

TAMPEREEN YLIOPISTO

Touko Kauppinen

”MAAILMA, MUOTO”

Elokuvamaiset liikkuvan kuvan runot Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken
1960-luvun alkupuolen teoksissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2011

SISÄLLYS

1 JOHDANTO LIKKUVIEN KUVIEN ÄÄRELLE	3
2 KUVIEN LIIKE	13
2.1 Subjekttiivinen ja objektiivinen kuva	13
2.2 Liikkuva kuva ja kineettinen kuva	16
2.3 Elokvamaiset leikkaukset	19
3 PYSÄHTYNEISTÄ KUVISTA KOHTI ELOKUVAMAISUUTTA	25
3.1 Runo avautuu maailmalle	25
3.2 Kun runoon tulee liikettä ja ajanjakso	28
4 RUNON AUTOMATISMIN MAHDOLLISUUS	32
4.1 Tapahtumisen taltioinnin vaikutelma	32
4.2 Katvealueen paljastumisen mielekkyys	33
4.3 Kirjoittamisen cavellinen automatismi	37
5 LIIKKUVA HAVAITSIJA JA AJATTELIJA	43
5.1 Ilman kuljeskelua ja havainnointia ei olisi runoa	43
5.2 Maailman elokuvamaista läheisyyttä	53
5.3 Virittyneisyyttä ja ajatuksia kirjoittamisesta	60
5.4 Rajatun hetken vaikutelma	73
6 KOKEMUKSELLISET LIIKKUVAT KUVAT	78
6.1 Liikkeen muisto, mielenmaisema	78
6.2 Toiseus ja liike	84
7 MINÄ KATOAA	89
7.1 Toiminnan liike	89
7.2 Kuin kaikki tapahtuisi itsestään	93
8 LOPUKSI	107
LÄHTEET	113

1 JOHDANTO LIIKKUVIEN KUVIEN ÄÄRELLE

Pentti Saarikoski (1984, 357) kuvaa runoudessaan 1960-luvulla tapahtunutta muutosta: ”Imagistien (ja Suomessa ’anhavalaisen’ koulukunnan) käyttämistä still-kuvista minä pyrin eläviin kuviin, elokuvaan”. Tämä lausahdus kuvaa paitsi yksittäisen runoilijan kirjoittamisen muutosta myös laajemmin suomalaisessa lyriikassa tapahtunutta. Paljon pysähtyneitä kuvia viljelleestä, imagistista poetiikkaa suosineesta runoudesta näytettiin suuntautuvan 1960-luvulla kohti uudenlaista, eläviä kuvia käyttävää runoutta.

Tässä tutkielmassa elokuvalle tyypillisiä piirteitä saavien runojen perusyksiköksi nimetään elävän kuvan sijaan liikkuva kuva. Vaikuttaa siltä, että tällainen liikkuvien kuvien käyttö eroaa selvästi Saarikosken mainitsemasta 1950-luvun suomalaisen lyriikan tiennäyttäjän ”anhavalaisen koulukunnan”¹ suosimasta, imagistista poetiikkaa noudattaneesta runoudesta. 1960-luvulla kuvarakenteisiin tulee liikettä, jonka analogiaksi ei sovi enää pysähtynyt still-kuva, kuten valokuva tai maalaus, vaan elokuva. Tällaisia elokuvalla ja erityisesti realistiselle elokuvalla analogisia liikkuvia kuvia esiintyy esimerkiksi Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman ”kuin ikkuna” -runossa (MTT, 33): ”pakettiauto peruutti tallista / nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä”.

Saarikosken ajatus still-kuvista elokuvaan siirtymisestä on *Tähänastiset runot* -kokoelman selitysosastosta, jossa Saarikoski toteaa uuden runon etsimisensä alkaneen *Maailmasta* -kokoelmasta (1961). Olen rajannut kyseisen teoksen tutkielmani ulkopuolelle, koska siinä ei vielä ole niin selvästi näkyvillä ”elävien” liikkuvien kuvien käyttöä kuin hänen kahdessa seuraavassa runokokoelmassaan. Mirjam Polkusen (1967, 599) mukaan *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmasta lähtien Saarikosken ”sunnuntailapsen rooli” oli ohi, jolloin 1950-luvun antiikin kuvaston ja *Maailmasta*-kokoelman surrealismin tilalle tuli maailmalle avautuva, realistisia sävyjä saava runo. Tutkielmani osoittaa, että tällainen Polkusen mainitsema maailmalle

¹ Anhavalaisella koulukunnalla viitataan tässä Otavan ja sen kirjallisen johtajan Tuomas Anhavan ympärille muodostuneeseen poetiikkaan, jossa korostuivat imagismin ohjeiden mukainen tiivis ilmaisu ja subjektiivisten ”minänmaailmojen” rakentaminen (ks. esim. Toivanen 2009, 52). Osoitan tutkielmassani, että liikkuvan kuvan runot kurottavat monessa suhteessa päinvastaiseen suuntaan.

avautuminen ja realismi ovat juuri tämän tutkielman aiheen, elokuvamaisten liikkuvan kuvan runojen tunnuspiirteitä.

1960-luvulla lyriikassa näkyviin tulleen muutoksen ensimmäisenä airuena voidaan pitää juuri 1962 ilmestynyttä Saarikosken runoteosta *Mitä tapahtuu todella?* (=MTT), joka muodostui Kai Laitisen (1981, 577) mukaan ”1960-luvun merkittävimäksi kokoelmaksi”. Myös Kari Aronpuron 1964 ilmestynyt esikoisteos *Peltiset enkelit* (=PE) ja Saarikosken 1965 julkaistu *Kuljen missä kuljen* (=KMK) sisältävät paljon maailmallisia, liikkuvia kuvia käyttäviä runoja. Aineistoni koostuu siis kolmesta runoteoksesta, joiden nimet jo kertovat runokuvien liikkeestä ja referentiaalisuudesta; *Mitä tapahtuu todella?* ja *Kuljen missä kuljen* kielivät tapahtumisen ja kulkemisen keskeisyydestä ja *Peltiset enkelit* konkreettisesta kuvallisuudesta.

Sekä Aronpuro että Saarikoski ovat kanonisoituina runon mestareina melkoisen paljon tutkittuja tekijöitä. Tutkimusten aiheina ovat olleet muun muassa heidän lyriikkansa postmodernit piirteet (Tuohimaa 1990; Kantola 2001), tuotantonsa vaiheet (Riikonen 1996), teemakokonaisuudet (Kantola 1998) tai kirjailijan ja tuotannon välinen suhde (Tarkka 1996 ja 2003.) Kokoelmia käsittelevistä graduista suurin osa keskittyy Saarikosken teoksiin; lähimpänä omaa tutkimusaiheittani ovat Mikko Itävaaran (1988) *Kuljen missä kuljen* -teoksen maailmankatsomusta ja teoksen rakennetta tarkasteleva työ ja Eija Ojalan (1983) Pentti Saarikosken kirjallisuus- ja taidekäsityksen muutosta 1960-luvun aikana käsittelevä tutkielma. Nekään eivät kuitenkaan tarkastele liikkuvien kuvien käyttöä ja sen ympärille muodostuvaa elokuvallista vaikutelmaa, jota tässä tutkielmassa tutkitaan.

Erityisesti *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmalle mutta myös *Kuljen missä kuljen* -teokselle on leimallista poliittisuus (ks. esim. Tarkka 1996, 399–400 ja 408–412), ja *Peltisissä enkeleissä* sekä *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa käytetään tiuhasti postmoderneina keinoina pidettäviä kollaasitekniikkaa ja alluusioita (ks. esim. Kantola 1998, 219; Tuohimaa 1990, 34–35), mutta näiden piirteiden korostamiseen ei tutkielmassani ole syytä. Paljon tutkittujen ilmiöiden rinnalla runoissa kulkee käytännössä tutkimaton, liikkuvien kuvien elokuvallinen ulottuvuus.

Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan käyttöä ei ole tutkimuksissa huomioitu, mutta Aronpuron ja Saarikosken teosten elokuvamaisuuteen on viitattu lyhyissä reunahuomautuksissa: Sinikka Tuohimaa (1990, 42) ilmoittaa *Aperitif – avoin kaupunki* -romaanin tarkastellessaan, että aikalaislehtiarvosteluissa ”Aronpuron käyttämää romaanitekniikkaa verrataan filmin tai kuvataiteen ilmaisukeinoihin” ja tekijänä erityisesti Jean-Luc Godardiin ja *cinéma vérité* -elokuvaajiin. Veikko Pietilä (1964) huomaa *Peltiset enkelit* -teoksen arvostelussaan Aronpuron ”filmillisen otteen”, jossa montaasin tavoin yhdistetään pitkiä havaintosarjoja jyrkillä ja nopeilla leikkauksilla käyttämättä yhdistäviä sanoja. Janna Kantola (2001, 44, 102) on verrannut Saarikosken 1960-luvun runoutta Frank O’Haran toimintaan keskittyviin runoihin (*action poems*), joita hän kutsuu elokuvankaltaisiksi.

Englanninkielisen modernistisen kirjallisuuden tutkimuksissa on usein kiinnitetty huomiota elokuvallisuuteen, mutta sitä on käsitelty suurimmaksi osaksi suppeasti. David Trotterin (2007, 1–2) mukaan tyypillistä tutkimukselle on ollut rakentaa analogiaa kirjallisuuden modernismin käyttämien tekniikoiden ja elokuvan tekniikoiden välille, ja erityisesti montaasin käyttöä on tarkasteltu monessa tutkimuksessa. Esimerkiksi Michael Wood (1999, 222–223) tähdentää, että juuri montaasi yhdessä konkreettisen visuaalisuuden kanssa on ominaista modernistiselle kirjallisuudelle.

Tutkielmassani paneudun Suomessa vähän noteerattuun liikkuvan kuvan käyttöön ja sen ympärille muodostuvien elokuvallisten piirteiden analyysiin Aronpuron ja Saarikosken edellä mainittujen kokoelmien kautta. Työni jakaantuu kahteen osaan. Tutkielmani neljässä ensimmäisessä luvussa keskitytään runouden elokuvallisuuteen liittyvien käsitteiden erittelyyn ja kehittämiseen sekä niiden teoreettiseen pohdintaan. Viidennestä luvusta lähtien sovellan esittelemiäni käsitteitä Saarikosken ja Aronpuron runojen tulkinnan välineinä. Liikkuvien kuvien lisäksi tärkeäksi elokuvamaisten runojen rakennepiirteeksi muodostuu erityisesti montaasi ja sellainen typografian käyttö, joka tukee runoon päätyvien maailman tapahtumien satunnaisuuden vaikutelmaa.

Tutkielmassani erotan liikkuvat kuvat kineettisistä kuvista, joita esiintyy Saarikosken ja Aronpuron kokoelmien kollaasin piirteitä saavissa runoissa, vaikka kineettisyys

ymmärretään yleiskielessä yleensä liikkuvuuden synonyymiksi. Liikkuvalla kuvalla viitataan tutkimuksessani nimenomaan elokuvallisia ulottuvuuksia saaviin runoihin, kun taas kineettisyys liittyy kubistisia piirteitä saaviin runoihin². Elokuvaa ja etenkin elokuvan varhaishistoriaa tarkoittaessa on puhuttu liikkuvista kuvista siinä missä elävistä kuvista (ks. esim. Nummelin 2005, 37–65). Kineettisen kuvan käsitettä elokuvan yhteydessä sen sijaan ei käytetä. Runouden ja elokuvan analogiasta puhuttaessa sopiva yhteinen nimittäjä onkin liikkuva kuva.

Ezra Poundin mukaan imagismin ongelmana oli juuri se, että siinä ei otettu huomioon kuin ”liikkumaton kuva”. Poundin mielestä imagistisessa poetiikassa olisi pitänyt ja tulisi huomioida myös liikkuva kuva. (Pound 1934, 38.) 1950-luvulla Suomessa noudatettiin laajalti imagistista tiukkaa poetiikkaa, johon liikkuvien kuvarakenteiden käyttö ei juuri kuulunut. Liikkuvan kuvan käsite ei ole nykyäänkään niin vakiintunut kuin kuvan käsite, joten edellisen määrittelyn on työssäni tapahduttava suhteessa jälkimmäiseen.

Saarikosken ja Aronpuron liikkuvia kuvia tarkastelevassa tutkimuksessani käytetään apuna muiden kirjailijoiden liikkuvia kuvia käyttävää tai sivuavaa lyriikkaa, proosaa ja poetiikkaa silloin, kun se on mahdollista ja järkevää aineistoni runojen analyysin ja siihen liittyvien käsitteiden erittelyn kannalta. Runoanalyysien on tapahduttava suhteessa aikaisempaan Saarikoski- ja Aronpuro-tutkimukseen: keskustelen monien aikaisempien runoanalyysien kanssa ja väitän usein niitä vastaan. Tutkimukseni lukutapa on vertaileva, sillä käsittelen Saarikosken ja Aronpuron elokuvamaisia runoja kiinnittäen huomiota niiden erityispiirteisiin ja piirteisiin, joita ne jakavat. Tuon runoja analysoitavaksi yksi kerrallaan ja kuljetan runoanalyysejä usein rinnakkain, jotta liikkuvan kuvan runojen erilaiset ilmenemistavat tulisivat esiin.

Saarikosken ja Aronpuron 1960-luvun alun kokoelmissa on sekä kubistisia että elokuvamaisia piirteitä saavia runoja, mutta suomalaiset kirjallisuuden tutkijat ovat ylipäätään vältelleet analogioiden käyttöä. Moni anglosaksinen kirjallisuudentutkija

² Saarikoski kirjoitti käsitteiden käytöstäni poikkeavasti *Euroopan reuna* -proosateoksensa (1983) alaotsikoksi ”Kineettinen kuva”, vaikka hänen ajatuksenvirranomainen proosansa ei saa teoksessa juurikaan kubistisia piirteitä. Yksittäisenä, proosateokseen liittyvänä otsikkona se ei kuitenkaan kyseenalaista käsitteiden erotteluani merkittävästi.

on puolestaan niputtanut myös kubistisen kollaasirunouden ”elokuvalliseksi”, koska se käyttää montaasia (ks. esim. Kong 2005, 29).

Analysoin Aronpuron ja Saarikosken kokoelmissa paljon esiintyvää kineettistä kuvallisuutta suhteessa elokuvamaisiin liikkuvan kuvan runoihin, jotka saavat tutkielmassani pääosan. Kollaasirunojen kineettisen tekniikan ymmärtämisessä auttaa analogia alun perin kuvataiteessa kehitettyyn kubistiseen tekniikkaan. Tuohimaa (1990, 33) puhuu tällaisista Aronpuron runoista ”pirstalemaisesti hajonneina runoina”. 1960-luvun alun avantgardistista taidetta leimasivat ylipäättään kuvataiteen, musiikin, katutaiteen ja elokuvan uudet ideat sekä vaikutteiden leviäminen muihin taiteisiin. Pekka Tarkka (1996, 406) listaa tuon ajan avantgarden iskusanoina automatismin eli automaattisen ilmaisun idean, aleatorisuuden eli sattuman vaikutelman sekä informalismin, jossa pyrittiin muun muassa spontaanisuuteen. Osoitan tutkielmassani, että nuo kaikki iskusanat sopivat sekä kineettisiä kuvia sisältäviin avantgardistisiin runoihin että myös liikkuvan kuvan runoihin.

Tutkimuksessani tulee esiin, että automatismi ja aleatorisuus sopivat itse asiassa osuvammin maailman satunnaisuuteen suhteessa oleviin liikkuvan kuvan runoihin kuin pirstalemaista typografiaa käyttäviin kineettisen kuvan runoihin. Tuohimaa näyttäisi viittaavan juuri maailmalliseen elokuvamaiseen lyriikkaan puhuessaan Aronpuron runoista, jotka ”heijastelevat todellisuutta” (Tuohimaa 1990, 33). Viidennestä luvusta lähtien tekemissäni runoanalyyseissä kiinnitetään huomiota paitsi siihen, millä tavalla todellisuus heijastuu Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa, myös siihen, miten runon minän maailmassa oleminen tuodaan esiin.

Lähestymistapani on analyttinen lukeminen; keskityn analysoimaan liikkuviin kuviin perustuvien runojen rakennetta. Lisäksi tarkastelen runojen avaamaa konkreettista kuvaa liikkeessä olevasta ulkomaailmasta. Osoitan myös, millä tavoilla liikkuvan kuvan runoissa korostuu runon minän virittäytyminen osaksi referentiaalisen kielen esiin tuomaa maailmaa. Runokuvien lukijaa runo kuljettaa tiukan tulkinnan sijaan kokemuksellisiin positioihin. Liikkuvan kuvan runot suuntaavat niin kokonaisvaltaisesti kohti maailman tapahtumia ja maailmassa olemisen ulottuvuuksia, että ne eivät ensisijaisesti sisällä mitään runoon piiloutuvaa kirjallisuudellista ydinmerkitystä.

Tarkastellessani liikkuviin kuviin perustuvia runoja nimitän niitä Saarikoskesta poiketen ”elokuvallisiksi” tai ”elokuvamaisiksi” pelkän ”elokuvan” sijaan (vrt. Saarikoski 1984, 357). Tämä on tarpeellista siksi, että analogian käyttö tulee selvästi esiin ja näin taiteiden välinen eroavaisuus ei hämärry liikaa. Puhun myös liikkuvan kuvan runoista liikkuvan kuvan runouden sijaan, jotta tutkittavana olevien runojen moninaisuus ei heikentyisi yleistävän sanavalinnan takia.

Työni tutkii runouden visuaalista poetiikkaa, jolloin peruslähtökohtana on kielen ja visuaalisten taiteiden välinen perustava eroavuus. Peter Brooks (2005, 5) mukaan ”jäljittely kirjallisuudessa ei voi – esittää visuaalisia kuvia, jotka ovat silmin ymmärrettävissä ja tulkittavissa”³. Vaikka verbaalisten ja visuaalisten tekstien välillä on perustavanlaatuinen ero, verbaalinen diskurssi ei silti sulje pois visuaalisia piirteitä tai visuaalinen diskurssi verbaalisia (Bal 1991, 28).

Taiteidenvälinen kääntäminen on käytännössä kuitenkin mahdotonta (Mikkonen 2005, 20). Selvää onkin, että eri taiteilla on ontologisessa mielessä erilaista ilmaisupotentiaalia, jota on tosin mahdollista soveltaa, venyttää ja yhdistellä. ”Elokuvallisuus”, ”maalauksellisuus”, ”valokuvallisuus” ja ”kubistisuus” toimivat tässä tutkielmassa ennen kaikkea analogioina, jotka auttavat Saarikosken ja Aronpuron 1960-luvun liikkuviin kuviin perustuvien runojen rakenteiden ja konkreettisen maailmankuvan erityispiirteiden ymmärtämisessä. Liikkuvan kuvan käsite ja elokuvallisuuden analogia ovat niin vakiintumattomia käsitteitä kirjallisuustieteessä, että käsittelen työssäni väistämättä myös kysymystä siitä, millainen apu taiteidenvälinen analogia voi olla runouden analysoimisessa.

Esittelen toisessa luvussa, mitä tutkielmani runoanalyysien kannalta olennaiset subjektiivinen ja objektiivinen kuva tarkoittavat. Määrittelen tutkielmassani käytettävän liikkuvan kuvan käsitteen ja erittelen, miten se eroaa kineettisestä kuvallisuudesta. Lisäksi selvitän, miten tässä tutkielmassa ymmärretään elokuvataiteen yhteydessä käytetyt liikkuvan kuvan ja leikkauksen käsitteet.

³ ”Imitation in literature cannot – present visual images that are immediately apprehended and decoded by the eye.”

Hahmotellakseni liikkuvan kuvan runojen poetiikan erityisyyttä vertaan kolmannessa luvussa 1960-luvun alussa esiin tullutta runousajattelua 1950-luvulla laajalti Suomessa toteutettuun, imagismista ammentaneeseen poetiikkaan, jonka painotuksia voidaan kutsua elokuvallisuuden sijaan valokuvalliseksi ja maalaukselliseksi. Sen staattisempi vaikutelma syntyy pysähtyneiden kuvien käytön myötä, jolloin runoon ei muodostu elokuvamaista liikettä eikä näin ollen selvästi hahmottuvaa ajanjaksoa, kuten Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuviin perustuvissa runoissa tapahtuu. Näen liikkuvan kuvan runojen olevan kuitenkin sukua näille 1950-luvun imagistisille, pysähtyneemmän kuvan runoille. Tällaisen 1950-luvun valokuvallisuuden tai maalauksellisuuden ja uuden runon elokuvallisten painotusten suhteen ymmärrän siis enemmän jatkumona tai laajentumisena kuin suoranaisena katkoksenä⁴.

Neljännessä luvussa esittelen Stanley Cavellin *World Viewed* -teoksessa (1979) luoman teorian realistiselle elokuvalle tyypillisestä maailman tapahtumia taltioivasta automatismista (*automatism*), jota David Trotter on soveltanut kirjallisuuteen *Cinema and Modernism* -teoksessaan (2007). Osoitan, että Cavellin ja Trotterin ajatukset ovat sukua, ikään kuin polveutuvat Martin Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* -teoksen (1996) fenomenologisesta taidefilosofiasta⁵, jota niin ikään tuon esiin neljännessä luvussa.

Cavell lähtee *The World Viewed* -teoksessaan liikkeelle siitä, että elokuva lähestyy todellisuutta ontologiaansa kuuluvan konemaisen automatisminsa avulla. Tällainen neutraaleja piirteitä saava automaatio voi näyttää inhimillisen havainnon normaalisti

⁴ Modernismin jälkeistä taidetta nimitetään usein postmodernismiksi, jolloin tutkijoilla on taipumus korostaa uuden taiteen suuntautuvan ikään kuin aikaisempaa modernismia vastaan tai eroavan siitä ratkaisevasti (ks. esim. Longenbach 1997, 4). Elokuvallinen runous paitsi eroaa 1950-lukulaisen modernismin keskeisistä painotuksista myös säilyttää niin paljon sen piirteitä, että postmodernismin sijaan olisi osuvampaa puhua esimerkiksi ”laajennetusta modernismista”, ”jatketusta modernismista” tai ”liikkuvasta modernismista”. Suomalaisen runouden kokonaisten periodien ja periodien sisäisten suuntausten tarkkaan määrittelemiseen ei kuitenkaan tässä kahden runoilijan, Aronpuron ja Saarikosken, liikkuviin kuviin keskittyvässä tutkielmassa voida tyydyttävästi paneutua.

