *Kiiltomato*. <http://www.kiiltomato.net/j-p-sipila-katso-kun-silloin-olen-kunnossa/>. Julkaistu 18.10.2010. Tieto haettu 25.11.2018.

BACHLEITNER, NORBERT 2005: The Virtual Muse. Forms and Theory of Digital Poetry. Teoksessa E. Müller-Zettelmann & M. Rubik (toim.), *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam, New York: Rodopi. 303–344.

BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS.

BARTHES, ROLAND 1993: Rhétorique de l'image. Teoksessa É. Marty (toim.) *Oeuvres complètes*. Tome 1 1942–1965. Lonrai: Seuil. 1417–1429. (Kuvan retoriikkaa. Suom. Kristiina Widenius. Teoksessa M. Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin* 3. Porvoo: Suomen Valokuvataiteen Museon Säätiö 1986. 71–92.

BOOTZ, PHILIPPE 2011: Regarding Digital Literature. *Caietele Echinox*. Vol 20: Literature in the Digital Age. 79–96.

Collins English Dictionary 2015: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gif>. Tieto haettu 25.11.2018.

DE MELO E CASTRO, E. M. 2007: Videopoetry. Teoksessa E. Kac (toim.), *Media Poetry: An International Anthology*. Bristol, Chicago: Intellect Books. 175–184.

DE MELO E CASTRO, E. M. 1985–1989. *Signagens*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-signagens/>. Tieto haettu 23.9.2019.

DANCI, MONICA 2011: Digital Poetry at the Beginning of the Third Millenium. *Caietele Echinox*. Vol. 20: Literature in the Digital Age. 220–225.

ENGLISH COLLINS DICTIONARY 2019: “GIF”. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gif>. Tieto haettu 8.11.2019.

ELLESTRÖM, LARS 2010: The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Teoksessa E. Elleström (toim.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hampshire: Palgrave Macmillan. 11–48.

ESKELINEN, MARKKU 2002: *Kybertekstien narratologia. Digitaalisen kerronnan alkeet*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.

HAYLES, N. KATHERINE 2006: The Time of Digital Poetry: From Object to Event. Teoksessa A. Morris & T. Swiss (toim.), *New Media Poetics. Contexts, Technologies, and Theories*. Cambridge: The Mit Press. 181–210.

HÖKKÄ, TUULA 2001: Runouskäsitteet liikkeessä. Teoksessa T. Hökkä (toim.) *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN INSTITUUTTI. Kokeellinen elokuva ja videotaide. <http://elokuvapolku.kavi.fi/fi/elokuvapolku/elokuvakerronta/kokeellinen-elokuva-ja-videotaide>. Tieto haettu 3.9.2019.

KATAJAMÄKI, SAKARI & VEIVO, HARRI (toim.) 2007: *Kirjallisuuden kokeellisuus ja avantgarde*. Helsinki: Gaudeamus.

KILPIÖ, JUHA-PEKKA 2016: Kolmas merkitys toiseen. Kinekfrasis suomalaisessa nykyrunoudessa. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. 2016(a). 6–22. <https://doi.org/10.30665/av.66176>. Tieto haettu 24.9.2019.

KONYVES, TOM 2011a: Videopoetry: A Manifesto. [http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto\\_pdf](http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf). Tieto haettu 22.9.2019.

KONYVES, TOM 2011b: Poems & Videopoetry- kotisivut. <http://tomkonyves.com>. Tieto haettu 25.11.2018.

KOSKIMAA, RAINE 2000: *Digital Literature. From Text to Hypertext and Beyond*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

LUNDEMO, TROND 2004: The Dissected Image: The Movement of the Video. Teoksessa F. Fullerton & J. Olsson (toim.), *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Rooma: John Libbey Publishing. 105–123.

MCHALE, BRIAN 2001: Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrativity Poetry. *Narrative* Vol. 9 (2), 161–167.

MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

MITCHELL, W. J. T 1994: *Picture Theory*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

MÄKINEN, ESA 2015: Ja katso, teksti elää. *Helsingin Sanomat*. 25.11.2018.

NYE, DAVID E. 1990: Preface. Teoksessa *Electrifying America: Social Meanings of a New Technology, 1880-1940*. Cambridge, MA: MIT Press. ix–xi.

NIHIL INTERIT RY 2019a: Nokturno-runoussivusto. <https://nokturno.fi>. Tieto haettu 9.11.2019.

NIHIL INTERIT RY 2019b: <https://nokturno.fi/poem/antikythera>. Tieto haettu 9.11.2019.

O'HALLORAN, KIERAN 2015: Creating a film poem with stylistic analysis: A pedagogical approach. *Language and Literature*. Vol. 24 (2), 83–107.