⁵ Cavellin ja Trotterin ajattelun yhteys Heideggerin fenomenologiaan tulee eksplisiittisesti esiin. Cavell (1979, xxiii) nostaa teoksensa esipuheessa yhdeksi keskeisimmistä vaikutteistaan Heideggerin *Oleminen ja aika* -teoksen, ja Trotter (2007, 60–80) käyttää Heideggerin *Taideteoksen alkuperän* käsitteitä maa ja maailma luvussa, jossa hän analysoi D.W. Griffithin elokuvia.

tavoittamattomiin jääviä maailman tapahtumia. Todellisuus ei välity suoraan ja suodattamattomana, mutta silti elokuvan kuvalla on vahva referentiaalinen suhde todellisuuteen. Luonnon itsensä tavoittelu on yksi taiteen vanhimmista myyteistä, mutta se elää edelleen. Cavell korostaa, että jokainen taiteen muoto on lähestynyt sitä omalla tavallaan. Hänen mukaansa elokuvan automaatio opettaa meitä uudelleen havaitsemaan ja arvostamaan arjen pieniä asioita unohtettuumme niiden ihmeellisyyden: ”Me olemme unohtaneet, kuinka salaperäisiä nämä asiat ovat ja kuinka erilaisia asiat ylipäänsä keskenään ovat”⁶. Tämä on Cavellin mielestä elokuvan ihme. (Cavell 1979, 16, 19, 39, 73, 184.)

Trotterin (2007, 9) mukaan monet modernismin kirjailijat, kuten T.S. Eliot, James Joyce, Wyndham Lewis ja Virginia Woolf, etsivät kirjallisuuden kielestä neutraalia ilmaisutapaa, jota voi pitää analogisena elokuvan automatismille. Automatismi oli alun perin myös surrealistien keskeisin käsite ja metodi, joten sivuan myös sitä neljännessä luvussa. Surrealismin klassikon André Bretonin *Surrealismin manifestin* mukaan ”puhtaan psyykkisen automatismin” avulla koetetaan ilmaista ajatuksen todellinen voima, jonka Breton uskoi olevan mahdollista mahdollisimman spontaanin sanojen yhdistelemisen ja uusien metaforien luomisen kautta. Automaattikirjoittamisessa oli Bretonin mukaan kyse metaforisesta ”ajatuksen valokuvauksesta”. (Breton 1996, 51.)

Tutkielmassani automatismien käsite ei viittaa surrealistien tapaan korostetun sisäiseen kokemukseen ja siitä syntyvään kieleen. Stanley Cavellin automatismien käsite sopii aineistoni liikkuvan kuvan runoihin, sillä niissä näyttää korostuvan subjektiivisten äänenpainojen sijaan jokin yhteisesti jaettu ulottuvuus. Trotter (2007, 5) kutsuu sitä kirjallisuuden kohdalla kielen ”objektiivisuudeksi” ja ”neutraalisuudeksi”. Runoon kuvautuu inhimillisen rajoilla olevaa, jotakin intiimeimpien identiteettiemme taustalla olevaa. Kun tutkielmassani puhutaan automatismista, puhutaan ennen kaikkea taiteiden ontologiasta. Cavellin (1979, 16, 39) mukaan kullakin taiteella on luonnostaan omanlaistaan ilmaisupotentiaalia, jota taiteilija pyrkii saamaan esiin. Kun taiteen automaatio toteutuu, kyse on siitä, että jotakin perustavaa taiteen ontologiaan kuuluvaa toteutuu.

⁶ ”We have forgotten how mysterious these things are and in general how different things are from one another” (Cavell 1979, 19).

Liikkuvan kuvan runot näyttävät olevan elokuvamaisia erityisesti juuri ontologisessa mielessä: tarkastelen runoanalyseissäni, millä tavalla Saarikosken ja Aronpuron elokuvamaiset runot noudattavat klassisen elokuvan kerrontaa. Elokuvan ontologiaan kuuluu, että sen kerronnan näkökulma on analoginen ruumiilliselle havainnoijalle ja kokijalle, joka näkee, kuulee ja sijoittuu tilassa (vrt. Sobchack 1992, 12). Liikkuvan kuvan runoissa tulee yleensä näkyville runon minä, mutta sisäisen maailman sijaan niissä keskitytään enemmän ulkoisen todellisuuden tapahtumiin ja minän tätä liikkuvaa maailmaa heijastelemaan havainnoivaan, ajattelemaan ja toiminnalliseen maailmassa olemiseen. Tarkastelen runon minän maailmallisen olemisen tavan mukaan vaihtuvan runokielen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden eri asteita läpi tutkielmani. Aronpuron ja Saarikoskien runojen käsittelyni etenee viidennestä luvusta eteenpäin subjektiivisia painotuksia saavista runoista kohti objektiivisempia piirteitä saavia runoja.

Martin Heidegger puhuu fenomenologiassaan objektiivisuuden ja neutraaliuden sijaan olemisesta. Tuo oleminen yhdistää lopulta meitä kaikkia maan päällä eläviä ja olevia. Olemisen jää Heideggerin mukaan meille kokonaisuudessaan kuitenkin epäselväksi, sitä ei saa haltuun. Cavellin ja Trotterin tapaan hän on kiinnostunut taiteen mahdollisuudesta paljastaa alueita, joita emme yleensä kohtaava tavanomaisiksi inhimillistyneissä kokemuksissamme. Hänen mukaansa tällaisiin ulottuvuuksiin yltävän taiteen avaamassa maailmassa on kyse siitä, että maasta, kaikkea olemista vallitsevasta perustasta, puhkeaa "muotojen ja hahmojen ehtymätön täyteys", joka löytää ainutkertaisen rakenteensa taideteoksesta. Heideggerin taidefilosofia sopii erityisen hyvin lyriikan tarkasteluun, koska Heideggerin mukaan kaikki taide on lopulta olemukseltaan runoutta.⁷ (Heidegger 1996, 47, 75.)

⁷ Heidegger käsitteli hänelle olennaista runouden aihetta lisää *Taideteoksen alkuperä* -teoksen jälkeisissä esitelmissään ja teoksissaan. *Taideteoksen alkuperä* sopii kuitenkin pro gradu -työni keskeiseksi lähteeksi, koska siinä on ensimmäistä kertaa esillä Heideggerin runousajattelulle keskeinen maan ja maailman välinen suhde, joka tapahtuu taideteoksessa. Tämän suhteen kautta Heidegger puhuu taideteoksen olemisen ulottuvuuksista, jotka laajenevat koskemaan kaikkea olemista. Heidegger varioi tätä *Taideteoksen alkuperässä* esittämänsä maan ja maailman suhdetta ensimmäistä kertaa ”Hölderlin Hymnen ’Germanien’ und Der Rhein” -nimisessä luentosarjassaan neliyhteydeksi, johon kuuluvat maa, taivas, ihminen ja jumalat (ks. Niku 2009, 177–191). Liikkuvia kuvia tutkivan pro gradu -työni rajauksen kannalta

Viidennessä luvussa etenen Aronpuron ja Saarikosken runojen analyysiin. Hahmottelen runojen rakenteen ja maailmasuhteen kautta, mihin niiden elokuvamainen automatismi perustuu ja miten se eroaa erilaisia kulttuurisia elementtejä rinnastelevasta kollaasirunoudesta ja viisikymmentäluvulla yleisesti esiintyneestä pysähtyneen kuvan imagistisesta runoudesta. Esitän myös lyhyesti, kuinka Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runot näyttävät olevan sukua liikettä pohtineelle Herakleitoksen filosofialle, James Joycen proosalle, Jean-Luc Godardin elokuville ja Claude Simonin kirjallisuuskäsitykselle.

Viidennessä luvusta lähtien osoitan Aronpuron ja Saarikosken runoja analysoimalla, miten eri tavoin runon minä tulee esille suhteessa liikkuvan kuvan runojen kuvaamiin maailman tapahtumiin. Tämä näyttää olevan maailmallisten liikkuvan kuvan runojen kannalta olennaista, sillä erilaiset minän positiot tuovat esiin erilaisia maailmassa olon kokemuksia. Viidennessä luvussa käsittelen liikkuvan kuvan runoja, jotka perustuvat siihen, että runon minä on liikkeessä. Kuudennessa lähestytään kokemuksellisesti värittyneitä runoja. Seitsemännessä luvussa tuon esiin toimintaan perustuvia runoja sekä runoutta, jossa minuuden ulottuvuus katoaa näkyvistä.

Viimeksi mainittu, korostuneen anonyymejä piirteitä saava runokieli näyttää lähestyvän maailman tapahtumia paljolti inhimillisen poissaolon kautta. Se näyttää mahdollistavan eniten elokuvan ontologiaan kuuluvaa, tavanomaisesta individuaalista kokemuksesta poikkeavaa toiseuden ja salaperäisen maailmayhteyden esiin tulemistä. Pohdin tutkielmani lopuksi, kuinka kattavasti elokuvallisuuden analogia kuvaa Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoja ja vielä kerran sitä, mitä nuo maailmallisessa liikkeessä olevat runot näyttäisivät olevan.

kyseisen laajennuksen käsittely ei kuitenkaan ole mahdollista eikä välttämätöntä. Ennen kaikkea maan käsite on tutkielmassani tärkeä.

2 KUVIEN LIIKE

2.1 Subjektiivinen ja objektiivinen kuva

Kirjallisuuden tutkimuksessa kuvalla on tarkoitettu joko kuvakieltä ylipäätään tai pelkästään konkreettista, kirjaimellisesti ymmärrettävää kuvaa (ks. esim. Mitchell 1993, 557). Tässä tutkielmassa kuva tarkoittaa viimeksi mainittua, suppeampaa ja tarkempaa määritelmää. Janna Kantolan (2001, 175) mukaan kielessä esiintyvä kuvallisen ilmaisun laji kuva ei kuulu trooppeihin, sillä sen osalta mikään ei ensisijaisesti houkuttele kirjaimellisen lukutavan hylkäämiseen. Ezra Pound (2000, 271) puhuu samasta asiasta korostaessaan, että kuvan välitön vaikutelma syntyy siitä, että kuvan löydettyään kirjailija ei koristele sitä köynnöksin. Tällaisesta suorasta ilmaisusta eroava trooppi on päinvastoin kuin kuva; sen havaittuaan lukijan olisi löydettävä vihjeitä kuvaannollisen merkityksen muodostamiseen (Viikari 1990, 75).

Saarikosken ja Aronpuron elokuvamaisia runoja 1950-luvulla Suomessa yleistyneeseen, tiukan imagistisia piirteitä saavaan poetiikkaan yhdistää juuri konkreettisten kuvien käyttö, joka saa tilaa perinteiseen runoon kuuluvalta symbolien käytöltä. Tällaista ei-kuvaannollisuutta korostettaessa kuvallisuutta on nimitetty joskus puhtaaksi kuvallisuudeksi (ks. esim. Viikari 1990, 76; Kinnunen 1984, 409–410). Itse käytän tässä tutkielmassa käsitteitä kuva, konkreettinen kuva ja liikkuva kuva, koska ne viittaavat käsitteinä aineistoni elokuvamaisten runojen tiiviiseen maailmasuhteeseen. Puhdas kuva saa helposti päinvastaisia hermeettisiä, ulkomaailmalta sulkeutuvia konnotaatioita.

Rainer Emig (1995, 107) tähdentää, että kuvan asemaa korostettaessa kieltä ajatellaan juuri referentiaalisena. Wolfgang Kayser on todennut, että tällainen kirjallisuuden kuva esittää kuvauksen vain esineellisestä todellisuudesta (Viikari 1990, 77).

Kayserin ajatusta on kuitenkin syytä kritisoida, sillä esimerkiksi Saarikosken ja Aronpuron kokoelmissa on paljon kirjaimellisesti tulkittavia kuvia, jotka perustuvat runon minän ajatteluun, joka on luonteeltaan mentaalista esineellisyyden sijaan. Esimerkiksi seuraava *Mitä tapahtuu todella?* -teoksen ”Jääkaapissa on pommi” -runon kohta ei edellytä kuvaannollista tulkintaa: ”minun alkaa käydä sääliksi / Tanner ja Leskinen / Tanner jo niin vanha mies / ja Leskinen vielä niin nuori” (MTT, 45).

Kuva voikin olla sekä runon välittämän aistimellisen tai esineellisen todellisuushavainnon että mentaalisen kokemuksen, kuten ajattelun tai tunteen, kirjaimellisesti ymmärrettävä ilmaisu. Näin se voi olla myös mielikuva eli kuva siitä, mitä joku ajattelee jollakin tietyllä hetkellä.

Ezra Poundin mukaan subjektiivinen ja objektiivinen kuva voidaan erottaa toisistaan sen mukaan, onko se väritynyt runon kirjoittajan kokemuksella vai ei. Pound korostaa, että objektiivinen kuva puhdistuu kaikista ominaisuuksista, jotka eivät ole olennaisia, ja kehkeytyy mahdollisimman paljon ulkoisen alkuperäisaiheen kaltaiseksi. Subjektiivinen kuva puolestaan ei pyri kohti todellisuutta, vaan mielen liikkeitä. Poundin mukaan ulkoiset syyt voivat kuitenkin vaikuttaa subjektiiviseen kuvaan siten, että ne ”kulkeutuvat runoilijan mieleen, sekoittuvat, levittyvät ja kehkeytyvät kuvaksi”, joka ei ole selvästi ulkoisten muttei myöskään sisäisten syiden kaltainen. (Pound 2000, 270–271.) Tällaiset kuvat ovat ikään kuin subjektiivisen ja objektiivisen kuvan välillä tai molempia yhtä aikaa.

Pound lähestyy subjektiivisen ja objektiivisen kuvan käsitteitä runoilijan, runon kirjoittajan näkökulmasta. Liikkuvan kuvan runoissa objektiivisuus ja subjektiivisuus on syytä hahmottaa kuitenkin runoissa esiin tulevan runon minän mukaan: minä kulkee ja pysähtelee eri ympäristöissä, kuvaa havaintojaan ja ajatuksiaan sekä muita tekojaan, mutta saattaa hävitä myös näkymättömiin. Ymmärrän tutkielmassani subjektiiviset kuvat havaintokuviksi tai mielikuviksi, jotka syntyvät runon minän aktiivisen vaikutuksen kautta: ”Työnsin lapsenrattaita, ratkoin ongelmaa” (KMK, 7). Objektiiviset kuvat ovat havaintokuvia, joissa runon minä ja runon minän vaikutus katoaa näkyvistä: ”pojat pelasivat jääpalloa” (MTT, 33).

Subjektiivinen ja objektiivinen kuva rinnastuvat alun perin Fredric Palmerin ja myöhemmin David Bordwellin (1985, 15) elokuvateoriassaan esiin tuomaan jakoon toimintaan (*action*) ja tapahtumiseen (*movement*). Toiminta on sitä, että teoksessa esiintyvä subjekti tekee aktiivisesti jotakin, ja tapahtuminen sitä, että kohtauksessa keskitytään tai annetaan keskittyä siihen, mitä tämän subjektin toiminnasta riippumatta tapahtuu. Palmer on havainnollistanut eroa hypoteettisella kohtauksella: ”Sähkötuulettimen hurisevat lavat saivat ikkunaverhot liehumaan. Massiivisen pöydän ääressä istuva mies sai tärkeän kirjeensä valmiiksi, sulki sen ja kiirehti ulos

postittamaan sen”⁸. Palmerin mukaan tuulettimen aikaansaama ilmavirta ja liehuvat verhot ovat tapahtumista, kun taas kirjoittaminen ja siihen liittyvä puuha ovat toimintaa.

Vaikka subjektiivisen ja objektiivisen kuvan kriteeriksi liikkuvan kuvan runojen tarkastelussani ei muodostu poundlaisittain itse runoilijan alkuperäinen sisäinen kokemus tai sen välttäminen, niin tämä ei kuitenkaan poista sitä, etteikö runoilijan ja runon minän havainnoimilla tapahtumilla sekä tekemillä teoilla voi olla tiivis, dokumentaarinenkin suhde toisiinsa. Niin kuin ylipäätään kirjallisuuden tulkinnassa, runojen referentiaalisuus ei kuitenkaan välttämättä vaadi kirjoittamisen ajankohdan ja kirjoittajan motiivien hahmottamista. Liikkuvan kuvan runo on itsessään konkreettinen ja referentiaalinen.

Stanley Cavellin (1979, xvi) mukaan elokuvan refleksiivisyys tarkoittaa sitä, että keskittyessämme kuvaan keskitymme paitsi itse kuvaan myös siihen, mihin se viittaa ulkoisessa maailmassa. Kuva on aina jostakin, jokin ja viittaa johonkin aikaan. Se muodostaa ainutkertaisen, konkreettisen olemistapahtuman. Tuo ainutkertaisuuden ajatus tulee esiin myös Hosiailuoman (2003, s. v. kuva) kirjallisuustieteellisessä kuvan määritelmässä, joka kieli kuvakielen referentiaalisuudesta: ”Kuva ei toistu tekstissä samana, toisin kuin symboli.”

Aronpuron ja Saarikosken runoissa on useimmiten runon minä esillä, mutta suurimmassa osassa heidän runojaan kuvat eivät ole selvästi objektiivisia eivätkä subjektiivisia, vaan jotakin siltä väliltä tai molempia yhtä aikaa tai (vrt. Pound 2000, 271). Liikkuvan kuvan runoissa minä on jatkuvasti tiiviissä suhteessa todellisuuden tapahtumiin, joita minä havainnoi ja joihin yhteydessä ajattelee sekä toimii. Tyypillinen esimerkki on *Kuljen missä kuljen* -kokoelman avausruno, jossa objektiivisempi havaitseminen ja subjektiivisemmat mielikuvat tulevat vuorotellen. Kaikki runon kuvat, kuten Hämeentiellä leijuva leivän tuoksu ja mielikuva ihmisistä, saavat kuitenkin subjektiivista vaikutelmaa, koska minän näkökulma on runossa koko ajan läsnä: ”Hämeentiellä tuoksui vastapais- / tettu leipä, Elannon, ajattelin ihmisiä,

⁸ ”The whirring blades of the electric fan caused the window curtains to flutter. The man seated at the massive desk finished his momentous letter, sealed it, and hastened out to post it.” (Bordwell 1985, 15.)

jotka ovat samanaikaisesti” (KMK, 7). Runo osoittaa, että alkuun paradoksaaliselta vaikuttava palmerlaisen tapahtumisen ja poundlaisen subjektiivisuuden yhdistelmä on sekin mahdollinen.

Bordwellin (1985, 15) mukaan toiminta korostuu juonellisuuteen perustuvassa Hollywood-elokuvassa. Samanlaisen painotuksen voi havaita myös narratiiviin perustuvassa kirjallisuudessa. Liikkuvan kuvan runojen kohdalla toiminta ei korostu, vaan niissä ollaan jatkuvasti suhteessa maailman tapahtumiseen. Viidennestä luvusta lähtien tekemissäni runoanalyysissäni tulee esiin, että vaikka lyriikan on vaikea puhdistua kokonaan subjektiivisuudesta, yhtäkään Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoa ei olisi ilman niiden tiivistä suhdetta runoissa kuvatun maailman tapahtumiseen. Runoissa on aina jonkinasteinen objektiivisuuden vaikutelma, maailmallisen tapahtumallisuuden ulottuvuus, vaikka runot perustuvat usein subjektiivisiin kuviin.

2.2 Liikkuva kuva ja kineettinen kuva

Kuvan käsite on vakiintunut kirjallisuustieteessä, mutta liikkuvan kuvan tai kineettisen kuvan käsitettä tapaa vain harvoin. Kineettisyydestä on puhuttu useimmiten futurismin yhteydessä. Silloin kineettisyydellä tarkoitetaan ensisijaisesti typografisia kokeiluja, joissa pelataan sanojen ja kirjainten asemoinneilla, jotka aikaansaavat eräänlaisen liikkeen vaikutelman. (Ks. esim. Hosiaisuus 2003, s.v. futuristinen kirjallisuus.) Andrew Welsh (1979, 80) mainitsee kirjallisuushistoriassa ajoittain esiintyvän ”liikkuvan kuvan” (*moving image*) käsitteen lisäksi futurismille typografian käytöltään sukua olevat Ezra Poundin *vortexin* ja Charles Olsonin käyttämät termit *space-tensions* ja *field*. Näiden rinnalle voisi sijoittaa myös Pentti Saarikosken (1984, 359) kehittämän käsitteen *mobile*, jonka hän omaksui Alexander Calderin liikkuvia osia sisältäneestä kuvataiteesta.

Poundin, Olsonin ja Saarikosken edellä mainitut käsitteet ja futuristisen runouden poetiikka viittaa tavalla tai toisella kuvataiteelliseen painotukseen. Huomiota kiinnitettiin kubistisen kuvataiteen tapaan fragmenttien kubistiseen rikkomiseen, uudelleen sijoitteluun ja rinnastamiseen (vrt. Ferrari 2000, 36–39). Tällä tavalla syntyi fragmentaarisia runoja, jotka saivat usein kollaasin piirteitä. Kollaasitekniikalla

erilaisista informaatiolähteistä olevia poimintoja ja itse keksittyjä lausahduksia yhdisteltiin samaan runoon, jolloin saattoi syntyä omanlaistaan, fragmentaarista dokumentaarisuuden vaikutelmaa.

Fragmentteja yhdistelevissä runoissa maailmasta kehittyi korostetun sirpaleinen. Tällöin liikkuvan kuvan runoille tyypillinen materiaalista maailmaa kuvaava liike jää tekstin tasolla tapahtuvan yhdistelyn jalkoihin, jolloin myös ajan ja paikan vaikutelma rikkoontuu. Näin tapahtuu esimerkiksi Aronpuron neljä sivua pitkässä ”Zodiac (aivofilmi)” -kollaasirunossa (PE, 31–35), jonka nimi viittaa elokuvafilmiin. Runossa käytetään montaasia, mutta muutoin sen elokuvamaisuus ei rakennu niin kuin liikkuvan kuvan runoissa, vaan saa kubistisia piirteitä:

(--)

**auran tavallinen
seitsemänkymmentäkolme**

sanokaa vain reilusti koff koff
palo kulo åland helle vintissä The Holy Bible
paisunut ruumis sadenvedenkeruualtaassa

**auran tavallinen
olkaa hyvä**

zodiac zodiac
zodiac 7 revue internationale d'architecture
contemporaine (ital. engl. saks. nimike)

kun Life syttyy on tuhkakuppi
annansilmä tinapaperi -sotilas

(--) (PE, 31–35)

Runosta muodostuu kollaasi, johon yhdistyy monenlaista ikonista ja symbolista materiaalia kapitalistisesta kulttuurista, jossa myyminen ja ostaminen korostuvat. Tuotemerkit kuten *Koff* ja *Life*, kirjannimet kuten *The Holy Bible* ja *Revue internationale d'architecture contemporaine* ja muut erisnimet, yleisnimet sekä kehotukset hajotetaan, sijoitellaan ja merkitään niin yllätyksellisellä tavalla, uudessa suhteessa toisiinsa, että ne menettävät muista erillistä merkitystään. Sanat ovat nyt ennen kaikkea suhteessa toisiinsa, osa kubistisesti muodostuvaa kollaasirunoa.

Andrew Welsh käsittelee lyriikan liikkuvuuden vaikutelmaa erottelemalla kaksi eri runotyyppeä. Hän ottaa esimerkeikseen Poundin fragmentaaristen kuvien rinnastuksiin perustuvan runouden ja Williamsin runouden, jossa liike kehittyy mimeettisemmin, ikään kuin taltioimaan maailmassa olevaa liikettä. Williamsin kohdalla liikkuvat kuvat synnyttävät runoon selvän ajallisen ja paikallisen ulottuvuuden, kun taas Poundilla liikkeen vaikutelma syntyy runossa visuaalisen sijoittelun avulla. (Welsh 1978, 79, 88.) Myös Markku Lehtimäki (2006, 43) tekee samankaltaista erottelua puhuessaan liikkuvista kuvista, jotka ovat saaneet vaikutteita joko kuvataiteen kubismista tai elokuvasta. Aronpuron ”Zodiak-aivofilmi”-runoa muistuttava Poundin fragmentaarinen runous on luonteeltaan nimenomaan kubistista, Williamsin elokuvamaista.

Fragmenttien sijoitteluun perustuvista kineettisistä kuvista poiketen liikkuviin kuviin tukeutuvissa runoissa korostuu liikkeen vaikutelma, mikä on luonteeltaan elokuvallista, erityisesti realistista elokuvaa muistuttavaa. Pysähtyneestä kuvasta liikkuva kuva eroaa siinä, että se sisältää sellaista liikettä, jota ei voisi kuvitella representoitavan pelkällä pysähtyneellä kuvalla, kuten valokuvalla tai maalauksella. Aronpuron *Peltisissä enkeleissä* sekä Saarikosken *Kuljen missä kuljen* ja *Mitä tapahtuu todella?* -teoksissa on pitkin matkaa näkyvillä liikkuvien kuvien, montaasin ja typografian keinoin syntyviä elokuvamaisia piirteitä. Niissä runoissa, joissa liikkuvien kuvien käyttö korostuu, poliittiset ja muutkin runoon koodatut selvästi kulttuuriset aineistot sekä kirjalliset alluusiot saavat huomattavasti vähemmän painoarvoa verrattuna teoksiin virtaavaan materiaaliseen maailman liikkeeseen, mikä kuvaa suoremmin maailmaa: tällaisia runoja nimitän liikkuvan kuvan runoiksi.

Kulttuurista aineistoa mielivaltaisesti leikkeleviin kollaasirunoihin verrattuna nämä liikkuvan kuvan runot erottuvat selvästi. Voimakas elokuvallinen vaikutelma syntyy esimerkiksi Saarikosken runossa ”kuin ikkuna” (MTT, 33):

pojat pelasivat jääpalloa

lippu oli navakassa tuulessa kuin ikkuna

pakettiauto peruutti tallista

nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä
kaukana pellolla oli ohuelti lunta
lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen

Saarikosken runo luo pienessä liikkeessä olevaa materialistista kuvaa maailmasta, jossa säkeen vaihto toimii elokuvamaisena leikkauksen rajana. Runo rakentuu ensin neljästä liikkuvan kuvan otosmaisesta säkeestä ja sitten kahdesta pysähtyneen kuvan säkeestä. Markku Toivosen (1988, 193) mukaan liike runoudessa voi näkyä sekä säkeiden välisissä suhteissa että kunkin säkeen sisällä. Tämä liikkeen kaksoisulottuvuus tapahtuu ”kuin ikkuna” -runossa niin kuin kaikissa tässä tutkielmassani analysoitavissa liikkuvan kuvan runoissa. Liike tapahtuu usein myös runon säkeitä pienemmissä yksiköissä, yksittäisissä kuvissa ja niiden välillä.

Liikkeen myötä aineistoni runoihin syntyy selvä ajallinen ja paikallinen perspektiivi, kuten Welsh (1978, 88) sanoo tapahtuvan Williamsin runoudessa⁹. ”Kuin ikkuna” -runossa ajan ja paikan vaikutelma syntyy kuusi kertaa, jokaisen otosmaisesta säkeestä myötä. Tyypillistä liikkuvan kuvien runoilta on myös se, että niissä konkretisoituu jatkuvasti runon minän ja hänen ympärillään olevan maailman välinen suhde, mutta ”kuin ikkuna” on esimerkki voimakkaita anonyymejä piirteitä saavasta runosta. Siinä korostuvat objektiiviset kuvat.

2.3 Elokuvamaiset leikkaukset

Sekä liikkuviin kuviin että kineettisiin kuviin perustuvassa runoudessa ovat tyypillisiä nopeat leikkaukset kuvista toisiin. Tämä tekniikka muistuttaa paljon elokuvan montaaasia, koska lyriikan leikkaukset rajaavat runoa elokuvamaisiin otoksiin ja usein myös niistä muodostuviin kohtaumaisiin kokonaisuuksiin. Elokuvamaiset leikkaukset saavat aikaan liikkuvan kuvan runoihin jatkuvan liikkeen vaikutelman, jota voi lähestyä kirjallisuustieteen termein metonymian kautta. Metonymia ymmärretään tässä laajasti mahdollisuutena yhdistää kielellinen yksikkö toiseen ja muokata näin lausuman kontekstia (ks. Jakobson 1971, 84–86).

⁹ Analysoin Williamsin runoa ”To a Solitary Disciple” (1987, 104) ja Saarikosken ”kuin ikkuna” -runoa (MTT, 33) tarkemmin työni seitsemännessä luvussa.

Metonymisyyden vaikutusta runouden ainesten järjestymiseen ovat tutkineet erityisesti Roman Jakobson (1971), Rainer Emig (1995) ja Benjamin Hrushovski (1984). He kaikki ovat olleet kiinnostuneita erityisesti siitä, miten tekstin koherenssi hahmottuu metonyymisyyden kautta¹⁰. Jakobsonin (1971, 91–92) mukaan realistisessa romaanissa metonymian hallitsevuus on kaikkein selkeimmin esillä. Emig (1995, 69) tähdentää, että tällainen ristiriidaton metonyyminen struktuuri luo vaikutelman tekstin koherenssista, yhtenäisestä merkityskokonaisuudesta. Muun muassa dekonstruktion teoria on kuitenkin osoittanut, että Emigin mainitsema ”ristiriidaton struktuuri” ei toteudu koskaan täydellisesti kirjallisuudessa, joka on aina loputonta aukkoisuuden ja siten tulkinnan taidetta.

Yhtenäinen merkityskokonaisuus runossa voisi tarkoittaa sitä, että hyödynnetään proosamaisesti läheisyyden suhteita säilyttäen lineaarinen aikarakenne, selkeä propositionaalinen esitystapa ja yhtenäinen näkökulma. Kuvilla on silloin jatkuvuussuhde, ne liittyvät toisiinsa. Tällöin runo luo toisiaan täydentävien vihjeiden kautta konkreettisesti hahmottuvaa, kertovaa tai argumentoivaa rakennetta. Tällainen jatkuvuussuhde toteutuu runoudessa puhtaimmillaan usein proosarunoudessa, kuten Charles Baudelairin runoklassikossa *Pariisin ikävä*. Metonymia hallitsee esimerkiksi kokoelman toista runoa, ”Vanhuksen epätoivo”:

Pieni kurttuinen eukko tunsi mielensä ikihyväksi nähdessään
sulaisen lapsen, jota jokainen hemmotteli ja jolle kaikki ha-
lusivat olla mieliksi; sulaisen olennon, joka oli yhtä hauras
kuin pieni eukko itsekkin ja hänen laillaan hampaaton ja
hiukseton.

¹⁰ Leena Kaunonen (2001) on käyttänyt laajasti Emigin analyysimallia Paavo Haavikon *Talvipalatsi*-runokokoelmaa käsittelevässä väitöskirjassaan. Emigin metonymiakäsitys ei sovi suoranaisesti Saarikosken ja Aronpuron liikkuvien kuvien tarkasteluun, sillä hän painottaa metonyymisten kokonaisuuksien hajaantuvuutta ja kerrostuvuutta. Emig on kehitellyt metonymiateoriaan virikkeenään T.S. Eliotin *Autio maa* -runokokoelma, jossa henkilöt, maisemat ja kirjalliset lainaukset on ripoteltu pitkin teosta, mikä vaatii lukijalta aktiivista runomateriaalien yhdistelyä, metonymioiden muodostamista. (ks. Emig 1995, 69–79.) Emigin teorialle sukua olevassa Benjamin Hrushovskin viitekehysanalyysissä (1984, 5–43) korostuu niin ikään syntagmaojen luominen runon fragmentaarisisista aineksista. Aineistoni runoissa metonymia perustuu enemmän lineaarisuuteen, kuvat liittyvät toisiinsa peräkkäisyytensä ja konkreettisuutensa takia. Kuvat vaikuttavat toisiinsa ikään kuin automaattisemmin ilman lukijan korostunutta kuvien poimimista ja yhdistelemistä.

Ja eukko lähestyi lasta aikoen hymyillä ja veikistellä sille.
Mutta kauhistunut lapsi rimpui kuihtuneen kelpo
naisen hyväilyssä ja täytti talon kirkunallaan.
(--)(Baudelaire 2000, 8.)

Tiiviin kertovan rakenteen takia tekstiin syntyy melkoisen vahva koherenssin tuntu. Runossa ei ole pelkästään liikkuvia kuvia, vaan runo alkaa pääasiassa pysähtyneillä kuvilla, jotka alkavat muodostaa metonyymistä pienoistarinaa vanhuksen epätoivosta. Vanha eukko näkee pienen lapsen, johon hän samaistuu ja jota haluaa lähestyä, mutta lapsi säikähtää eukkoa, jonka masentuneita reaktioita runon loppu puolestaan kuvaa.

Brian McHalen (1987, 42) mukaan John Ashberyn runous ei luo tiukkaa merkityskokonaisuutta, mutta silti fragmentit säilyvät samalla tasolla, kuuluvat samaan maailmaan. Ashberyn säkeet eivät muodosta niin selvää runon merkitystä kuin esimerkiksi Baudelairella, mutta säkeiden välillä säilyy toisiinsa vaikuttava suhde. McHale (ibid.) kutsuu Ashberyn runon fragmentteja ”jälkikuviksi”. Se tuo mieleen varhaisen käsityksen siitä, miten elokuvat vaikuttavat katsojaansa¹¹. Tällaisen kirjallisen ilmaisutavan voi nähdä heikompana versiona yllä esitellystä jatkuvuussuhteesta, mutta todentuntuisuus ei tästä välttämättä kärsi, vaan se voi päinvastoin lisätä dokumentaarista elävän sattuman vaikutelmaa.

Jälkikuvan tekniikalla runoon voi päätyä tai ainakin sillä voidaan luoda illuusio siitä, että runoon päätyä aleatorisesti ja spontaanisti sitä, mitä maailmassa tulee eteen ilman asioiden välille väkisin luotua suhdetta. Tekniikan voi nähdä analogisena realistisen elokuvan kanssa, mikäli runo perustuu liikkuviin kuviin. Realistisen elokuvateorian keskeinen teoreetikko André Bazin (1973, 36) nimitti mahtipontiseen tapaansa

¹¹ Jälkikuva viittaa yleensä vaikutusvaltaiseen elokuvateoriaan ajalta ennen varsinaisen elokuvan keksimistä. Pitkään säilyneen käsityksen mukaan visuaaliset virikkeet jäävät silmän verkkokalvolle kolmasosasekunniksi, jonka takia silmä havaitsee toisiaan seuraavat kuvat yhtäjaksoisena liikkeenä. Näkemys tällaisesta silmän hitaudesta ja jälkivaikutelmasta on sittemmin osoitettu virheelliseksi. (ks. esim. Nummelin 2005, 47–48.) McHalen valitsema käsite sopii kuitenkin runouteen oivallisesti, sillä runon kuvat jäävät sivulle silminnähten vaikuttamaan toisiinsa. Käsite on osuva myös sen takia, että ennen elokuvaa eläneet elokuvateoreetikot ja -tekijät painivat samankaltaisten haasteiden kanssa kuin liikkuvan kuvan runouden tekijät ja ajattelijat: miten lähtökohdaltaan staattinen kuva liikkuu.

realistiseksi ”jokaista ilmaisujärjestelmää, kerrontatapaa, joka pyrkii näyttämään enemmän todellisuutta”. Todellisuuden heijastaminen mahdollistuu Bazinin mukaan parhaiten silloin, kun käytetään jatkuvuusleikkausta, jolloin otos ei toimi käsitteellisesti, vaan kyse on ”tosiasiasta”. Tällöin todellisuuden kappale on jo itsessään monimuotoinen ja -merkityksinen, mutta sen varsinainen merkittävyys selviää vasta muiden tosiasioiden avulla. (Bazin 1973, 35–36.)

Puhtaan todellisuuden näyttäminen on tietenkin elokuvan keinoinkin käytännössä mahdotonta: kamera on ainakin asetettava johonkin jossakin vaiheessa. Bazin (1973, 36) ei kiistä elokuvantekijän tai -tekijöiden tekemää valintaa poimia juuri tämä tai tuo tosiseikka, mutta korostaa realistisen taiteen tekijän valintojen olevan ”tosiseikkojen koskemattomuutta kunnioittavia”.

Toisena metonymian ääripäänä, eräänlaisena vastakohtana tiukalle merkityskokonaisuudelle, voi nähdä postmodernille runoudelle tyypillisen strategian, jota McHale kutsuu ”poispyyhkivyydeksi” (*self-erasure*). Hän tarkoittaa sillä taitoa kätkeä yhdessä säkeessä se, mitä edeltävässä on tuotu esiin. McHalen esimerkki tästä ovat Kenneth Kochin *The Pleasures of Peace and Other Poems* -teoksen säkeet: ”The streets of the city are shining, wet with light / In the dark and dry forgetfulness of rivers (--).” McHalen mukaan ensimmäinen säe rajaa mahdollisen maailman, kun taas seuraava heikentää selvästi sitä tai vie jopa sen sisällön. Säkeet pyrkivät eri suuntiin kuin kuullen eri maailmoihin. (McHale 1987, 26–27, 36).

McHalen esimerkkirunoilija Koch vie katkelmassa kuvaannollisuuden pitkälle luodessaan abstraktilla toisella säkeellä ilmeisen ristiriidan konkreettiselle ensimmäiselle säkeelle. Konkreettisesti ymmärrettävästä kuvallisuudesta tullaan abstraktiin metaforisuuteen, joka pyyhkii pois edellisen merkitystä: kaupungin kadut näyttäytyvät ensin valoisina ja märkinä, kunnes näkymä yhdistetään pimeään ja kuivaan ”virtojen muistamattomuuteen”. Tämänkaltaista ”poispyyhkivyyden” analogiaa voi nähdä monien avantgarde-elokuvien otoksissa.

Ristiriidan synnyttävän leikkaamisen käytön kuuluisa teoretisoija ja elokuvantekijä on Sergei Eisenstein, jonka mukaan montaa sin tulee korostua niin elokuvataiteessa kuin muussakin taiteessa. Hänen poetiikkansa mukaan tavoitteena ei ole kuitenkaan viedä

edeltävän kuvan merkitystä, vaan säilyttää haastava käsitteellinen yhteys kahden otoksen välillä (ks. Eisenstein 1978, 108).

Eisenstein pyrki siihen, että kaksi elementtiä yhdistetään siten, että ne synnyttävät ristiriidan tai yhteentörmäyksen kautta uuden elementin, joka ei liity kumpaankaan elementtiin erikseen. Tämä syntyvä laatu ei ole tekijöidensä suora summa, vaan rinnastuksen tulos. Kyse on Eisensteinin mukaan synteesisistä, joka syntyy teesin ja antiteesin välisestä vastakohtadasta, mikä vastaa Marxin ja Engelsin kommunistista ajattelua. Eisensteinin mukaan tämä taiteen malli ei päde vain elokuvaan, vaan periaate on kaikelle montaasia käyttävälle taiteelle yhtäläinen. (Eisenstein 1978, 105–108.)

Vaikka Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runot eivät luo Jakobsonin (1971, 91–92) mainitsemaa realistiselle kirjallisuudelle ominaista tiukkaa merkityskokonaisuutta, eivätkä aina säilytä lineaarista aikarakennettakaan, niin niissä pysyy jonkinasteinen, joskin fragmentaarinen asioiden eteenpäin menemisen vaikutelma. Tämä johtuu siitä, että runojen otokset perustuvat tunnusmerkittämiin, konkreettisiin kuviin ja näkökulma säilyy samankaltaisena, jolloin fragmentaarisetkin otokset muodostavat yhdessä erilaisia tapahtumista ja toimintaa tai pelkästään tapahtumista tai toimintaa sisältäviä kohtauksia tai kohtauksen maailmasta.

Elokuvamaisissa runoissa ei olekaan nähtävillä Brian McHalen poispyyhkivyydeksi kutsumaa runon strategiaa, joka on tyypillinen postmoderneille runoille, kuten esimerkiksi kollaasirunoille. Liikkuvan kuvan runojen säkeissä ei pyritä eri suuntiin heikentäen tai kätkien edellisen säkeen maailmaa. (vrt. McHale 1987, 26–27, 36.) Saarikosken ja Aronpuron fragmentaariset liikkuvan kuvan runot näyttävät toteuttavan sitä vastoin sitä, mitä McHale kutsuu jälkikuvaksi. Säkeet eivät etene kohti selvää viestiä, mutta runojen fragmentit säilyvät rinnakkaisina samalla tasolla, kuuluvat samaan runon kuvaamaan konkreettiseen maailmaan.

Tämä on selvästi näkyvillä esimerkiksi juuri Saarikosken ”kuin ikkuna” -runossa (MTT, 33). Konkreettiset kuvat piirtyvät kuin elokuvamaisina välähdyksinä, jolloin edeltävä kuva ei pyyhkiydy pois, vaan jää vaikuttamaan mieleen kuin jälkikuvana.

Runoudessa tämä kuvien keskenäinen ”jälkivaikutus” korostuu, koska runon otosmaiset säkeet eivät häviä minnekään, vaan jäävät sivulle, runon valkokankaalle.

3 PYSÄHTYNEISTÄ KUVISTA KOHTI ELOKUVAMAISUUTTA

3.1 Runo avautuu maailmalle

1950-luvun suomalainen modernismi ei suinkaan ole yhtenäinen suuntaus, vaan sisältää erilaisia variaatioita (Viikari 1992, 34, 36). Monet suomalaiset runoilijat ja teoreetikot olivat kuitenkin kiinnostuneita anglosaksisista runouskäsitteistä, etenkin T. S. Eliotin ja Ezra Poundin poetiikasta (Kunnas 1981, 196). Tuon ajan suomalaisen runouden keskeinen vaikuttaja oli Tuomas Anhava, jonka imagismiin kallellaan oleva runousajattelu heijastui monen kotimaisen lyyriikon runoissa. Hän korosti poetiikassaan yksilöllistä ja sisäistä ”minänmaailmaa”, joka voidaan suhteuttaa toisiin subjektiivisiin minänmaailmoihin. Nämä maailmat ovat korostetun autonomisia: kaiken oleellisen tulisi löytyä runon itsensä tarjoamista vihjeistä. (Anhava 2002, 394.)

”Anhavalaisessa” runousajattelussa subjektiivisia minänmaailmoja pyrittiin luomaan yleensä Poundin (2000, 259) imagististen ohjeiden mukaan täsmällisesti välttämällä ylimääräisiä sanoja, sillä ”turhat sanat hämärtävät vain itse aiheita”. Pekka Tarkka (1996, 254) onkin todennut, että modernistinen mitoista ja riimeistä vapaa runo menee ”suoraan asiaan ilman turhia sanoja”. Runouden autonomian ja aiheen suoran esittämisen imagistisiin ihanteisiin kuului myös Poundin (2000b, 259) oppi siitä, että runon säkeiden rytmikan tulisi noudattaa omaa musikaalisuuttaan.