PEKKANEN, VILLE 2010: Runouden kuva elintilaa etsimässä. *Avain – Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti*. 2010 (1), 22–41. [http://pro.tsv.fi/skts/Avain1\\_10sisalto\\_PDF.pdf](http://pro.tsv.fi/skts/Avain1_10sisalto_PDF.pdf). Tieto haettu 2.9.2019.

PERLOFF, MARJORIE 2006: Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text. Teoksessa A. Morris & T. Swiss (toim.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge: The Mit Press. 143–162.

RAJEWSKY, IRINA O. 2005: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality*, 2005 (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>. Tieto haettu 19.9.2019.

RANTAMA, VESA 2010: Revitalisoitu kuva. *Tuli & Savu*. 31.3.2010. <http://www.tulijavasavu.net/2010/03/revitalisoitu-kuva/>. Tieto haettu 25.11.2018.

SEPPÄNEN, JANNE 2002: *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

SIPILÄ, J. P. 2006: *Puhun hänestä joka puhuu olen yksin*. Helsinki: Private notes.

SIPILÄ, J. P. 2008: *Näin eksyneen valmiiksi tehdyille kartoille*. Helsinki: Ntamo.

SIPILÄ, J. P. 2010: Videorunouden tekemisestä.

<http://www.poesia.fi/katso-kun-silloin-olen-kunnossa/videorunon-tekemisesta/>.

Tieto haettu 25.11.2018.

SNOW, MICHAEL 1982: *So Is This*. [http://www.ubu.com/film/snow\\_so.html](http://www.ubu.com/film/snow_so.html). Tieto haettu 25.11.2018.

STRICKLAND, STEPHANIE 2009: Poetry and The Digital World. *English Language Notes*. Vol. 47.1, 217–222.

STREHOVEC, JANEZ 2010: In Search of Novel Poetic Territories: On Media Poetry: An International Anthology. *Cybertext Yearbook*. 2010. <https://elmcip.net/critical-writing/search-novel-poetic-territories-media-poetry-international-anthology>.

Tieto haettu 2.9.2019.

SUOMELA, SUSANNA 2001: Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa O. Alanko & T. Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

SÄNTTI, JOONAS 2009: Videorunous murtaa vanhoja kirjallisuuskäsityksiä. *Turun Sanomat*. <http://www.ts.fi/kulttuuri/97065/Videorunous+murtaa+vanhoja+kirjallisuuskasityksia>. Julkaistu 18.12.2009. Tieto haettu 25.11.2018.

TAANILA, MIKA; SALMENNIEMI HARRY & VAINIO, MIKA 2016: *Mannerlaatta*. Testifilmi Oy.

THE FILM-MAKERS' COOPERATIVE 2019: Michael Snow. <https://film-makerscoop.com/filmmakers/michael-snow/bio>. Tieto haettu 31.10.2019.

THE VEHICULE POETS 2013. <http://www.vehiculepoets.com/#!/ctzx>. Tieto haettu 25.11.2018.

TOIKKANEN, JARKKO 2017: Välineen käsite ja välinemääräisyys 2010-luvulla. *Media & viestintä* Vol. 40 (2017), 69–76.



TOIKKANEN, JARKKO 2019: Intermedial experience and Ekphrasis in Wordsworth's "Slumber". *Partial Answers* Vol. 17(1), 107–124.  
<https://doi.org/10.1353/pan.2019.0006>. Tieto haettu 25.9.2019.

VACKLIN, ANDERS 2007: Kohtaus ja kohtaustyypit. Teoksessa A. Vacklin, J. Rosenvall & A. Nikkinen (toim.), *Elokuvan runousoppia: Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like. 102–129.

WAHLBERG, MALIN 2004: A Relative Timetable: Picturing Time in the Era of New Media. Teoksessa F. Fullerton & J. Olsson (toim.), *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Rooma: John Libbey Publishing. 93–105.

WALL-ROMANA, CHRISTOPHE 2013: *Cinempoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press.

ZACHER SØRENSEN, METTE-MARIE 2012: Moving Letters and Complex Medial Limitations in Digital Poetry. Teoksessa L. Eilittä, L. Louvel & S. Kim (toim.), *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 51–60.