Suomalaisten lyyrikoiden imagisteilta poimimiin, subjektiivisuutta korostaneisiin ohjeisiin liittyi myös objektiivisuuden pyrkimys. Eliotin kuuluisan objektiivisen korrelaatin mukaan runoilijan tehtävänä on luoda sanoilla tilanne tai tapahtumaketju, joka on tiettyä runoilijan tunnetta vastaava sanallinen muotoilu. Eliotin mukaan subjektiivinen maailma on kuvattava niistä erotetuilla kielikuvilla, jotka saavat lukijoissa ”välittömästi aikaan runoilijan tarkoittaman tunteen”. (Eliot 1989, 100.) Myös Pound (1935, 4–5) näki tärkeänä välittää tunnetta, mikä liittyy hänen mukaan älylliseen ainekseen: “’Kuva’ ilmaisee älyllisen ja tunteellisen kompleksin ajan silmänräpäyksessä.”¹²

¹² ”An ’image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (Pound 1935, 4).

Poundlainen ”aiheen suoran ja tiiviin esittämisen vaatimus” ja eliotlainen ”objektiivisen vaikutuksen vaatimus” kielii siitä suomalaisen 1950-luvun modernistisen runouden pyrkimyksestä, jota Aatos Ojala on kutsunut ”kvasisemanttiseksi”. Käsitteellä Ojala viittaa runouteen, jonka pyrkimykset ovat semanttiset, vaikkeivät ne olekaan semantiikkaa tieteellisessä mielessä. Sen sijaan ”kvasisemanttinen runo voidaan ymmärtää Wellekin ja uuskritiikin mielessä yhden, joskin loputtomiin täydennystä ja vaihtoehtojen punnintaa vaativan tulkinnan tarjoavana normien järjestelmänä”. (Ojala 1968, 106.)

Yksinkertaistettuna kyse on eräänlaisesta runoon kirjoitetusta arvoituksesta, joka odottaa ratkaisua. Tällaisen ratkaisun löytäminen, runon viitteellisyyksien ja viittausten tulkitseminen, taas edellyttää ennen kaikkea korostunutta kirjallista sivistystä ja päättelykykyä. Vaikka runolla ei aina olisikaan ”vain yhtä oikeaa tulkintaa”, niin 1950-luvun suomalaisessa runoudessa näyttäytyy usein kvasisemanttisesti korostunut taipumus odottaa runoon sisältyvän ydinmerkityksen tulkintaa. Ojalan (1968, 106) mielestä 1960-luvun runoutta lukiessa tilanne on erilainen, sillä silloin ei korostu runon ydinmerkityksen etsintä, vaan sen mielen pohtiminen suhteessa maailmaan. Näin ollen uuskritiikin tapa lähestyä runoutta ei sovi suoranaisesti enää 1960-luvun runouteen.

Tuula Hökkä (2001, 213) luonnehtii ”imagistista runokuvaa kuin autonomiseksi seinäksi, joka rohkaisee keskittymään vain siihen itseensä”. Suomessa 1950-luvun modernistinen runous sai anglosaksisen perinteen melkoisen suppean soveltamisen myötä monesti objektimaisen, paitsi tarkan myös tiukasti rajatun ja staattisen olemuksen. Runoudella oli tällöin taipumus sulkeutua ympäröivältä maailmalta. Osmo Hormia on todennut, että 1950-luvulla Suomeen rantautunutta modernismia voi pitää subjektiivisuuden läpimurtona, koska modernistiseen runoon liittyi ajatus siitä, ettei yleisinhimillisiä elämyksiä ole itse asiassa olemassa (Laitinen 1981, 534).

Anhavalaiden minänmaailmojen korostuessa runot eivät varsinaisesti viitanneet itsensä ulkopuolelle, vaan ne uuskritiikin ihanteiden mukaisesti rakensivat autonomisen, runonsisäisen maailman, jonka tarvittavat merkitykset löytyivät itse runosta (Kunnas 1981, 15). Usein 1950-lukulainen suomalainen runous sai klassisia ja

elitistisiäkin muodon puhtauden, lapidarisuuden ja yhtenäisyyden piirteitä (Tuohimaa 1990, 28).

Maria-Liisa Kunnaksen mukaan 1950-luvun suomalaisessa modernistisessä runoudessa näkyy kaksi päälinjaa. Ensiarvoiseksi nousi juuri artistis-esteettinen linja, joka korosti subjektiivista todellisuuskäsitystä ja keskitti huomiota runon formaalisiin ja esteettisiin seikkoihin. Toissijaiseksi jäi linja, joka pohti runon minän ja todellisuuden välistä suhdetta. Kunnaksen mukaan 1960-luvun runoudessa näkyy edelleen sekä subjektiivista todellisuuskäsitystä korostava että runon minän ja todellisuuden välistä suhdetta pohtiva linja, mutta niiden järjestys on päinvastainen. (Kunnas 1981, 192, 196.)

Subjektiivisen minänmaailman ympärille suljetun runon sijaan uusi runo halusi päinvastoin avautua maailmalle. Imagismiin nojanneelle runoudelle tyypillinen staattisuus, subjektiivisuus ja maailmalta sulkeutuneisuus rikkoutuivat ensimmäisiä kertoja kunnolla Aronpuron *Peltisissä enkeleissä* sekä Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* ja *Kuljen missä kuljen* -kokoelmissa. Claes Anderssonin (1965) mukaan juuri Saarikoski ”todenteolla mursi ja muutti suomalaisen 1950-luvun hermetismin ja ruhtinas Haavikon johtaman keskeislyyrisen hierarkian ja avasi portit avoimelle ja arkipäiväiselle sanonnalle” sekä oli näin ollen ”taiteen ja todellisuuden välistä suhdetta pohtivan linjan esille nostaja”.

Andersson korostaa etenkin *Mitä tapahtuu todella?* ja *Kuljen missä kuljen* -kokoelmien merkitystä, mutta ei huomaa Saarikoskeen keskittyessään teosten välillä ilmestyneen Aronpuron *Peltiset enkelit* -teoksen keskeistä merkitystä. Usein juuri Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* onkin tapana nähdä 1950-luvun modernismin päätepisteenä¹³ (ks. esim. Polkunen 1967, 601; Laitinen 1981, 539). Suljetun organismin sijaan 1960-luvun suomalaisen kirjallisuuden ihanteiksi vahvistuivat

¹³ Saarikosken ja Aronpuron 1960-luvun alkupuolen teosten lisäksi muitakin ehdokkaita vuosikymmenten vedenjakajaksi toki on. Esimerkiksi Mirjam Polkunen (1967, 601) mainitsee *Mitä tapahtuu todella* -kokoelman lisäksi Paavo Haavikon *Talvipalatsin* (1959) 1950-luvulla vaikuttaneen modernismin päätepisteenä. Liikkuvien kuvien tarkasteluun perustuvassa pro gradu -työssäni Haavikon teosta ei kuitenkaan ole syytä ottaa mukaan, sillä siinäkään ei esiinny niin paljon elokuvamaista kuvallisuutta kuin Saarikosken *Mitä tapahtuu todella* ja *Kuljen missä kuljen* -kokoelmissa sekä Aronpuron *Peltisissä enkeleissä*.

maailmalle avoin romaani ja runo, jonka esimerkkeinä elokuvamaista ja kubistista runoa voidaan pitää. Viisikymmentäluvulla korostuneen subjektiivisen todellisuuskäsityksen sijaan liikkuvan kuvan runoissa korostuu minuuden, maailman ja teoksen maailman välisen suhteen pohdinta. Runoihin tulee liikettä ja sitä kautta ajanjakso ja tapahtumapaikka.

3.2 Kun runoon tulee liikettä ja ajanjakso

Ying Kong (2005, 29) väittää elokuvallisten tekniikoiden olevan yleisesti tyypillisiä modernismin runoilijoille ja mainitsee nimeltä muun muassa Ezra Poundin lyriikan. Kongin analysoima Poundin kuuluisa imagistinen runo ”In a Station of the Metro” (1913, 60) ei kuitenkaan ole luonteeltaan elokuvallinen siinä mielessä, ettei siinä ole liikettä:

In a Station of the Metro

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

Vuonna 1913 ensimmäistä kertaa julkaistussa runossa Pound ei käytä liikkuvan kuvan rakenteita, joten runosta välittyy pysähtynyt vaikutelma. Poundin runon pysähtyneisyydestä poikkeavissa liikkuvissa kuvissa on sellaista liikettä, jota ei voisi kuvitella representoitavan pelkillä pysähtyneillä kuvilla, kuten valokuvilla tai maalauksilla.

Periaatteessa Poundin aihe on kuitenkin liikkuva. Runo kertoo sitä, kuinka metroasemalle ilmestyy ihmiskasvoja. Se ei silti kuvaa elokuvallisesti ihmisten tai metron liikettä, eikä myöskään elokuvamaisesti metroaseman ääniä. Runon minän rooli jää staattiseksi, sillä runo ei näytä, kun minä kohtaa näitä ihmisiä. Ihmiskasvojen preesensissä tapahtuvien ”ilmestymisten” sijaan runoon siirtyy jokin abstraktiksi muodostuva ”ilmestyminen”, jolloin erityisyyksien tilalle tulee yleinen, konkreettisen kuvaamisen tai näyttämisen tilalle abstrakti kertominen.

Pentti Saarikosken (1984, 357) osuvan kommentin mukaan Poundin runosta ”ovat kokonaan poissa liike ja aika”. Saarikosken Poundin runoon viittaavassa *Maailmasta-*

kokoelman runossa ”Autolla ajoa öiseen aikaan” sen sijaan on liikettä, joka syntyy liikkuvien kuvien käytön myötä:

Autolla ajoa öiseen aikaan

Ajettiin hillitöntä vauhtia pimeää tietä pitkin,
keltavästaräkki käveli mustan oksan päästä päähän.
(Saarikoski 1961, 14.)

Jo runon otsikko kertoo, että nyt kyse on liikkeen kuvaamisesta. Runon ensimmäinen elokuvamainen otos näyttää, miten autolla on ajettu pimeää tietä pitkin ja toinen, miten keltavästaräkki kävelee mustalla oksalla. Liikkuvan ja konkreettisen kuvallisuuden takia muodostuu ajanjakso eli ajamisen ja keltavästaräkin kävelyn mittainen aika ja samalla myös tapahtumapaikka: pimeä tie ja heikossa valossa näkyvä puun oksa. Tämänkaltaista ajanjakson ja tapahtumapaikan hahmottumista tapahtuu Welshin mukaan Williamsin runoissa (ks. Welsh 1978, 88). Tämä liikkeen todelliselta vaikuttava illuusio on elokuvan tunnusomaisin piirre, joten analogia esimerkiksi valokuvaan tai maalaukseen olisi harhaanjohtava.

”In a Station of the metro” -runo toteuttaa Suomessa 1950-luvulla laajasti toteutettuja Poundin tiiviiden ja täsmällisyyden ohjeita. Pound on itse kertonut tiivistäneensä runonsa 30 säkeestä kolmeen (Meyer 1990, 833). Runo noudattaa myös Eliotin ja Poundin suosimaa objektiivisuuden vaatimusta, jossa runon lähtökohtana oleva subjektiivinen tunne objektivoidaan siitä erotetuilla kielikuvilla, jonka pitäisi saada lukijassa aikaan ”runoilijan tarkoittaman tunteen”¹⁴ (Eliot 1989, 100) tai välittää ”hetkellisen älyllisen ja emotionaalisen kompleksin” (Pound 1935, 4-5).

Pekka Tammi huomaa Saarikosken ”Autolla ajoa öiseen aikaan” -runon säkeiden kirjaimellisuuden. Tammen mukaan ”tulkintaan päästäkseen” lukijan on kuitenkin kehiteltävä samaan tapaan kuin Poundin runon kohdalla säkeiden välistä metaforista yhteyttä. Hän päätyy pitämään Saarikosken runoa pelkästään metaforaa korostavana

¹⁴ Pound on itse kertonut runon kuvaavan oman ”tunteensa merkitystä” hänen noustessaan ulos pariisilaisesta metrosta. Runon kirjoittamisen päämäärä on abstrakti: ”In Paris I got out of a ‘metro’ train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me – “ (Pratt 1963, 31).

kommenttina Poundin runoon, koska se rinnastaa "In a Station of the Metro" -runon kaltaisesti luonnon (keltavästäräkin kävely) ja teknologian (autolla ajamisen). (ks. Tammi 1992, 137, 221.) Oireellista on, että metaforisuutta painottaessaan Tammi löytää runolle ainoastaan kaksi tulkintaa, jotka molemmat ovat rationaalisesti argumentoitavissa. Tammi (1992, 137) summaa: "Nähdäänkö runo ainoastaan luonnon ja teknologian välisen opposition pohdintana? Tämä olisi helppo tulkinta. Vaiko tällaisen pohdinnan metalyyrisenä kommentointina?"

Tammi (1992, 138) päätyy Tzvetan Todoroviin tukeutuen väittämään ylipäättään, että lyriikan lukemista ohjaa oletus säkeiden analogiasuhteista, ei kausaalisuhteista. Saarikosken runon, niin kuin monen muunkin liikkuviin kuviin perustuvan lyyrisen tekstin, lukemisen tapaa ei tule rajata Tammen tapaan metaforayhteyden ja analogiasuhteen selvittämiseen, sillä niiden perustana ovat konkreettisuus ja kuvasta toiseen jatkuva liike. Sen sijaan että "Autolla ajoa öiseen aikaan" olisi ennen kaikkea metaforinen, runossa päinvastoin hajotetaan Poundin klassikkorunon kuvaannollisuutta. Vaikka Saarikoski viittaa Poundin runoon, molemmat säkeet saavat mielekkyyden myös ilman tuon yhteyden tietämistä. Runo kuvaa konkreettista maailmaa, nimeää kaksi ilmiötä. Ne ovat, päinvastoin kuin Tammi väittää, lineaarisessa yhteydessä toisiinsa: runoon syntyy liikkuvan kuvallisuuden ansiosta realistista elokuvaa muistuttava, konkreettinen ajan ja paikan ulottuvuus.

Analysoidessaan luomisen prosessia Pound on puhunut itsestään kuin taidemaalarina, joka löysi lopulta "In a Station of the Metro" -runoonsa omaa tunnettaan ilmaisevan "värin": "Yhtäkkiä minä löysin ilmauksen. En tarkoita, että löysin sanoja, vaan mieleeni tuli yhtälö – ei puheena, vaan pieninä väriläiskinä." (Pratt 1963, 31.)¹⁵ Suomalaisessa 1950-luvun lyriikassa on valtavasti Poundin runolle sukua olevia pysähtyneisiin kuviin perustuvia "objektiivisen ekspressionistisia runoja".

Myös Saarikoski on verrannut omaa 1950-luvun lyriikkaansa maalausten tekemiseen ja uuden runouden tekemistä puolestaan näyttelyhuoneiston ja kehysten hajottamiseen. Saarikosken mukaan "olin tehnyt runoja kuin tauluja, kankaalle, sitten kehystin ne, kokosin näyttelyn, runokokoelman. Halusin nyt rikkoa kaikki kehukset ja

¹⁵ "I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation -- not in speech, but in little splotches of color."

hajoittaa näyttelyhuoneistot, halusin runojen tulevan kadulta ja menevän kadulle, kuljeskelevan siellä aikansa, vähin erin häipyvän huomaamattomiin”. (Tarkka 1996, 407.)

Mitä tapahtuu todella? -kokoelmassa irtaantuminen ”taulujen tekemisestä” on jo selvää. Tilalle tulee kubistisia ja elokuvamaisia painotuksia. Elokuvamaisuuden tavoittelu näkyy siinäkin, kuinka Saarikoski kertoo haluavansa runojen katoavan lopulta näkymättömiin, niin kuin elokuvan kuvien katselemisessa tapahtuu. Runokuvien tiivis suhde katujen tapahtumiin toteutuu liikkuvan kuvan runoissa.

Ulkomaailman tapahtumat näkyvät esimerkiksi juuri ”Autolla ajoa öiseen aikaan” -runossa tai vaikkapa *Kuljen missä kuljen* -kokoelman ”Laatu-Haitissa vapaaherra tuli pöytääni” -runossa (KMK, 11). Jälkimmäisessä jokainen maailman tapahtumia tai runon minän ajattelua tai muita tekoja kuvaava lause toimii tasavertaisesti ja toisiinsa otosmaisesti liittyen, niin että se muodostaa koko runon mitassa yhtä kohtaumaista kokonaisuutta: ”Laskin ikääni, kuolemasta tähän hetkeen, kun poliisiauto kääntyi / Snellmaninkadulta patologis-anatomisen / laitoksen pihaan / ja kohta sen jälkeen halkokuorma, taivas / oli sininen. / Vahtimestari ehdotti että kirjoittaisimme yhdessä kirjan / kaikesta siitä mitä hän koki palvellessaan egypti- / läisessä laivassa.”

4 RUNON AUTOMATISMIN MAHDOLLISUUS

4.1 Tapahtumisen taltioinnin vaikutelma

Janna Kantolan mukaan elokuvaan, draamaan ja proosakirjallisuuteen nähden runoudessa ja kuvataiteissa esiintyvät kuvat ovat staattisempia, mikä liittyy ”kerronnallisen elementin vähäisyyteen”. Kantolan mielestä tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö runouden kuvissa voisi ilmentää liikettä, mutta lähtökohtaisesti ”forum on staattinen”. (Kantola 2001, 61.) Hän pukee sanoiksi yleisen mutta kyseenalaisen väitteen. Liikkeen kuvaaminen ei vaadi Kantolan korostamaa proosakirjallisuudelle tyypillistä kerrontatapaa, kerronnallisen elementin korostumista (vrt. Jakobsson 1971, 84–86).

Osoitan runoanalyysin viidennestä luvusta lähtien, että staattisuus ja liike eivät ole suoraan verrannollisia runon aukkoisuuden ja kerronnallisen yhtenäisyyden kanssa. Erilaiset runokuvien nopeudet syntyvät sen sijaan elokuvallisen typografian ja montaasin käytön ansiosta. Liikkuvan kuvan runojen konkreettisuuden takia ”kerronnallisen elementin” sijaan on osuvampaa puhua näyttämisestä tai elokuvamaisesti kuvaamisesta. Kantolan väite tekee harhaanjohtavasti liikkeen ja kerronnan liitosta absoluutin näyttämisen ja liikkeen kustannuksella.

David Trotter lähestyy konkreettisen näyttämisen ja kuvaamisen kaltaista ilmaisutapaa puhuessaan kielen avulla tapahtuvasta tallentamisesta. Hän tähdentää kyllä, että kirjallisuus on luonteeltaan esityksellinen medium (*a representational medium*), kun taas filmi on tallentava medium (*a recording medium*). Tästäkin huolimatta Trotterin mukaan monet modernismin keulahahmot, kuten James Joyce, T.S. Eliot, Virginia Woolf ja Wyndham Lewis, ovat käyttäneet esityksellistä mediumia ikään kuin tallentavana. Tällöin näyttäisi siltä, että kirjallisuus pyrkii pois subjektiivisuudesta kohti objektiivisempia tai neutraalimpia kuvia. (Trotter 2007, 3 ja 10.) Voidaan puhua dokumentaarisuuden vaikutelmasta, mikä ei kuitenkaan välttämättä ole sama kuin dokumentaarisuus.

Myös Saarikosken ja Aronpuron kokoelmien runoissa on samankaltaisia tallentamisen vaikutelman antavia piirteitä. Näin tapahtuu esimerkiksi Aronpuron runossa ”söin

leipää” (PE, 45), jossa maailman näkymät virtaavat yksi kerrallaan runon valkokankaalle, vaikka runon minä tuleekin välillä esiin tapahtumien havainnoijana: ”turisti oksensi sillalta veteen / ja joku vihelsi puiston pimeydessä hiljaa sahalai- / taisten lehtien rapinaan / join viiniä pullosta voitettujen rakentamalla rau- / niovuorella”.

Tällainen konkreettinen suunta ei vie ensisijaisesti runoilijan tarkoittaman subjektiivisen tunteen epäsuoraan kertomiseen, mihin imagistien painotuksissa pyrittiin, vaan ulkomaailman tapahtumien ja niihin yhteydessä olevien runon minän maailmassa olemisen tapojen kuvaamiseen. Runon minä ei etene koskaan pelkkään ekspressiiviseen tuntojen kuvailuun, vaan on yleensä näkyvillä anonyymejä piirteitä saavana tapahtumien havainnoijana ja keskellä tapahtumien virtaa olevana ajattelijana ja toimijana. Garrett Stewart (1999, 281) viittaa tämänkaltaiseen tekniikkaan toteamalla, että modernistinen kirjoittaminen ei ole ensisijaisesti impressionistista eikä ekspressionistista, vaan pyrkii olemaan uudella tavalla ”tiukasti teknistä”. Tällaisia piirteitä saavien runojen ymmärtämisessä käytän apuna Stanley Cavellin teoriaa elokuvan automatismista.

4.2 Katvealueen paljastumisen mielekkyys

Cavell kutsuu elokuvan mediumia käsitteellä *the medium of an art*. Se kuvaa hänen *The World Viewed* -teoksessa kuvailemaansa ontologista elokuvanäkemyksiä, joka ei rajoittaudu pelkästään elokuvataiteen pohdiskeluun. Teoksen ajatukset laajenevat taidekäsitteeksi, jossa hän käsittelee elokuvan lisäksi muidenkin taidemuotojen perustaa. Cavell korostaa, että modernistista taidetta luovan ihmisen tehtävänä on etsiä taidemuodolle itselleen ominaisia ilmaisun mahdollisuuksia. Cavellin mukaan jokaisen taidemuodon ”fyysisessä ytimessä” on juuri sille luonnollinen automatismi. Se hylkii aina ainakin jossakin määrin konventionaalisia inhimillisiä merkityksiä. Tämän automatismien toteutuessa tuntuu siltä kuin taideteos ”tapahtuisi itsestään” ilman inhimillistä kontrollia¹⁶. (Cavell 1979, 106–107.)

¹⁶ ”The notion of automatism codes the experience of the work of art as ”happening of itself” (Cavell 1979, 107).

Cavellin mukaan automatismia toteuttava taide ei osoita meille sitä, mikä on tuttua, vaan näyttää ihmiselle normaalisti tavoittamattomiin jääviä ilmiöitä, joita taide voi kuvata. Siten se saa meidät ymmärtämään oman tietokykymme rajoittuneisuuden: ”On kuin maailman projektio selittäisi tietämättömyytemme ja kykenemättömyytemme tietää” (Cavell 1979, 40–41)¹⁷. Cavellin fenomenologiset painotukset ovat sukua Heideggerin *Taideteoksen alkuperän* ajatuksille, joiden mukaan merkittävän taideteoksen oleminen on outoa ja itsenäistä suhteessa ihmisiin ja heidän haltuunottoyrityksiinsä. Heideggerin mukaan taideteos paljastaa ennestään tuntematonta elämää, koska se karttaa valmiita inhimillistyneitä merkityksiä. Tällaisessa taiteessa on aina sellaista, mitä ihminen ei kykene hallitsemaan, tiedon piiriin siitä tulee aina vain vähän. (Heidegger 1996, 53, 65, 69.) Teosta määrittää eräänlainen inhimillinen poissaolo, sillä sen outoutta ei voi saada haltuun.

Heidegger ei kerro selvästi *Taideteoksen alkuperässä*, millaiset teokset pystyvät paljastamaan tällaisia ennestään tuntemattomia ulottuvuuksia. Hän puhuu taideteoksen ”yksinkertaisuudesta” erittelemättä sitä yksityiskohtaisemmin (Heidegger 1996, 47). Toisaalla Heidegger on kuitenkin todennut, että tällaiset tuntemattomat näköalat aukeavat juuri näyttämiseen keskittyvälle teokselle. Juuri konkreettisten kuvien varaan syntyvässä runoudessa on Heideggerin mukaan kyse näyttämisestä. Silloin nimetty ilmiö pysyy mahdollisimman paljon omana itsenään, ilman sitä värittävää metaforisuutta. (Heidegger 1996b, 33–35; Santanen 2006, 278.) Heideggerin runousfilosofiasta vaikuttanut runoilija Paul Celan on sanonut tällaiseen konkreettiseen, anti-metaforiseen suuntaan menevän runoilijan ohjaavan kielen olemisen läheisyyteen (ks. Lyon 2006, 115).

Auli Viikarin (1998, 76–77, 82) mukaan konkreettinen kuva kehottaa kuvaannollisen merkityksen aktiivisen muodostamisen sijaan viipyilemään siinä, mikä on näennäisen yksinkertaista ja ilmeistä. Kuvan merkitys onkin trooppeja välittömämpi, koska se ei koostu vakiintuneista kuvaannollisista yhteyksistä niin kuin symboli tai anna uutta yhteyttä valmiina niin kuin metafora, eikä myöskään viittaa itsensä ulkopuoliseen merkkiin kuten metonymia.

¹⁷ ”It is as though the world’s projection explains our forms of unknowness and our inability to know.”

Myös Heidegger puhuu *Taideteoksen alkuperässä* Viikarin tavoin taideteoksen vaatimasta ”viipyilemisen tilasta”. Heideggerin mukaan tällainen viipyilevä tila syntyy itse teoksen ansiosta. Teos sysää meidät pois tavanomaisista tavoista tehdä, arvioida, tuntea ja katsella ja suuntaa kohti ennestään tuntematonta, jonka teos avaa. Teoksessa avautuvaa ei voi vahvistaa tai johtaa aiemmasta, vaan teos puhuttelee meitä ainutkertaisella, uudella tavalla. (Heidegger 1996, 69, 71, 78.)

Myös Roland Barthes korostaa, että juuri näennäisen yksinkertainen ja konkreettinen kuva, olipa kyse valokuvasta, elokuvasta tai kielestä, säilyy herkemmin sattumanvaraisena ja sisällöltään rikkaana kuin funktionaalisia ja ideologisia merkityksiä saava merkki. Hän pitää tärkeänä, että emme unohda tällaista merkityksen tasoa, joka on jo itsessään ”täynnä ja edellyttää tietoa, menneisyyttä ja muistia”. (Barthes 1994, 173–192.)

Barthes lainaa *Valoisa huone* -teoksessaan (1985, 112) Maurice Blanchotia, jonka mukaan ”kuvan olemus on olla (--) vailla intiimisyttä ja kuitenkin saavuttamattomana ja salaperäisempänä kuin ajatus kaikkein sisimmästä; vailla merkitystä”. Barthesin muistin ja tiedon painotuksissa korostuu teoksen olemista tähdentävää Heideggeria enemmän teoksia lukevan ihmisen tulkinta tai kokemus. Molemmat kuitenkin painottavat, että kuva ei johdata kuvaannolliseen merkitykseen, vaan välittömään, konkreettisuuden mahdollistamaan kokemukseen, jolle on annettava aikaa.

Heideggerin (1996, 56) mukaan runolliseen teokseen itseensä keskittymisessä avautuu mielekkyyden tila, jossa asiat vasta voivat saada oman arvonsa eli voivat olla omana itsenään olemassa. Heideggerin ajatuksia eteenpäin vievän Hans-Georg Gadamerin (2004, 226) mukaan tämänkaltainen taiteen mahdollistama mielekkyyden kokemus ei ole merkityksen selvää esilläoloa: se ei voi koskaan tuottaa lopullisen tiedon muodossa täyttä totuutta siitä, mitä koetaan. Jokin toiseuteen kuuluva salaisuus säilyy.

Merkityksen sijaan liikkuvien kuvien suhteen onkin osuvampaa puhua mielekkyyden kokemuksista. Kuvan äärellä korostuu viipyilevä kokeminen, teoksen mielekkyydelle avautuminen, joka ei pysähdy varmojen käsitysten muodostamiseen. Gadamer (2004,

52) ajattelee teoksen kohtaamista kokonaisvaltaisena kokemuksena, jonka ansiosta kokija voi itse muuttua sen herättämän mielekkyyden ymmärtämisen myötä.

”Hölderlin ja runouden olemus” -esitelmässään Heidegger sanoo, että tutut, yksinkertaiset sanat antavat usein vaikutelman, ettei niillä voida lähestyä olemista, mutta usein on päinvastoin: juuri ne pystyvät sanomaan jotakin, mikä ei ole lopulta tuttua ja tavanomaista. Heideggerin mukaan alkuun ehkä yksiulotteiselta vaikuttavassa, tavallisten sanojen kautta ilmiöiden nimeämisessä on lopulta kyse myös jonkin vielä sanomattoman sanomisesta. (Heidegger 1996b, 33–40.)

Sanomaton näyttää liikkuvien kuvien ja kineettisten kuvien kohdalla tarkoittavan erityisesti tapahtumien näyttämisen käänköpuolta, jota voisi kutsua kirjalliseksi tyhjyydeksi tai hiljaisuudeksi (ks. esim. Rummukainen 1999, 5–15). Liikkuva kuva säilyttää kielen referentiaalista ilmaisuvoimaa, joten tyhjä kohta viittaa samalla myös maailman hiljaisuuteen ja tapahtumattomuuteen. Kirjallisuudessa sattuman korostuminen tuottaa Ihab H. Hassanin (1967, 13) mukaan juuri suurta hiljaisuutta ja toisaalta voimakasta hälyä. Hannu Riikosen (1992, 106) mielestä tuskin kukaan muu suomalainen kirjailija on kirjannut onttoa puhetta absurdeine päähänpistoineen ja kaupunkien melua ja häliseviä ääniä kuin juuri Pentti Saarikoski. Samaa voisi sanoa myös Aronpuron monista runoista.

Erityisesti hiljainen tapahtumattomuus, mutta myös siitä nouseva, aleotoriselta vaikuttava häly ja liike ovat selvästi näkyvissä Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa. Näin on esimerkiksi Aronpuron runossa ”liikettä liikkeitä liitän” (PE, 8), jonka hälyisän alun jälkeen esiin tulee pieniä, hiljaisia ja erillisiä näkymiä. Nuo valkoisen paperin ympäröimät, harvakseltaan toisiaan seuraavat näkymät synnyttävät vaikutelman kuin ne olisivat suhteessa maailman tapahtumattomuuteen. Aivan kuin niiden äärellä voisi kuulostella maailman tyhjempää puolta: ”lasin takana metsää / peltoja / metsää / metsää / asema / yksittäiset ratamot”. Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoissa korostuvat usein juuri vastakohtat, tyhjä ja täysi, tapahtumattomuus ja liike, hiljaisuus ja häly.

Cavellin mukaan elokuvan ihmeellisyys syntyy siitä, että sille on taiteenlajina ominaista kahtalainen inhimillinen poissaolo: kameran tallentama kuva on

lähtökohtaisesti mekaaninen eli koneen taltioima. Myöskään kameran taltioimat ihmiset eivät ole enää kontaktissa elokuvayleisön kanssa, vaan ovat katsomishetkellä fyysisesti poissa. (Cavell 1979, 40–41, 73.) Elokuva voi tavoittaa todellisuuden luontoa oman konemaisen ja persoonattoman automatisminsa avulla. Kyse ei ole kuitenkaan puhtaasta mimesiksestä, vaan mediumin välittämästä realismista.

Jokaisella taiteella on Cavellin (1979, 39) mukaan omat erityiset mahdollisuutensa tavoittaa automaatiota: elokuva käyttää elokuvan keinoja, kirjallisuuden keinovarasto on kielessä, kuvataiteella kaikki taiteen värit ja muodot. Kielen kohdalla Saarikosken tapaan ”elokuvasta” puhuminen onkin kyseenalaista, sillä kielellä ei ole samanlaista, elokuvalla ominaista mekaanista kykyä taltioida maailman tapahtumia, vaan välissä ovat kirjailijan kirjaimin ilmiöille antamat ilmaisut. Taidemaalari puolestaan etsii aina ilmaisua väreistä.

Gérard Genetten (1980, 30) erottelun mukaan elokuva ja teatteri eroavat kirjallisuudesta siinä, että ne perustuvat performanssiin, tapahtumaan. Cavellin (1979, 24) mielestä kuvataide ei olekaan ensisijaisesti ”maailmasta” kuten elokuva, vaan ”taide on maailma”. Samaa voisi sanoa myös runoudesta ja ylipäätään kirjallisuudesta: runo on ennen kaikkea ”maailma”, omanlainen maailmansa tai omanlaisiaan maailmoja. Cavellaisittain yksinkertaistaen sanottuna maalaustaide ja runous ovat lähtökohtaisesti subjektiivisia taiteita verrattuna elokuvan objektiivisempaan automaatioon, mutta pelkästään näin kategorisia taidemuodot eivät tietenkään ole.

4.3 Kirjoittamisen cavellainen automatismi

Cavellin esittelemä käsitys automatismista on sukua surrealismin kehittämälle automaattiselle kirjoittamiselle, mutta eroaa ratkaisevasti siinä, että ensin mainittu korostaa taiteen objektiivisia piirteitä kun taas jälkimmäinen subjektiivisia piirteitä. Kun Cavellin automatismi vie kohti objektiivisia piirteitä saavaa ilmaisua, André Breton puolestaan kuulutti surrealismin alkuna pidettävässä *Surrealismin manifestissa* (1996, 51) ”puhdasta psyykkistä automatismia”, jolla pyritään ilmaisemaan ”ajatuksen todellinen toiminta”. Surrealismin automaattikirjoituksen ihanteena on vapaaksi pääsevä ajattelu, joka tulee kirjoitetuksi. Timo Kaitaro (2002, 21) pitääkin

surrealistien automaattikirjoitus-käsitettä harhaanjohtavana, koska kyse on pikemmin spontaanista ilmaisusta. Kyse on sellaisesta spontaanista ilmaisusta, joka pyrkii syvälle subjektiivisuuteen vapauttamaan luovia viettejä, jotka voivat paljastaa jotakin ennen lausumatonta.

Automaattikirjoitus on usein melkoista metaforatykitystä. Bretonin (1996, 42–43) mukaan voimakas runollinen todellisuus syntyy, kun kaksi mahdollisimman etäistä realiteettia kohtaa toisensa, mikä muistuttaa edellä esittelemääni Eisensteinin elokuvateoriaa. Surrealistien automaattinen kirjoitus tuotti useimmiten erilaisten kulttuuristen koodien yhdistelyä, jonka takia tekstit ovat pikemminkin ylikirjallisia kuin kirjallisuuden konventioista irtaantuvia.

Subjektiivisuuden painotuksista huolimatta Breton pyrki siihen, että runoilijasta tulisi ikään kuin välikäsi, eräänlainen rekisteröintilaite, joka toimisi ”monenlaisten kaikujen mykkänä vastaanottimena”. Silloin kirjoitus voi ylittää totunnaisia inhimillisiä rajoja. Breton kuitenkin toteaa itsekin, että vaikka ensimmäinen lause pulpahtaisi mieleen spontaanisti, se vaikuttaa seuraavaan lauseeseen, jota ei voi pitää enää yhtä automaattisena. (Breton 1996, 53, 57.) Cavellaisen automatismin voi nähdä vievän paljon pidemmälle ”rekisteröintilaitteen” ajatuksen, sillä se suuntaa huomion subjektiivisuuden sijaan objektiiviseen tapahtumallisuuteen, kohti sellaista, mikä ei ole omaa, vaan voi olla yhteisesti jaettavaa.

David Trotter soveltaa Cavellin taiteiden rajat ylittävää ajattelua kirjallisuuteen todeten, että hyvä kirjailija osaa aktivoida oman mediuminsa automaatiota. Silloin voi syntyä vaikutelma taiteilijan aktiivisen vaikutuksen katoamisesta: ”Mediumin joka pysyy neutraalina, itse mediumina, voi sanoa ”tapahtuvan itsestään”¹⁸. (Trotter 2007, 145.) Trotterin mukaan James Joycen *Ulysses*-romaanin ”Wandering Rocks” -kohtaus on esimerkki siitä, kuinka kirjailija voi tavoittaa elokuvamaista, neutraalia ilmaisua kirjallisuuden keinoin: ”Joycen visuaalinen automatismi on jäljitellyt omalla kirjallisella tavallaan filmimediuumin alkuperäistä neutraalisuutta” (Trotter 2007,

¹⁸ ”A medium which remains neutral, as a medium, could be said to ’happen of itself.’”

99)¹⁹. Trotterin mukaan Joycen kerronnan neutraalimaisuus syntyy siitä, että sen metodi ja aihe ovat yhtä: jos henkilöhahmot eivät kuljeskelisi kaduilla ja tekisi havaintoja ympärillään olevasta, ei olisi myöskään kirjan tarinaa. (Trotter 2007, 114–115.)

Sekä Cavellin, Heideggerin että Trotterin painotuksissa näkyy se, kuinka merkittävän teoksen maailma syntyy aina ennen kaikkea taidemuodon oman ontologian varaan. Kun teos syntyy tasapainoisesti oman perustavan aineellisuutensa varaan, Heideggerin (1996, 46) mukaan tapahtuu niin, että "kallio saa kantavuuden ja levollisuuden ja siitä tulee vasta näin kallio; metallit alkavat välkkyä ja hohtaa, värit loistaa ja ääni kaikua sekä sana sanoa". Heidegger kutsuu *Taideteoksen alkuperässä* tätä perustavaa ulottuvuutta paitsi materiaaliksi myös maaksi. Maa viittaa siihen, että aineellista perustaansa löytävä taideteos voi olla yhteydessä luonnon voimiin, käydä olevia yhdistävään olemisen piiriin. Runoudelle mahdollisen konkreettisen kuvaamisen ulottuvuuteen keskittyvän automaation kautta voidaan palata siihen, mitä on taidemuodon fyysisessä ytimessä eli siihen, mitä voi kutsua maaksi: sanan nimeämiskyky, jolla voi kuvata maailmaa sekä tuon maailman havainnoimista, siinä toimimista ja ajattelemista. Siten voidaan kuvata ihmisen olemassaoloa maailmassa: hetkellistä, ainutkertaista muutosta, liikettä.

Tämä on juuri piirre, johon 1950-luvun imagismiin nojannut suomalainen modernismi ei juuri kiinnittänyt huomiota. Poundilta otettiin subjektiivisen tunteen välittämisen tehtävä, mutta sama oppi-isä on sanonut kuvallisuudesta ”Vahvistuksia”-esseessään: ”En väitä, että voimallinen tunne-elämys on ainoa, mikä voi tällaisia yksikköjä saada aikaan. Sanon vain, että sellaisesta niitä voi syntyä. Niitä voi syntyä muunkinlaisesta energiasta.” (Pound 2000, 270.) Pound vertaa samassa esseessään runoilijaa koneistoon: ”Mitä parempi koneisto, sen täsmällisempi, vahvempi, tarkempi on jännitteen ja koneiston läpi kulkeneiden erilaisten virtausten lukema.” Poundin mukaan runoilijan koneiston tehtävä on olla voimatekijänä, kyetä organisoimaan se osa elämänvoimaa, joka virtaa hänen lävitseen. (Pound 2000, 272–273.) Toinen 1950- ja 1960-luvun suomalaisen runouden keskeinen vaikuttaja Charles Olson on niin ikään korostanut runon elämänläheisyyttä. Hän mukaansa runon täytyy syntyä niin,

¹⁹ ”Joyce’s visual automatism has reproduced, in its own writerly terms, film’s original neutrality as a medium.”

että runoon siirtyvä energia muuttuu sille sopivaksi muodoksi, jolloin muoto ei ole enempää kuin sisällön laajennus. (Olson 2005, 40 ja 44.)

Pound ja Olson lähestyvät Heideggerin ajatuksia puhuessaan ”elämänvoiman” tai ”energian” organisoimisesta. Heideggerin mukaan luonnossa on jo valmiina esiintulemisen kyky, joka aktivoituu tälle voimalle otollisesti asetetussa teoksessa. Silloin maan aineellisuuteen liittyvä voima saa ilmetä vapaasti teoksen maailmassa, jolloin kehittää auki jotakin ennestään tuntematonta. Heideggerin mukaan sysäys outoon ja tuntemattomaan tapahtuu sitä voimakkaammin, mitä yksinkertaisemmin teos asettuu tähän kaikessa olemisessa vallitsevaan maahan. (Heidegger 1997, 46, 74, 79.) Yksittäisen taideteoksen kohdalla heideggerlainen maa voi siis konkretisoitua materiaalissa, jonka varaan teoksen maailma kohoaa. Vaikka Cavellin mukaan runous on ennen kaikkea yhteydessä subjektiivisuuteen, se ei menetä kosketusta maahan tai Olsonin ja Poundin kuvaamaan energiaan tai elämänvoimaan, jos runoilija löytää välineensä automaatiota, aineellista perustaa, jonka kautta lähestyä olemista.

Tarkastelen seuraavasta luvusta lähtien tarkemmin Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoja, jotka saavat eriasteisesti elokuvamaisia automatismin piirteitä. Automatismi näyttäisi tarkoittavan Saarikosken ja Aronpuron runouden kohdalla ennen kaikkea sitä, että keskeiseksi runojen sisällöksi nousee runon konkreettisin kuvin kuvatun maailman tapahtumat ja minän tiivis suhde niihin (ks. Bordwell 1985, 15). Koska lyyrinen minä pohtii usein metalyyrisesti runojen kirjoittamista tai kertoo kirjoittavansa runoa, on syytä kiinnittää huomiota siihen, millaiseksi runon kirjoittamista runoissa kuvataan.

Runoissa paljastuvat kirjoittamisen tavat vertautuvat Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esittämiin ajatuksiin siitä, kuinka taiteilija ei kuluta tai väärinkäytä maata aineena, vaan työskentelee sen kanssa, jolloin vasta maa perustana voi kohota esiin teoksen maailmassa. Taiteilija vapauttaa maan olemaan oma itsensä. Imagismiin tukeutuneen 1950-luvun suomalaisen runouden subjektiivisen tunteen epäsuoran kuvailun sijaan tällainen työskentely voi olla luonteeltaan saamista tai vastaanottamista itseä suuremmasta, ei-inhimillisistä voimista. Tällöin kyse on luovasta tapahtumisesta, jossa taiteilija pystyy säilyttämään suhteen maahan ja sitä

kautta perustavaan olemiseen tukkimatta sitä subjektiivisella tunteellaan tai muulla kokemisellaan. (ks. Heidegger 1997, 48, 63, 67.)

Liikkuvan kuvan runoissa kuvattu kirjoittaminen ja muu minän toiminta ovat vahvasti yhteydessä maailman tapahtumiseen, joten fokus ei ole koskaan pelkästään runon minän tekojen kertomisessa. Runoissa keskitytään ennen kaikkea maailman tapahtumien konkreettiseen näyttämiseen ja siihen suhteessa olemiseen ja tekemiseen, mikä saa erilaisia subjektiivisia ja objektiivisia piirteitä (ks. Pound 2000, 271–272; Bordwell 1985, 15). Stanley Cavell (1979, 39) lähestyy elokuva-ajattelussaan maan ulottuvuutta puhumalla voimasta, joka kumpuaa ulkoisen maailman syvyyksistä. Samoin kuin Cavellin korostamassa realistisessa elokuvassa, liikkuvan kuvan runoissa lähestytään tilaa, jossa maailma paljastuu paljolti omassa olemuksessaan, ilman sitä värittävää metaforisuutta. Tekemisen ja tapahtumisen liikkeen näyttämisen myötä runoihin hahmottuu myös erilaisia aikaulottuvuuksia.

Liikkuvan kuvan runojen aikaperspektiivi muodostuu jokaisessa runossa erityisellä, omalla tavallaan. Esimerkiksi Aronpuron ”Tyhjiä tynnyreitä” -runossa (PE, 12) lyyrinen minä liikkuu nopeasti eteenpäin, jolloin välimerkittä kulkevan runon ajankulku on kiihkeää: ”Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla tynnyreitä kanistereita / ta kilometri röykkiöittäin bensiinitynnyreitä tyhjiä / kanistereita kaksi kilometriä ratavallilla piki- ben- / siini- öljytynnyreitä”. Toisenlainen, pysähtynyt tunnelma kehittyy puolestaan Saarikosken runoon ”Television ohjelma on loppunut” (KMK, 59), jossa runon minä on paikallaan ja havainnoi verkkaista ympäristöään: ”Television ohjelma on loppunut. Ihmiset menevät nukkumaan. / Vastapäinen talo on pian pimeänä.”