# Liitteet

## LIITE 1 – *Sudenolento*

*luvut*

vastaa,  
vastaa syntynyt  
vastaa  
vastaan  
vastaan  
vastaan syntynyt  
syntynyt

*luvut*

yksinäisyys ei ole harhaa  
vien meidät parempaan maailmaan  
parempaan maailmaan

i  
hil  
e hilj  
e hilja  
ole hiljaa  
olen normaali ihminen  
on väistämättömän sekava olo.

on helpompaa.  
on helpompaa esittää välinpitämätöntä  
kuin olla välinpitämätön  
yksinäisyys on harhaa

*luvut*

*luvut*

tämä.  
minä

i l  
mi ol  
mi ä ol n  
mi ä olen  
minä olen

a olen  
sa olen  
sa uolen o  
satuolento  
nolento

s nolento  
s enolento  
su enolento  
sudenolento  
e lento  
t e lento  
t denlento  
tä denlento  
tähdenlento

n ento  
s enk ento  
s enko ento  
sudenkorento

(on helpompaa...)  
(on liian yksinkertaista...)

mihin mielikuvitus loppuu?

tanssi  
tanssi  
tanssi meitä  
tanssi meitä varten  
tanssi meitä varten tehty

*luvut*

unelmista  
unelmista tuntemattomista

tämä.  
tämä minä.

vastaa,

on helpompaa on helpompaa on helpompaa  
esittää esittää esittää  
välinpitämätöntä välinpitämätöntä välinpitämätöntä  
välinpitämätöntä välinpitämätöntä välinpitämätöntä  
kuin olla kuin olla kuin olla  
välinpitämätön välinpitämätön välinpitämätön

LIITE 2 – Sukupolvi (*minä odotan sinua*)

uneni,  
yöni,  
odotukseni,  
hymyni,  
aamuni

pelkään  
kuollakseni  
virheitäni

valoa, valoa, valoa,

valoa, valoa, valoa,

olen vieläkin täällä

minä, minä, minä

näkymättömät  
kuten minä...

elämäni,  
ystäväni,  
odotukseni,  
todellisuuteni

pelkään  
kuollakseni  
virheitäni

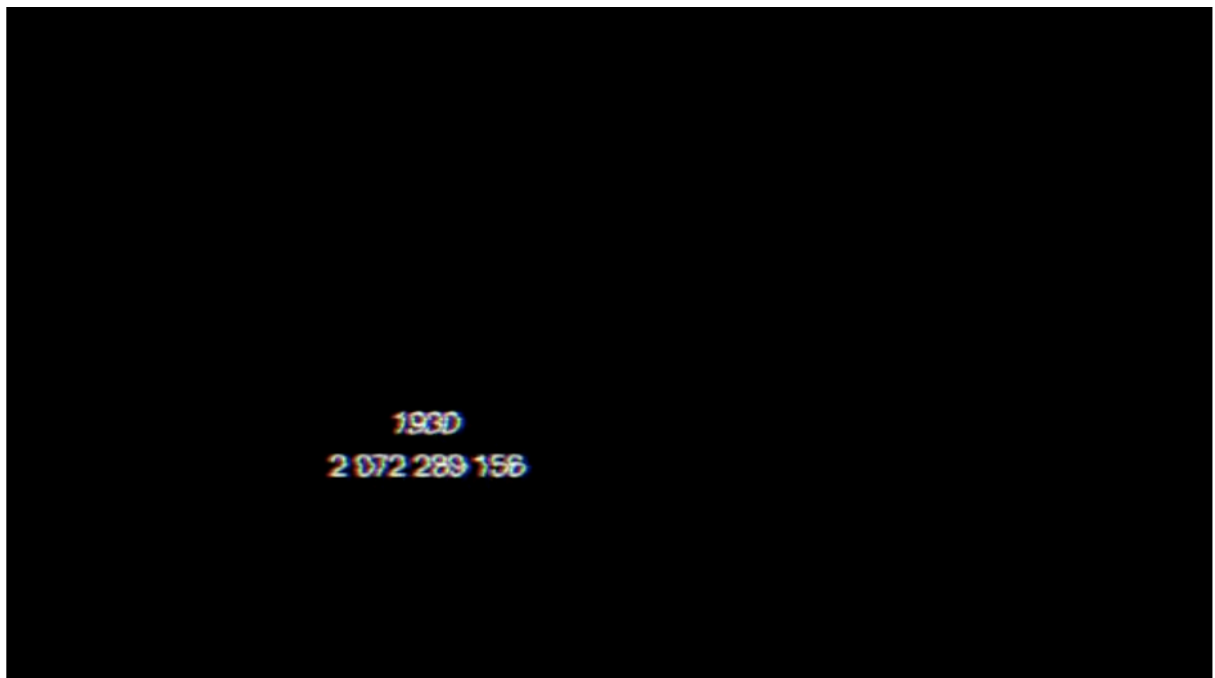
LIITE 3

*Sudenolennon ensimmäinen kohta, "pilvikohta"*



LIITE 4

Luvut I, (*Sudenolento*, 00:24)



LIITE 5  
Luvut II, (*Sudenolento*, 05:14)



LIITE 6  
Ikea (*Sudenolento*, 06:58)



LIITE 7

*Sukupolven* ensimmäinen kohtaus



LIITE 8

Konkreettinen kuva, joka saa abstrakteja merkityksiä (*Sukupolvi*, 00:15)