Liikkuvan kuvan runoissa kyse on suhteellisesta ajasta, joka riippuu siitä, millaisella nopeudella runon minä liikkuu ja kohtaa maailman tapahtumia. Runojen aikakin hahmottuu näin muutoksen, liikkeen kautta. Runon minä on aina jossakin paikassa, liikkuu, pysähtelee tai on pysähtynyt sekä kohtaa muita liikkuvia tai pysähdyksissä olevia asioita ja ilmiöitä. Liikkeen kautta, suhteessa maailman tapahtumiin hahmottuvassa ajassa runon minä havainnoi sekä virittyy ajattelemaan ja muuten toimimaan. Myös virittyminen tapahtuu näin aina tiiviissä suhteessa liikkeeseen. Virittyminen on Heideggerin mukaan erilaisia sävyjä saava tunnetila, jonka kautta

olemme maailmassa. Se on olemisen perusta, olevana olemme aina virittyneenä muulle olevalle (Heidegger 2000, 174).

Virittyminen tunnetilana ei vastaa 1950-lukulaisen suomalaisen runouden minänmaailmojen subjektiivisia tunnetiloja. Heideggerille (2000, 176–177) virittyminen ei ole lähtökohtaisesti mikään sisäinen asia, vaan tapa olla itsen ulkopuolella, avautua kohtaamaan maailmaa. Ihminen voi olla esimerkiksi huumaantunut, välinpitämätön tai apaattinen, ja se vaikuttaa tietyllä tavalla siihen, miten koemme ja reagoimme asioihin maailmassa. Virittyneisyys on perustava tunnemekanismi, jonka kautta ihminen lähestyy sekä omaa itseään että maailmaa. Heideggerin (2000, 177) mukaan se ei ole selvästi subjektiivista eikä objektiivista, vaan kyse on laajemmasta asiasta: ”Vire valtaa. Se ei tule ’ulkoa’ tai ’sisältä’, vaan maailmassa-olemisen tapana kohoaa tästä itsestä”.

Virittyvä runon minän oleminen hahmottuu Aronpuron ja Saarikosken runoissa ajan ja paikan ulottuvuuden synnyttävän liikkeen kautta. Maailman tapahtumien liike on aina runojen ytimenä. Näistä runon piirteistä tekee perustavan se, että ilman aikaa ja paikkaa ei voi puhua maailmasta. Kun olemme maailmassa, olemme ajan ja paikan siskoja ja veljiä, mutta voimme virittäytyä tai meissä virittyy siihen eri tavoin. Aronpuron ja Saarikosken runoihin syntyy erilaisia ajan ja paikan ja siten maailmassa olemisen kokemuksia, joita lähden seuraavaksi tarkastelemaan runoanalyysien kautta.

5 LIIKKUVA HAVAITSIJA JA AJATTELIJA

5.1 Ilman kuljeskelua ja havainnointia ei olisi runoa

Kuljen missä kuljen -kokoelman kolme sivua pitkän avausrunon ”Työnsin lapsenrattaita” (KMK, 7–9) havaintojen, ajatusten ja muiden tekojen virta eroaa valtavasti Poundin abstraktista imagismin klassikkorunosta ”In a Station of Metro” (1913, 60). Saarikosken runossa metodi ja aihe ovat yhtä, minkä huomion voi liittää kaikkiin aineistoni liikkuvan kuvan runoihin: pääosassa on maailmallinen tapahtuminen ja siihen suhteessa oleminen. ”Työnsin lapsenrattaita” -runo soljuu vaivattoman keveästi eteenpäin, sillä Saarikosken runossa on ”ilmestymisen” sijaan erilaisten tapahtumien ja tekojen ”ilmestymisiä”. Poundin runon tiiviin ja täsmällisen staattisuuden sijaan runo pursuaa liikkuvien kuvien avulla välittyvää dynaamista runsautta. Saarikosken runo alkaa:

Työnsin lapsenrattaita, ratkoin ongelmaa, jota Claude Simon sa-
noo kirjailijan ainoaksi ammatilliseksi
ongelmaksi, miten kirjoittaa,
kahvi kiehuu, lapsi huutaa seinän takana,
jatkan,
hyvin vähän esineitä,
tai hyvin paljon.
Aurinko paistoi häikäisevästi, Hämeentiellä tuoksui vastapais-
tettu leipä, Elannon, ajattelin ihmisiä,
jotka ovat samanaikaisesti, mutta eri lailla,
kiihtynyt tajuntani
leikkeli kadun äänistä mielivaltaisia,
merkitseviä
yhdistelmiä.
(--)
(KMK, 7.)

Kaikissa kuvissa ei ole liikettä, mutta sivuille summittaisen oloisesti hajoava runo vahvistaa jatkuvan aleatorisen liikkeen vaikutelmaa. Runon alusta lähtien runon elokuvamaisissa kohtauksissa vilisee, kuhisee ja haisee tapahtumia: ”kahvi kiehuu”, ”lapsi huutaa seinän takana”, ”aurinko paistoi häikäisevästi”, ”Hämeentiellä tuoksui vastapaistettu leipä” ja runon minän assosiatiivista ajattelua: ”ratkoin ongelmaa”, ”hyvin vähän esineitä, / tai hyvin paljon”, ”ajattelin ihmisiä”, ”kiihtynyt tajuntani / leikkeli kadun äänistä mielivaltaisia, / merkitseviä / yhdistelmiä”.

Runon liikkeen vaikutelma pysyy yllä, sillä tekeminen, kuten lapsenrattaiden työntäminen ja ongelman ratkominen sekä tapahtuminen, kuten kahvin kiehuminen, leikkautuvat tiiviisti toisiinsa (ks. Bordwell 1985, 15). Kun runon minä liikkuu fyysisesti, ympärillä tapahtuu jatkuvasti, ja sitä minä havainnoi ja siihen suhteessa minän ajatukset ja muut teot syntyvät. Saarikosken runossa on liikkuvien ja pysähtyneiden kuvien lisäksi vain yksi metafora (”astun samaan virtaan kahdesti, vaikka kolmestikin”) ja vertaus (”tapahtumat seuraavat toisiaan, kuin sykähdykset”) (KMK, 9). Metafora ja vertaus ovat vahvasti konkreettisten kuvien motivoimia, maailmalliseen liikkeeseen liittyviä ajatuksia, jotka eivät riko runon materiaaliseen maailmaan kytköksissä olevaa toimintaa ja tapahtumista.

Poundin niukassa ”In a Station of a metro” -runossa ensimmäinen rivi saa toisen rivin myötä puolestaan metaforista merkitystä, jolloin sille ei muodostu erillistä merkitystä. Saarikosken runossa korostuu jokaisen havainnon, ajatuksen ja muiden toimien tasavertainen mielekkyys: runo on jatkuvaa tapahtumista ja tekoja, erityisesti havaitsemista ja ajattelua, kun taas Pound jähmettää runon kvasisemanttisesti ydinmerkityksen ympärille. Poundin imagistinen klassikkoruno rakennetaan 1950-luvun suomalaiselle modernismille usein tyypilliseen tapaan ydinmerkityksen varaan, kun taas Saarikosken runo rohkaisee merkityksen sijaan pohtimaan runon mieltä suhteessa maailmaan (ks. Ojala 1968, 106).

Poundin ”In a Station of Metro” -runossa on vain objektiivisia kuvia, jotka syntyvät ilman runon minän selvää väliintuloa (ks. Pound 2000, 270–271). Saarikoskella havaintokuvatkin värittyvät runossa niin vahvasti runon minän kokemuksella, että ne saavat subjektiivisen vaikutelman. Ulkoiset syyt sekoittuvat runon minän kokemuksen kanssa sillä tavalla, että kyse ei ole enää objektiivisesta kuvasta, alkuperäisaiheen kaltaisuudesta (ks. Pound 2000, 271). Saarikosken runon subjektiivisuus ei kuitenkaan tarkoita maailmalta sulkeutuneen minänmaailman konstruointia, vaan runon minä on jatkuvasti suhteessa ympäröivään maailmaan ollen osa sitä ja toimien siinä.

Leena Kaunonen on havainnut, että romantiikan kaupunkirunoudessa on urbaaniin flaneeraamiseen perustuvaa metonyymisyyttä. Hänen mukaansa William Wordsworthin runoudessa kulkemisen ja havainnoimisen lineaarinen kulku ”korvaa

symboliseen ykseyteen tähtäävän luennan”. (Kaunonen 2003, 46.) Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoista romantikkojen, kuten Wordsworthin, runous eroaa kuitenkin useimmiten selvästi subjektiivisempänä, korostuneemmin sisäistä merkitystä ulkoisista tapahtumista etsiskelevänä. Näin on esimerkiksi Wordsworthin *The Prelude of Growth of a Poet’s Mind* -runoelman (1995) seitsemännessä osassa, jossa kaupungilla kulkeminen korostuu. Runon minä pysähtyy lopulta tarkkailemaan omia sisäisiä tuntejaan, joista runossa käytetään vertausta. Sisäisestä, abstraktista tunteesta tulee merkittävämpää kuin ulkoisista, kaupungin konkreettisista tapahtumista: ”My mind did at this spectacle turn round / As with the might of waters” (Wordsworth 1995, 615–616).

Saarikosken runon maailmalliselle liikkeelle, aiheen ja metodin yhdistymiselle, ovat sukua Joycen *Ulysses*-romaanin kymmenennen ”Wandering Rocks” -jakson (1998, 210–244) tapahtumat.²⁰ Joycen romaanin jakso perustuu ennen kaikkea siihen, että henkilöhahmot kuljeskelevat kaduilla ja tekevät havaintoja (ks. Trotter 2007, 99). Saarikosken runon tapahtumat pohjautuvat puolestaan siihen, että runon minä on se, joka kuljeskelee, tekee havaintoja, pohdiskelee ja reflektoi kirjoittamista. Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa on lähes aina näkyvillä runon minä. Siten ne välittävät aina myös jonkinlaista dokumentaarisuuden vaikutelmaa: jonkun näkemiä tapahtumia ja tekemiä tekoja, joiden paikkana on yleensä kaupunki. Saarikoski itse kommentoi saatuaan Joycen *Ulysses*-romaanin käännöksen valmiiksi vuonna 1964, että se on ”koneisto” ja ”systeemi”, joka on ”täydellinen, mutta se ei elä” (Tarkka 2003, 31).

²⁰ Joycen vaikutus sekä Saarikosken että Aronpuron kirjoittamiseen on hyvin todennäköistä. Kari Rummukaisen (1999, 162) mukaan Saarikosken ja Aronpuron kollaasiromaanien välillä voidaan nähdä seuraava vaikutteiden ketju: ”James Joycen *Ulysses*; Saarikosken suomennos ilmestyi vuonna 1964; Saarikosken samana vuonna ilmestynyt kollaasiromaani; Aronpuron seuraavana vuonna 1965 ilmestynyt kollaasiromaani.” Huomionarvoista on, että Saarikosken kollaasiromaani *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964) ajoittui runokokoelmien *Mitä tapahtuu todella* (1962) ja *Kuljen missä kuljen* (1965) ilmestymisen väliseen aikaan ja Aronpuron kollaasiromaani *Aperitif – Avoin kaupunki* (1965) ilmestyi pian *Peltiset enkelit* -runoteoksen (1964) jälkeen, joten ei ole ihme, että runoteoksissa ja romaaneissa on yhteisiä nimittäjiä. Ilmeisin yhteinen piirre on kollaasin käyttö, mutta Aronpuron ja Saarikosken 1960-luvun alkupuolen romaaneissa ja runokokoelmissa on runsaasti näkyvillä myös liikkuvia kuvia, joita Joyce käytti proosassaan.

Vaikka Joycella painottuu usein henkilöhahmojen myötä enemmän fiktiivinen vaikutelma, kaupungin irrallisten tapahtumien kuvaaminen luo ajoittain samankaltaista aleatorisuuden vaikutelmaa kuin Saarikosken liikkuviin kuviin perustuvassa runossa:

(--)

He [a onelegged sailor] swung himself forward in vigorous jerks, halted, lifted his head towards a window and bayed deeply;

- home and beauty

The gay sweet chirping whistling within went on a bar or two, ceased.

The blind of the window was drawn aside. A card Unfurnished Apartments slipped from the sash and fell. A plump bare generous arm shone, was seen, held forth from a white petticoatbodice and taut shiftstraps. A woman's hand flung forth a coin over the area railings. It fell on the path.

One of the urchins ran to it, picked it up and dropped it into the minstrel's cap, saying:

- There, sir.

(--)

(Joyce 1998, 216.)

Katkelmassa Joycen romaanin näyttämisentekniikka välittää erityisen objektiivisia vaikutelmia saavia kuvia, joissa kaikkietävä kertoja ei korosta kenenkään sisäistä kokemusta, vaan näyttää itse tapahtumia. Liikkuvat kuvat tuovat esiin yksijalkaisen, itseään eteenpäin heiluttelevan ja sisään taloon huutavan merimiehen, sivuun vedettävät ikkunankaihtimet, ikkunareunalta tippuvan pahvisen mainoskyltin, ikkunasta näkyvät liikkuvat ruumiinosat, jalkakäytävälle lentävän kolikon ja katupojan, joka juoksee noukkimaan sen. Ikkunasta ja kadulta kantautuu myös elokuvamaisesti konkreettisia ääniä. Katunäkymän tapahtumat ja siellä tehtävät teot liittyvät Joycella tiiviisti toisiinsa.

Saarikosken ja Joycen kohdalla korostuu sama seikka, mistä Welsh (1978, 84) puhuu tulkitessaan Williamsin runoa ”To a Solitary Disciple”: objektiivista ei ole tarkka selvitys runossa olevista objekteista, vaan liikkuvan havainnon muodostama objektien välinen suhde. Williamsin runosta Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” eroaa kuitenkin etenkin siinä, että runon minä on paitsi tapahtumien havainnoija myös itse liikkeessä, liikkuva havainnoija ja toimija. Markku Toivonen (1988, 192) on verrannut 1300-luvulla kirjoittaneen persialaisen Hazifin runon ”Kapakan juoksija tuli

luokseni” säkeenkuljetusta nopeasti virtaavaan, tiheästi leikattuun videofilmiin. Hazifin runo vertautuu Saarikosken liikkuvan kuvan runoon juuri siinä, että lyyrinen minä liikkuu tilassa:

(--)

Kapakan ovella
parveilee kerjäläisiä,
viisauden ystäviä,
istuvat, kolkuttavat ja jakavat
kruunuja kuten pääministerit.
Jos vain vielä voimia riittää
jään siihen joukkoon kruunuja jakamaan.
Tiiliskivi pään alla he makaavat yönsä
ja heidän jalkansa ovat Lyyran tähdistössä.
Mahtia, loistoa,
tahdotko mahtia ja loistoa,
tutustu näihin miehiin.

(--)

Toivosen mukaan (1988, 192–193) Hazifin runossa ”katse on kuin elokuvakamera”. Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runon, niin kuin ylipäätään Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runojen, yhteydessä on kuitenkin osuvampaa puhua runon minästä, ihmisestä, joka kulkee ikään kuin videokamera olalla. Runon minä tallentaa näkökulmastaan käsin maailman tapahtumia ja niihin yhteydessä olevia ajatuksiaan ja muita tekojaan. Näin kyse on ruumiillisesta maailmassa olemisesta, joka yhdistää elokuvaa ja liikkuvan kuvan runoja.

Elokuvan ilmaisullinen perusta on selvästi analoginen ruumiillisille toiminnoille, erityisesti näkemiselle, kuulemiselle ja sijoittumiselle tilassa. Vivan Sobchackin (1992, 205) mukaan elokuvan voikin nähdä vastaavan ruumiillista maailmassa olemista, joten sen tapahtumat välittyvät ikään kuin jonkun teoksen maailmaan kuuluvan katsojan näkökulman, kehollisuuden kautta. Elokuva ja liikkuvan kuvan runous onkin syytä nähdä analogisina ihmisen toiminnoille; Toivosen tapa verrata runon katsetta elokuvakameraan kaavamaisista helposti runossa kuvattua ihmisen ulottuvuutta.

Hazifin runo eroaa Saarikosken runosta erityisesti siinä, että se puhuttelee pitkin matkaa jotakuta: välillä se on sinä ja välillä te. Runolla on näin selkeä puhutteleva ja

kertova sävy konkreettisten tapahtumien ja minän tekojen kuvaamisen sijaan. Mukaan tulee myös selvästi metafyyminen taso, joka poikkeaa kovasti Saarikosken materiaalisen elämän otoksista: ”sillä lasin kimalluksesta saat avaimen / ja tuonpuoleinen maailma / tulee luoksesi” (Toivonen 1988, 191). Hazifin runossa pompitaan myös enemmän ajasta toiseen kuin Saarikosken runon realistisemmassa liikkeessä.

Poundin ”In a Station of Metro” eroaa ratkaisevasti Saarikosken konkreettisesta ”Työnsin lapsenrattaita” -runosta myös sen takia, sillä siinä on vain yksi elokuvamaiseksi hahmotettavissa oleva piirre. Se on leikkaus, jolla siirrytään ensimmäisen säkeen kasvojen ”ilmestymisestä” toisen säkeen luontokuvaan. Leikkaus toimii elokuvallisesti, koska se yhdistää kaksi kielellistä yksikköä kuin filmin kohtausta toisiinsa (ks. Jakobsson 1971, 84–106).

Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa montaasia käytetään puolestaan jatkuvasti kuvien välillä. Lähes kaikissa *Kuljen missä kuljen* -kokoelman runoissa leikkauksen paikka on piste. Pistein jaetut lauseet muodostavat elokuvamaisia otoksia, jotka sisältävät yhdessä aikamuodossa kerrotun elämän hetken²¹. Saarikosken runossa eri elokuvamaiset otokset muodostavat yhdessä ajanjakson, runon kuvaaman kohtauksen elämästä. Montaasin käyttö tulee esiin myös runon sanojen tasolla, kun runon minä kertoo ”leikkelevänsä” kadun äänistä yhdistelmiä (KMK, 7). Aronpuron *Terveysteksti*-kokoelman 17.8.1965 päivätty ”Matkakirje”-runo (1966, 70) muistuttaa kovasti Saarikosken yllä lainatun runon leikkaamis- ja ilmaisutapaa²²:

Keskiviikkona kävelin Aurorankatua, katsoin
eduskuntatalon seinää, suurta kulissia, jossa luki
RAKENNUSLIIKE V. MATIKAINEN OY
ajattelin käsitettä ’vapaan maan kansalainen’

²¹ Tästä poikkeuksena on ”Työnsin lapsenrattaita” -runon ensimmäinen lause, jonka kohosteiseen funktioon palaan seuraavassa luvussa analysoidessani liikkuvan kuvan runojen metalyyrisiä piirteitä.

²² Aronpuron ja Saarikosken 1960-luvun alun runokokoelmien samankaltainen suunta käyttää sekä kineettistä että liikkuvaa kuvaa on muutenkin silmiinpistävä. Suomalaisen runouden aallonharjalla liikkuneet kirjailijat todennäköisesti tunsivat hyvin toistensa tekemisiä. Etenkin 1960-luvulla debytoineen Aronpuron on vaikea uskoa sivuuttaneen 1950-luvulla jo kannuksensa saanut Saarikosken runoutta ja proosaa.

poikkesin Aikalaisen toimituksessa,
Saarikoski luki susista ja punahilkoista,
Tapsin laihtuneen Pekka Aunus Kejosen, lähdin Turkuun.

Aronpuron runossa korostuu Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runon tapaan liikkuva minä, jonka maailmanmenoon yhteydessä olevia havaintoja ja ajatuksia sekä muita tekoja seuraamme. Sinikka Tuohimaan (1990, 51) mukaan Saarikoski loi tällaisen runotyypin *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa: ”runoissa esitetään usein kaupunkikuva, syödään tai juodaan, luetaan mainosteksti tai lehti uutinen, tehdään havaintoja säästä ja omasta olemisesta”. Aronpuro kirjoittaa tämänkaltaisesta minän kuljeskelusta *Peltisissä enkeleissä*: ”olen aivot ja jalat kadulla” (PE, 31) ja ”runo on havaitsemista” (PE, 32). Veikko Pietilä (1964) on jatkanut osuvasti jälkimmäistä runokohtaa Aronpuron teoksen kritiikissään: ”ja runon teko havaintojen montaasia”.

Aronpuron runoon tulee parodisia piirteitä siitä, että hän ei noudata Saarikosken *Kuljen missä kuljen* -kokoelmassa laajasti toteuttamaa leikkaamistapaa, vaan aloittaa lauseen välillä pienellä kirjaimella ja myös pilkun jälkeen kuin kohostaakseen runossa esiin tulevan vapauden ajatusta, joka värityy kuitenkin lopulta ironisesti: eduskuntatalo on suuri kulissi, mainoksen tylsä viesti tulee räikeimmin esiin, yksi kulttuurin radikaaleimmista hahmoista lukee satua. Molemmilla kirjailijoilla oli vasemmistolaisia sympatioita, ja tässä Aronpuron runossa kapitalismikritiikki näkyy selvästi: rahan kulttuurissa kapinallisenkin suunta on toivottoman epäselvä ja tarkoitukseton. Näkemys on marxilaisen teorian mukainen, sillä sen mukaan yksilö vieraantuu kapitalistisessa yhteiskunnassa (ks. esim. Helén 1990, 103).

Aronpuro laittaa runoon suomalaisten runoilijoiden nimiä, kun taas Saarikoski sijoittaa kokoelmansa runoihin pääasiassa satunnaisten vastaantulijoiden tai muiden tuntemattomien ihmisten nimiä. Aronpuro kommentoi kulttuuriradikaalien ja muun yhteiskunnan elämänmenoa alluusion kautta, kun taas Saarikoski pysyttelee hetkellisyyden nimeämisessä, jolla ei ole niin selvää sanomaa. Saarikosken runon typografia kuvaa maailmallisen liikkeen aleatorisuutta, Aronpurolla runo järjestyy asetetunoloisesti vasempaan reunaan. Usein Saarikosken ja Aronpuron runoutta tarkasteltaessa korostetaan juuri sen yhteiskuntakriittisiä äänenpainoja (ks. esim. Andersson 1965), mutta lukuisissa aineistoni liikkuvan kuvan runoissa se ei ole eksplisiittisesti selvää. Runon minän anonyymiys ei ole yleensä selkeällä tavalla

esimerkiksi yhteiskunnasta vieraantumisen johtuvaa, koska elämän aleatorisia kohtauksia näyttävät runot eivät etene selvän syyn ja seurauksen logiikan mukaisesti. Ne ovat rationaalisen yhteiskunta-analyysin sijaan arvoituksellisia katkelmia elämästä.

Silti yhteiskunta ilmiöineen on koko ajan läsnä kaikkein konkreettisimmassa mielessä runon minän kulkiessa eteenpäin, havainnoidessa ja ajatellessa näkemäänsä sekä tehdessä asioita suhteessa maailmaan. Minä on kuin liikkuva taltioija, joka näkee eräiden paikkojen ja ajan elämän kirjoja, mikä taas virittää ajatuksia: ”Ihmiset katsoivat minua kadulta, katsoin vastaan, soitin puhelimella / ajattelin ettei minun tarvitse puolustaa / kantaani, koska se on oikea” (KMK, 11). Runojen hetkellisyyttä ja myös dokumentaarisuuden vaikutelmaa korostaa se, kuinka Aronpuro laittaa joskus kokoelmansa runoihin merkinnän luomishetkestä: ”Pyynikki 18.4.1963” (PE, 9) ja ”Tuupovaarassa 11.6.1963” (PE, 10).

Suurin osa aineistoni liikkuvan kuvan runoista näyttää kuvia modernista kaupunkielämästä, kun taas Poundin ”In a Station of the Metro” -runo on kiinni materialistisessa maailmassa vain näennäisesti. Pound aloittaa metroasemalla olevasta ilmestymisestä, mutta viittaa toisen rivin ”terälehdillä” tarinoihin Persefonesta ja Eurydikestä, jolloin antiikin hahmoista tulee runon kuvaamia metroasemalle ilmaantuvia ”haamumaisia ilmestyksiä” (ks. Kong 2005, 35). Runon ymmärtääkin vasta sitten, kun on löytänyt toisen rivin tarjoaman viitteen myytteihin. Vasta alluusion tajuaminen avaa sen, mistä runon rivien suhteessa on kyse.

Launosen (1984, 206) mukaan Saarikosken runoudessa puolestaan on ”ihmisten, esineiden, asioiden kaikkিতärkeyttä, kun ylevän ja alhaisen vastakohtaisuus häivytetään”. Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa kuten muissakin liikkuvan kuvan runoissa mielekkyys on koko ajan läsnä runon materiaalisessa liikkeessä, jokainen runon kuvaama hetki on tärkeä. Jopa siinä määrin, että jokaista runon otosta voi tarkastella erillisenä ilman, että ne vaativat ympärilleen välttämättä runon muuta kontekstia. Tällaiset otosmaiset kokonaisuudet voivat olla lyhyitä: ”Juon kahvia.” tai pitkiä: ”Nyt kun vaimoni on ostamassa puserokangasta, panisinko Jarl / Souranderin, / avustavan kaupunginvoudin, joka kuitenkin ulos- / mittaa tästä runosta

tulevan palkkion, sellaisenaan / tähän runoon, vai puhuisinko / metafyyysisestä epätoivosta, apeista vesistä?” (KMK, 7.)

Vastaus Saarikosken runon minän asettaman kysymyksen tulee esiin pitkin runoa: runossa ollaan kiinni konkreettisessa maailmassa, ei metafyyysisissä tasoissa. Saarikosken runossa, kuten liikkuvan kuvan runoissa ylipäättään, on kyse Brian McHalen (1987, 26–27) ”jälkikuvaksi” kutsumasta leikkaamistekniikasta: säkeet eivät etene kohti selvää viestiä, mutta runojen fragmentit säilyvät rinnakkaisina samalla tasolla, kuuluvat samaan maailmaan. ”Työnsin lapsenrattaita” on aineistoni liikkuvan kuvan runojen realistisimmasta päästä: irrallisten fragmenttien sijaan kyse on selvästi muodostuvasta elämän kohtauksesta, jonka runon otokset yhdessä saavat aikaan. Puhtaasti ristiriidatonta metonymistä struktuuria, tiukkaa merkityskokonaisuutta ei tässäkään kuitenkaan synny (ks. Jakobson 1971, 91–92). Lineaarinen aikarakenne rikkoutuu, eikä runoon synny varsinaisesti pääteltävissä olevaa kokonaismerkitystä, vaan se kehkeytyy satunnaisilta vaikuttavista yksityiskohdista.

Kantola (2001, 44) on verrannut O’Haran ja Saarikosken runoutta toisiinsa, sillä molempien lyriikassa keskitytään hetkelliseen ja ohimenevään sekä lukemattomiin yksityiskohtiin äärimmäisen kulttuurisuuden sijaan. Hän mainitsee O’Haran ”Memorial Day 1950” -runon, jota on pidetty käänteentekeväenä, ensimmäisenä elokuvankaltaisena runona. Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoihin verrattuna siinä korostuu kuitenkin, päinvastoin kuin Kantola korostaa, juuri kulttuuritietoisuus. Runo alkaa Picassosta:

Picasso made me tough and quick, and the world;
just as in a minute plane trees are knocked down
outside my window by a crew of creators.
Once he got his axe going everyone was upset
enough to fight for the last ditch and heap
of rubbish.

Through all that surgery I thought
I had a lot to say, and named several last things
Gertrude Stein hadn’t had time for; but then
the war was over, those things had survived
(--) (O’Hara 1974, 7.)

Runon ensimmäinen säe kertoo paljon siitä, mistä koko runossa on kyse: ennen kaikkea minän subjektiivisista kokemuksista, eikä niinkään minän kohtaamista tapahtumista ja siihen liittyvästä maailmassa olemisesta. Kyse ei ole subjektiivisten ja objektiivisten kuvien vaihtelusta ja sekoittumisesta, kuten Saarikosken runossa (ks. Pound 2000, 271). Toinen säe kertoo, että runon tapahtumat ovat ”kuin vertauksia” minän sisäisestä tilasta, josta kasvaa lopulta koko sukupolven, ”meidän” vertauskuva.

Edellä lainaamassani Joycen proosassa korostui erityisesti vetäytyminen henkilöhahmojen taakse, Poundin imagistisessa runossa pysähtynyt subjektiivinen maailma, Aronpuron ”Matkakirje”-runossa alluusio ja kapitalismikritiikki, romantikkojen kaupunkirunoissa sisäisen olotilan ja kaupunkinäkömänn vastaavuus sekä Hazifin runossa metafysiikka. Myös O’Haran runo jää etäälle konkreettisista maailman tapahtumista, sillä hän vie runon syvälle kulttuuriseen minän maailmaan, ulottumattomiin ulkoisen maailman tapahtumiselta. ”Memorial Day 1950” -runossa mennään lopulta kohti muodon saaneita sisäisiä kollektiivisia muistoja, käsityksiä, vaikutelmia.

Marjorie Perloffin (1977, 49) mukaan O’Haran runossa yhdistyvät konkreettinen ja kuvitteellinen. Runon selvistä kuvitteellisista painotuksista kertoo kuitenkin osuvasti runon kohta, jossa sanotaan, että ”asioiden nimeäminen on vain aikomus luoda asioita”²³ (O’Hara 1974, 8). Asioita näyttävä konkreettinen nimeäminen on puolestaan Saarikosken runon alku ja juuri. ”Memorial Day 1950” rakentuu yksityiskohdista, ja sillä on fragmentaarisuutensa ja leikkauksiensa takia jonkinlainen yhteys elokuvamaisuuteen, mutta taiteilijoiden nimiä²⁴ vyöryttävän runon ero on suuri Saarikosken runoon. Saarikosken runon minä on jatkuvasti suhteessa maailman vilkkaaseen tapahtumiseen, jonka havaitseminen ja siihen suhteessa olevat assosiaatiot ja muut teot muodostavat runon.

Kantola (2001, 100–102) sanoo osuvasti, että O’Haran runoissa on kyse ”surrealistisesta filminomaisuudesta”, ”liikkuvasta still-lifesta” ja ”asetelmanomaisuudesta”. Eri rekistereitä ja ajatuksia vapaasti yhdistelevä, korostetun

²³ ”Naming things is only the intention to make things.”

²⁴ Myöhemmin mukaan tulee myös Gertrud Stein, Max Ernst, Paul Klee, W.H. Auden, Arthur Rimbaud, Boris Pasternak ja Guillaume Apollinaire.

metaforisia ja subjektiivisia ulottuvuuksia saava runo on lähempänä surrealistien automaattista kirjoittamista kuin cavellaista, elokuvamaista automatismia (ks. Breton 1996, 42–43).

Realistisessa elokuvassa, kuten myös Saarikosken runossa ja muissa aineistoni liikkuvan kuvan runoissa, leikkausten rooli ei korostu, vaan ne jäävät enemmänkin huomaamattomiksi. Tämä leikkauksen käyttö muistuttaa Bazinin elokuvateoriaa, jonka mukaan todellisuutta lähestyessä otos ei saa toimia käsitteellisesti. Realismia korostaneen elokuvateoreetikon mielestä montaasin korostunut käyttö vaikeuttaa konkreettisen ajan ilmaisemista, koska se on keinona niin keinotekoinen ja abstrakti. (Bazin 1973, 15, 35–36.)

5.2 Maailman elokuvamaista läheisyyttä

Joissakin Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* ja *Kuljen missä kuljen* -kokoelmien runoissa käydään elokuvissa. suunnitellaan sitä tai pohditaan elokuvan vaikutusta. Useimmiten sävy on väsynyt tai alakuloinen: ”ehkä menemme elokuvaan illalla tai / kapakkaan, mahdollisuuksia ei ole paljon” (KMK, 9); ”Tulimme elokuvista, emme puhuneet”; ”Elokuvat useimmiten tekevät minut alakuloiseksi, ikään kuin niissä / kaikki olisi jotenkin väärässä / järjestyksessä” (KMK, 40).

Maailma saattaa myös näyttäytyä ja kuulostaa elokuvamaiselta, mutta silloinkaan tunnelma ei ole innostunut, vaan pikemminkin kyllästynyt: ”ja ilta tuli / suhisi niinkuin filmi olisi loppu mutta kukaan / ei viitsisi pysäyttää / konetta on yön ääni” (MTT, 29). Ainoastaan hetki, jolloin puhutaan Jean-Luc Godardin elokuvasta, on vähintäänkin neutraali ja runo näyttää jatkuvan suorastaan toiveikkaasti: ”olimme olleet katsomassa Godardin elokuvaa, raitiovaunussa / veti, / olen tätä mieltä / nyt, koska olen tämä, tässä paikassa ja tätä tietä / kulkenut, (miksi peruuttaisin?) mikään ei peruutu” (KMK, 21–22). Godardin merkitystä lisää myös se, että hän on ainoa elokuvantekijä, joka mainitaan nimeltä.

Saarikosken ja Aronpuron runoissa korostuu arkielämän likeisyys, joka muistuttaa uuden aallon elokuvien estetiikkaa. Oireellista on, että heti *Peltiset enkelit* -teoksen jälkeen syntynyttä, paljon yhtymäkohtia Aronpuron runoihin sisältävää *Aperitiff*–

avoin kaupunki -romaania vertailtiin aikalaislehtiarvioissa 1960-luvulla Suomenkin elokuvateattereissa pyörineeseen uuden aallon tuotoksiin, tarkemmin ottaen Jean-Luc Godardin elokuvaan ja *cinéma vérité* -dokumentteihin (ks. Tuohimaa 1990, 42).

Klassisten Hollywood -elokuvien aristoteelisen juonimaisuuden sijaan uuden aallon elokuvat keskittyivät ensi näkemältä merkityksettömältä näyttäviin, arkipäiväisiin kaupunkilaisten joutohetkiin ja sivukujien tapahtumiin (Toiviainen 1995, 19–26).

Kuljen missä kuljen -kokoelman runon minästä elokuvat ovat useimmiten ikään kuin ”väärässä järjestyksessä” ja tekevät ”alakuloiseksi”, mikä voisi viitata juuri kyllästymiseen aristoteeliseen juonenkulkuun. Runon minän vaikutelma Godardin elokuvasta on puolestaan henkilökohtaisempi, ajan ja paikan kokemusta maailmassa selkeyttävä: ”olen tätä mieltä / nyt, koska olen tämä, tässä paikassa ja tätä tietä / kulkenut” (KMK, 22).

Kun Saarikosken runoissa kuljetaan *Maailmasta*-teoksessa hyödynnettyjen aristoteelisen juonen rakentamisen ja metaforan käytön opeista pois päin kohti maailman tapahtumia, tilalle tulee paitsi nykyajasta, 1960-luvulta, Godard myös antiikista liikkeen merkitystä filosofiassaan korostanut Herakleitos: ”Voisin käyttää vertausta, esimerkiksi / kuin poutapilvet taivaalla, jäähyväiset juhlalliset / juhlallisesti jätin hyvästi / Aristoteleen / Ruousopin, / menin taaksepäin Herakleitokseen” (KMK, 18). Vertausten ja metaforien käytön sijaan liikkuvan kuvan runoissa korostuu konkreettinen kuvallisuus ja sen myötä maailmallinen liike. Kuvaannollisen ja kuvallisen lähestymistavan välinen ero on selvä: ”Taantumus on varis tervatulla sillalla, mikä vain metafora” (KMK, 41).

Vaikka Herakleitos nousee hyväksytyksi mestariksi, Saarikosken runoissa korostetaan lopulta myös kurittomuutta filosofisista opeista, elämän käytäntö voittaa. Esimerkiksi runo ”Olin Turussa käymässä, joskus talvella” jatkuu tekemisen vimmaa korostaen: ”menin sinne ja tänne, ja joskus talvella kävelin / Piispankadulla, Turussa” (KMK, 18). ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa runon minä asettaa Herakleitoksen opit lopulta kyseenalaisiksi kuvatessaan omaa kirjoittamisen vapauttaan, joka on yhteydessä maailman tapahtumiseen: ”Tapahtumat / seuraavat toisiaan, kuin sykhädykset, astun samaan / virtaan kahdesti, vaikka kolmestikin, en ole sidottu / tottumuksiin” (KMK, 9).

Saarikosken ja Aronpuron kokoelmien kollaasirunojen leikkaukset eivät perustu liikkuvan kuvan runojen tapaan bazinlaiseen yhteen liittämiseen, vaan rinnastamiseen, joka muistuttaa Sergei Eisensteinin ajatuksia montaasin käytöstä. Sama rinnastamisen tekniikka näkyy Poundin runossa ”In a Station of Metro”, jonka tiiviyyteen pyrkivä poetiikka näkyy vahvasti 1950-luvun suomalaisessa runoudessa. Tällaista montaasiperiaatetta on osuvasti kutsuttu ”hieroglyfiseksi käsitteenmuodostamiseksi” (ks. esim. Huttunen 1997, 67), mikä määrittelee hyvin Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runojen rinnalla kulkevia fragmentaarisesti eri aineksia yhdisteleviä kollaasimaisia runoja. Tästä esimerkkinä lainaan *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman ”KTO KOVO KTO KOVO” -runoa (MTT, 10):

korkeaa runoutta, aurinko laskee, aurinko nousee
Aurinko polttaa

Kanuunat on ontot kädettömät käsivarret
joiden sisään sataa

lintu joka syöksyy pyrstö edellä kohti
ja huutaa KTO KOVO KTO KOVO

on Ase

metsä halkeaa on tie
on Hrutshshev

ei tie

Mikä on Eurooppa
hyppii sammakko nenä kiven alla

(--)

Saarikosken kollaasirunosta ovat miltei kokonaan poissa jatkuvuutta tukevat leikkaukset ja liikkuvat kuvatkin, jolloin myös ajan ja paikan perspektiivi katoaa. Runon kulku vastaa Eisensteinin montaasinäkemyksiä. Eisensteinin (1978, 106–107) mukaan vanhat elokuvateoreetikot käsittivät virheellisesti montaasin keinoksi, jolla yksittäiset otokset ladotaan peräkkäin kuin tiiliskivet, jolloin rytmi muodostuu lähinnä vain otosten sisäisen liikkeen mukaan.

Saarikosken runossa liikkuvien kuvien jatkumon tilalle tulee jatkuvuuden rikkovia rinnastuksia ja törmäyksiä. Se muistuttaa Eisensteinin (1978, 108–109) käsitystä siitä, että kuvien välinen ristiriita synnyttää otosten sisäistä liikettä olennaisempaa liikettä,

jonka voimakkuus riippuu epäyhtenäisyyden määrästä. Eisensteinin (1978, 105) mielestä montaasissa on lopulta kyse synteesisistä, uudesta elementistä, joka syntyy teesin ja antiteesin välisestä vastakohtasta ja vastaa siksi Marxin ja Engelsin kommunistista ajattelua. Jo heti Saarikosken runon alussa on esimerkkejä tällaisista teesin ja antiteesin liitoista: ”aurinko laskee, aurinko nousee / Aurinko polttaa” ja ”metsä halkeaa on tie / on Hrutshitsehv / ei tie” (MTT, 10).

Saarikoski jaotteli *Mitä tapahtuu todella?* ja *Kuljen missä kuljen* -teosten välissä kirjoittamassaan ”Dialektisesta runoudesta” -esseessään runouden kahtia ”hajottavaan runouteen” ja ”yksinkertaiseen” eli ”rakentavaan runouteen”, joista ensin mainittu toimii vallassa olevassa kielessä hajottaen sitä ja jälkimmäinen työskentelee valtaan nousevassa kielessä rakentaen sitä (Tarkka 2003, 95). Hajottavan runouden voi rinnastaa juuri Saarikosken ja Aronpuron kineettisiin kuviin eli fragmentaariseen, kollaasimaiseen runouteen, joka rikkoo kielenkäytön koodeja.

”Rakentavan runouden” ja liikkuvan kuvan runojen rinnastaminen on sen sijaan hankalampaa. Liikkuvan kuvan runoissa on ”rakentavuudesta” kaukana olevia hetkiä, jolloin runon minä vetäytyy yhteiskunnan laidalle, kokee jonkinlaista alakuloa, ei usko kehitykseen, vaan menee yksityiseen, pieneen maailmaan ja havainnoi sen ympärillä olevia näkymiä. Näin tapahtuu esimerkiksi Saarikosken ”Television ohjelma on loppunut” -runossa (KMK, 59): ”Minulla on tunne kuin joku jossakin etäällä juuri tällä hetkellä / huomaisi, että kaikki on mennyttä.” Samoin käy myös tässä luvussa analysoimani Työnsin lapsenrattaita -runon loppupuolella: ”Täysikuu valaisee mustia kattoja, moni ihminen tuntee itsensä / yksinäiseksi tänäkin iltana” (KMK, 9).

Ilmaisu ”yksinkertainen runous” sopii paremmin Saarikosken ja Aronpuron yhteyteen, sillä heidän liikkuvissa kuvissa kuunnellaan yksinkertaisimpia asioita: kielen ja maailman perustavia ääniä. Joskus kyse on yhteiskunnasta vieraantumisen kokemuksesta, mutta usein liikkuvan kuvan runoissa syyn ja seurauksen suhdetta ei ole selkeästi näkyvissä. Pääosassa on aleatoriselta vaikuttavan aineellisen maailman ja anonyymien minän liike.

Kineettisen kuvan runoissa korostuu sen sijaan käsitteellisyys. Eisensteinille (1973, 131) kieli ja elokuva ovat läheistä sukua toisilleen, koska molemmat perustuvat materiaalin yhdistelemiseen, jonka turvin voidaan saada aikaan uusia käsitteitä ja näin tuoreita ideoita. Marjorie Perloff käyttää Ezra Poundin pitkien kollaasirunojen kohdalla osuvasti nimitystä ”*surface*” eli ”pinta”. Hän korostaa Poundin hajottavan kuvien uudella sijoittelulla niiden alkuperäistä merkitystä. (Perloff 1999, 157.) Juuri tästä on kyse myös Saarikosken ”KTO KOVO KTO KOVO” -runossa, jossa rinnastava montaasi tuottaa usein uudenlaisia metaforisia merkityksiä, esimerkiksi naiset ja härät voivat saada samanlaisia ominaisuuksia: ”kirkko täynnä naisia mylvii härkä sata härkää” (MTT, 10).

Saarikosken runossa hajottava fragmentaatio ja yhdistelevä kollaasi saavat aikaan kubistisen vaikutelman (ks. esim. Fowler 1996, 64; Jakobson 1987, 30–31). Ajan ja paikan tunnun muodostava liike pysähtelee ja rikkoutuu jatkuvasti elementtien hajottamiseen ja uusiin rinnastuksiin. Näin on esimerkiksi runon alussa, jossa kuvaillaan ensin auringon nousemista ja laskemista: ”aurinko laskee, aurinko nousee / Aurinko polttaa / kanuunat on ontot kädettömät käsivarret / joiden sisään sataa”. Kolmannessa säkeessä kanuunoiden ja onttojen käsivarsien rinnastus pysäyttää konkreettisen maailman ja sen liikkeen kuvauksen sekä tuo runoon selvän metaforisen ulottuvuuden, joka saa seuraavan säkeen kuvaaman liikkeen, sateen, näyttämään vertauskuvalliselta.

Suomalaiselle viisikymmentälukulaiselle runoudelle tyypillisestä pysähtyneestä maalauksellisuudesta kollaasiruno eroaa erityisesti siinä, että se ei toimi vain kvasisemanttisesti. (ks. Ojala 1968, 106). Se ei ole sidottu ydinmerkitykseen, vaan muodostaa vaihtoehtoisia runon ymmärtämisen tapoja (vrt. Fowler 1996, 64). Kollaasiruno ei näytä odottavan koko runon merkityksen avaavaa tulkintaa kuten Poundin runo, vaan kutsuu haastavaan merkitysten leikkiin etsimään uusia yhteyksiä, tarkastelemaan asioita yllättävistä näkökulmista ja löytämään uusia ilmiöitä.

Sekä liikkuvien että kineettisten kuvien käytössä ollaan kielen perusasioiden äärellä. Tekniikat vievät kuitenkin hyvin erilaiseen suuntaan: kun liikkuvan kuvan runot vievät kuulostelemaan tavallisia sanoja ja niiden kautta aukeavaa perustavaa

referentiaalista maailman tasoa, kineettiset kuvat aukaisevat uusia käsitteellisiä yhteyksiä ja luovat siten avauksia uusien mahdollisten maailmojen hahmottamiseen.

Liikkuvan kuvan runot perustuvat arkikielen käyttöön. Tätä liikkuvan kuvan runojen perustavaa kielen tasoa ja sen ydintä voi kutsua Heideggerin esittelemällä käsitteellä maa (ks. Heidegger 1996, 46–49). ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa, kuten aineistoni liikkuvan kuvan runoissa ylipäättään, maan ulottuvuus hahmottuu Heideggerin filosofian (1996b, 33–38) mukaisesti konkreettisen, maailmaa kuvaavan nimeämisen ja näyttämisen kautta, mikä tapahtuu näennäisen yksinkertaisten ja tavallisten kuvien käytön avulla. Konkreettisen, referentiaalisen kielen takia maa viittaa näin sekä perustavaan maailman että kielen tasoon. Molemmat ulottuvuudet tulevat selvästi esiin ”Työnsin lapsenrattaita” -runon lyyrisen minän kirjoittamista ja maailmaa kartoittavissa ajatuksissa, jotka voivat liittyä toisiinsa: ”Kun olen saanut tämän valmiiksi, käyn ostamassa punaviiniä” (KMK, 8).

Elokuvan ja kirjallisuuden yhteyttä pohtineen David Trotterin (2007, 63) mielestä maan ulottuvuutta ei voi lopulta kuitenkaan tyydyttävästi käsitteellistää. Liikkuvan kuvan lyriikassa, kuten esimerkiksi ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa, maa onkin hahmotettavissa konkreettisten kuvien ja niiden avaamien konkreettisten maailmojen perustaksi tai ytimeksi. Maasta puhuttaessa puhutaankin olemisen runoudesta. Kun teos löytää perustavaan aineelliseen ulottuvuuteen, sanoja hahmottuu suhteessa maahan, jolloin avautuu teoksen materiaallinen maailma ja maailmassa olemisen tasot, joiden konkreettisuuden ääressä viipyillä. Saarikosken ja Aronpuron runojen konkreettisissa maailman kuvissa toteutuu Heideggerin (1996, 74) ajatus siitä, että luonnossa on jo valmiina esiintulemisen kyky, joka aktivoituu sille otollisesti asetetussa teoksessa.

Liikkuvan kuvan runoissa konkreettisen maailman esiin tulemiseen liittyy useimmiten myös se, että tuodaan näkyviin tuon paljastumisen mahdollistava tekijä, runon minä. Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runo on siinä mielessä sukua Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* tulkitsemalle Vincent van Goghin *Kengät*-maalaukselle, että myös siinä on näkyvillä heideggerlainen elämän ”totuus”. Heideggerin mukaan maalauksen kengistä tulee todelliset, ne löytävät oman olemuksensa taideteoksessa, koska niissä on maalaisnaisen elämän merkit, niiden tarkoitus tulee esiin. (Heidegger

1996, 32–37.) Samoin Saarikosken runon vaihtuva kaupunkinäkökymä tulee olevaksi, kun runon minä havainnoi paikan tapahtumia, ajattelee suhteessa niihin ja lisää joukkoon omia tekojaan ja tuo niihin näin oman elämänsä sykkeen, tekee sen todelliseksi elämällä sen.

Liikkuvan kuvan runoissa toteutuu runoilija Charles Olsonin²⁵ ”Projective verse” -esseessä kuvailema kehollisuuteen perustuva idea typografian käytöstä, jossa jokaisen säkeen pituus määräytyy hengityksen mukaan. Säkeet tulevat Olsonin kinesteettisyyttä ja kineettisyyttä korostavan runouskäsitteiden mukaan sekä sydämeistä että palleasta: se on hengitetty sivulle. (Olson 2005, 39–40.) Saarikosken ja Aronpuron runojen hengitysmäinen typografia vaihtelee sen mukaan, onko runon minä keskellä tapahtumia vai ei.

Keskellä vilkasta tapahtumista oleminen tarkoittaa liikkuvan kuvan runoissa eteenpäin liikkumista, kuten ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa. Liikkuvan kuvan runoissa typografia toimii näin Olsonin poetiikan tapaan hengityksen tai sydämen lyöntien mukaisesti: mitä enemmän runossa on tapahtumia, sitä enemmän runon minä liikkuu ja sitä enemmän typografian käytön mukaan sydän hakkaa tai hengitys kulkee. Mitään minäkeskeistä lyriikkaa niistä ei kuitenkaan koskaan muodostu: hengittäminen tai sydämen syke ei ole pääosassa, vaan koko ajan yhteydessä havaittuun maailman liikkeeseen.

Liikkuvan kuvan runot kertovat kokonaisvaltaisesta maailmassa olosta. Pääasia ei ole minän hengittäminen, vaan se maailmallinen tapahtuminen ja siihen yhteydessä oleva tekeminen, joihin suhteessa minä hengittää. Sydämen sykkeen ja hengittämisen keskeinen merkitys vilahtelee myös Saarikosken runojen sanojen tasolla. Silloin esiin

²⁵ Saarikoski on itse määritellyt 1960-luvun alun tärkeimmiksi runovaikuttajikseen Olsonin, Poundin ja Dylan Thomasin. Saarikoski sanoi jälkeensä, että ”halusin toisaalta tehdä avantgardistista runoutta, tehdä keksintöjä, toisaalta olin populistinen, joka halusi tehdä vaikutuksen kansaan”. (Saarikoski 1980, 318.) Saarikosken ja Aronpuron 1960-luvun kineettisen kuvan runot ovat avantgardistista siinä mielessä, että ne ovat selkeästi uudenlaista suomalaista runoutta. Liikkuvan kuvan runojen voi puolestaan ajatella vaikuttavan suorudellaan ”kansaan”. Olsonin runouden vaikutus näkyy lopulta selvimminkin Saarikosken liikkuvan kuvan runoja rikkonaisemmissa kollaasi- ja fragmenttirunoissa, jotka muistuttavat eniten Olsonin *Kingfishers*-runoelmassa käyttämää fragmenttitekniikkaa.

tulee usein hengityksen ja sydämen toiminnan sekä minän tekemisen vastaavuus: ”sahaan puita, sydän / lyö säännöllisesti / tästä / kaikkiin suuntiin” (KMK, 36) ja ”kävelen, hiljennän vauhtia, yritän / hengittää tasaisesti” (KMK, 25).

Olsonin (2005, 39) käyttämä adjektiivi *projective* tarkoittaa suomeksi sekä kolmiulotteisuutta että psykologista tilaa. Molemmat merkitykset sopivat Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoihin, joissa runon minän katse tavoittaa maailmaa aina jostakin tietystä mutta usein liikkuvasta näkökulmasta. Kolmiulotteinen maailma tulee kiinteäksi osaksi psykologista tilaa ja toisinpäin, psykologinen tila kiinteäksi osaksi kolmiulotteista tilaa. Liikkuvan kuvan runojen minä on maailmallinen hahmo, runoissa näytetään maailmassa olemista, johon psykologinen tila yhtyy.

5.3 Virittyneisyyttä ja ajatuksia kirjoittamisesta

Vaikka liikkuvan kuvan runojen leikkauksien saumakohtat pysyvät melko huomaamattomina, Saarikosken ja Aronpuron runoissa on paljon vaihtelua sen mukaan, miten leikkauksien paikkaa merkitään ja kuinka tiuhaan leikkauksia käytetään. Näillä eri tavoilla on merkitystä runon tapahtumien ja tekojen nopeuden ja näin muodostuvan ajanjakson hahmottumisessa. *Peltisten enkelien* avausrunossa ”liikettä liikkeitä liitän” (PE, 7–8) Aronpuro vyöryttää runon valkokankaalle kolme toisistaan selvästi erottuvaa elokuvamaista kohtausta, joissa kaikissa on erilainen leikkaamisen tapa. Kaikissa kohtauksissa tehdään matkaa, liikutaan eteenpäin, mistä myös runon otsikko kertoo.

Aronpuron runossa korostuu ajan jäsentymisen suhteellisuus. Runon aika näyttäytyy muutoksen, liikkeen kautta. Aronpuron runossa aika saa kolme erilaista ulottuvuutta runon kohtausten mukaan: ensimmäisessä jaksossa runoa ja sen aikaa määrittää minän ruumiillinen ja siihen liittyneenä olevan ajatuksen liike, toisessa jaksossa minä on osa junan liikettä ja kolmannessa pysähtynyt asemalaiturille. Aika hahmottuu suhteessa siihen, millaisella nopeudella runon minä liikkuu ja kohtaa maailmaa. Liikkuvan kuvan lyriikalle tyypillisellä tavalla Aronpuron runossa liike tapahtuu sekä runon elokuvamaisten otosten sisällä että niiden muodostamien kohtausten välillä (vrt. Toivonen 1988, 193).

Erilaisia aikaulottuvuuksia muodostavien kohtausten välinen sauma tulee paljon merkittävämmäksi kuin kohtausten sisäiset leikkaukset. Myös pienillä alkukirjaimilla, miltei kokonaan ilman välimerkkejä kirjoittaminen korostaa ajan selkeän, objektiivisen hahmottamisen vaikeutta. Aika ei hahmotu runossa kauttaaltaan samalla tavalla, vaan jokainen kohtaus noudattaa erilaista ajan muodostumisen tapaa. Keskimmäisen, junan matkassa tapahtuvan, kohtausten asettelussa korostuu maailman satunnaisen tapahtumisen vaikutelma. Tämä Aronpuron runon toinen kohtaus muistuttaa aleatorisessa typografian käytössä Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runoa, mutta erottuu siitä eräänlaisen assosioimattoman pelkistyneisyytensä takia. On yksittäisiä näkymiä, jotka menevät ohi:

(--)	: lasin takana metsää
peltoja	metsää metsää
asema	yksittäiset ratamot hiekassa massapinot lastauslaitteet sähkövalossa pääskysten savimajat tervan tuoksu
metsää	kuu tulee näkyviin
unta	sateen äänet metsää metsää
unta peltoja metsää	metsää
	unta
(--)	
(PE: 7–8)	

Runon elokuvamainen kohtaus avaa hetkiä, jolloin runon minä havainnoi junassa lasin takana näkyvää, hieman muuttuilevaa maisemaa, jota hallitsee suomalaisittain metsä. Runon kohtausten rakenne muistuttaa realistista elokuvaa sillä tavalla kuin André Bazin muotoilee sen *Mitä elokuva on?* -teoksessaan. Bazinin (1973, 15, 35–36) mukaan teokseen tulee poimia todellisuuden kappaleita, jotka ovat jo itsessään merkittäviä ja joiden aleatorista realismia taiteentekijän tulisi kunnioittaa. Runon automaattisten havaintokuvien virran joukkoon on päätynyt kuitenkin myös kolmesti unentulon hetki. Näin Aronpuron runossa säilyy myös ihmismäinen sävy. Runon

minän sisäistä kokemusta kohtauksessa ei kuitenkaan avata, vaan pääosassa on ohitse vilisevä pelkistynyt näkymä.

Pekka Tarkka (2003, 154–155) on käyttänyt Saarikosken *Kuljen missä kuljen* -kokoelman runoudesta harhaanjohtavasti nimitystä ”päiväkirjarunous”, vaikka toteaa itse, että Saarikoski ”perääntyy individualismista” 1960-luvun alussa. Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runot ovat liian tapahtumakeskeisiä ja subjektista pois päin meneviä, että niitä voisi ongelmattomasti kutsua päiväkirjarunoiksi. Runojen anonyymisyyden takia liikkuvan kuvan lyriikan, kuten ”liikettä liikkeitä liitän” ja myös ”Työnsin lapsenrattaita” -runojen lukeminen pelkästään biografisesti on harhaanjohtavaa.

Vaikka ”liikettä liikkeitä liitän” -runon toisessa kohtauksessa käytetään objektiivisia kuvia, se ei hahmotu pelkästään objektiivisiksi tapahtumiksi, kuten ei myöskään anavalaisten modernismin peräänkuuluttamaksi minänmaailmaksi tai Tarkan mainitsemaksi päiväkirjarunoudeksi. Liikkuvan kuvan runoon kuvautuu perustavaa olemisen tasoa, johon kuuluu elimellisesti virittyminen. Martin Heideggerin (2007, 177) mukaan olemme aina jollakin tavalla virittyneitä kohtaamaan maailmaa, missä ei ole kyse selvästi subjektiivisuudesta tai objektiivisuudesta. Aronpuron runossa niin kuin liikkuvan kuvan runoissa yleensäkin minän vire syntyy tiiviissä suhteessa maailman liikkeeseen. Runon toisessa kohtauksessa runokuvat välittävät pelkistynyttä, ohitse virtaavaa kokemusta. Ohikiitävien maisemien näkymä on persoonaton, runon minän vire ei ole aktiivinen, mutta silti kyse on ainutkertaisesta olemisen hetkestä.

Runon päättävä kolmas elokuvallinen kohta on tapahtumallisuudessaan kaikkein pysähtynein, matkan ja unen jälkeen eteen tuleva maisema ulkona. Se leikkautuu toisesta, uneen päättyvästä kohtauksesta kolmella katkoviivalla. Yöllisen maiseman tilalle ovat tulleet aamuiset pienet näkymät:

(--)

vääristynyt kuva märässä asfaltissa

leikatut pensaat

aamu keltainen kilpi TAKSI

(PE, 8)

Runon minä näyttää virittyvän näkymiin aamuisella hajamielisuudella, taksin havaitseminen korostuu. Vaikutelma on selvästi subjektiivisempi kuin edellisessä runon kohtauksessa. Heideggerin (1989, 118) mukaan virittymisen kautta löydämme itsemme sen olevan luota, jota emme ole, mutta samalla myös itsemme luota.

Ensimmäisessä runon elokuvamaisessa kohtauksessa tasareunaiseen muotoon asetetut otokset erottuvat vielä vähemmän toisistaan kuin kahdessa muussa kohtauksessa. Ilman välimerkkejä yhteen pötköön muodostunut teksti korostaa yksityiskohtien tasarvoista mielekkyyttä sekä toisiinsa liittymisen ja sulautumisen energiaa, kuten runossakin sanotaan: ”aivot pullistuneet kohtaamaan nielaisemaan liittämään sulattamaan” (PE, 7). Näin Aronpuron runo toteuttaa korostuneesti Olsonin (2005, 40, 44) määrittelemää ihannetta, jonka mukaan runon täytyy syntyä niin, että runoon siirtyvä energia muuttuu sille sopivaksi muodoksi:

liikettä liikkeitä liitän liikkeeseen liittyneenä jalkojen säännöllistä painamista huurtuneeseen asfalttiin (polvet hieman koukussa) liikkeessä puut tasavälein aivot pullistuneet kohtaamaan nielaisemaan liittämään sulattamaan autot tulevat menevät menevät tulevat kioski (seppeleitä ruukkukasveja leikkokukkia...) kioski (makeisia hedelmiä tupakkaa...) silta alla ympärillä ratapiha (--)
(PE, 7)

Tässäkin elokuvamaisessa kohtauksessa ainoa ajan kulkua jäsentävä tekijä on runon minän liike ja sen avaama tapahtuminen ja tekeminen. Nyt minän liike tapahtuu itse liikkumalla, ei kulkuneuvon kyydissä olemisena. Kulkemisen liike on vielä korostuneempaa kuin Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa. Runon minä sanookin kohtauksen lopuksi ”matkustavansa itsessään” (PE, 7).

Aronpuron runon ensimmäinen kohta poikkeaa toisesta ja kolmannesta kohtauksesta moninaisen kuvien runsauden takia. Kuten Saarikoskellakin runon minän kinesteettisyys tuo runoon liikkeen huuman vaikutelman. Heideggerin (1989, 126) mukaan huuma virittyneisyyden tilana onkin parhaiten ymmärrettävissä juuri ruumiillisuuteen kietoutuneena tunteena, joka mahdollistaa maailmalle avautumisen

luovalla tavalla. Pelkistyneisyys on nyt poissa, kun minä liikkuu ja kohtaa monenlaista liikettä.

Runon minä sanoo myös liittävänsä omia liikkeitään maailman tapahtumiin. Minä tulee näin oman liikkeen myötä osalliseksi muuhun liikkeeseen, osalliseksi muuta olemista. Tässäkin runon kohtauksessa minällä on vahva suhde maailman tapahtumiin, mutta oman panoksen antaminen tapahtumille on Aronpuron runossa vielä näkyvämpää kuin Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa. Edellisessä kuvattu ruumiillisuus, voimakas eteenpäin meneminen saa runon minän luovuuden esiin.

Molemmissa äsken lainaamissani runoissa lyyrinen minä ajattelee kirjoittamista tai kirjoittaa presensissä. Saarikosken ”Laatu-Haitissa vapaaherra tuli pöytään” (KMK, 10–11) puolestaan on esimerkki runosta, jossa metalyyrinen tapahtumaketju kuvataan imperfektissä, jo tapahtuneena:

(--)
Panin muistiin repliikin: ”Olen ollu ton äijän kanssa aviossa 28
vuotta, ja se on kivinen tie.”
Ihmiset katsoivat minua kadulta, katsoin vastaan, soitin puhelimella,
ajattelin ettei minun tarvitse puolustaa
kantaani, koska se on oikea.
(--)
(KMK, 11)

Saarikosken runo rakentuu runon minän kuulemista sitaateista, joita hän kertoo kirjoittaneensa muistiin ja muista teoista, kuten katselemisesta, puhelimella soittamisesta ja ajattelemisesta. Pistein toisistaan eroavat elokuvamaiset otokset tuovat esiin, että tapahtumaketju on jo tapahtunut ja runon minä on kirjoittanut silloin kuulemaansa muistiin.

Saarikoski on itse kuvannut kollaasitekniikkaansa, jonka hän löysi *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaa tehdessään, oman tahdon ja ulkomaailmasta poimittujen tekstien kahdenvälisenä suhteena: ”Jokainen päivä tuotti jonkin lauseen, se oli bussissa tai kahvilassa kuulemani repliikki, sitaatti sanomalehdestä tai jostakin kirjasta, mieleen muistuma tai havainto. Kirjoitin paperille muutaman sanan, jotka irrotettuina alkuperäisestä yhteydestään muuttuivat minun sanoikseni, minä olin ottanut ne kiinni,

pannut paperille. Ne olivat siinä, vangittuina, mutta minä päästin ne irti, liikkeelle, ja ne saivat liikkua aikansa, niin kuin minä liikuin (--), alistuivat loppujen lopuksi kuitenkin kuriin, järjestävään tahtoon.” (Tarkka 1996, 408.) Saarikosken mukaan vain ”päivien sisältö oli muuttunut” hänen kirjoittaessaan *Kuljen missä kuljen* -teosta.

Vaikka liikkuvan kuvan runojen yhteydessä on osuvampaa puhua merkityksen sijaan runon mielekkyydestä, on niissäkin tietenkin kyse materiaalin järjestämisestä. Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoissa luova työ tehdään metalyyrisin keinoin usein itse asiassa selvemmin näkyväksi kuin kollaasitekniikalla tehdyissä runoissa. Kirjoittamiseen viitataan esimerkiksi edellä analysoimassani ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa. Pistein jaetut jaksot sisältävät runossa ja koko *Kuljen missä kuljen* -runokokoelmassa yleensä yhdessä aikamuodossa kerrotun tapahtuman tai teon, mutta ensimmäisessä lauseessa on poikkeuksellisesti sekä imperfektiä että preesenssiä.

Runon minä kertoo ensin imperfektissä työntäneensä lapsenrattaita ja ratkoneensa kirjoittamisen ongelmaa ja siirtyy sitten preesenssiin: ”miten kirjoittaa, / kahvi kiehuu, lapsi huutaa seinän takana” (KMK, 7). Tässä tapauksessa myös aikamuodon vaihto muodostaa elokuvamaisen leikkauksen, jota markkeeraa lisäksi rivin vaihto. Runon eri otoksissa kuvataan muutenkin imperfektillä ympärillä koettuja tapahtumia, kun taas runon tekemisen prosessia ja siihen liittyviä runon minän ajatuksia kuvataan preesensillä.

Elokuvallisen montaasin keinoin jo tapahtuneet hetket ja preesens, kirjoittamisen hetki, saadaan yhdistymään tiiviisti toisiinsa. Syntyy elokuvamainen takautuman vaikutelma, joka liittyy menneen ajan osalliseksi runon kuvaamaa nykyhetkeä. Tällaista imperfektin ja preesensin sekä tapahtumisen ja kirjoittamisen vaihtelua Saarikoski kuvaa toisaalla *Kuljen missä kuljen* -kokoelmassa: ”Tämä työ menee hitaasti eteenpäin, joskus nopeasti, preesenssistä / imperfektiin, ja ennen kuin lause on valmis, lapsi / lähtee liikkeelle ja konttaa” (KMK, 22).

Myös Aronpuro tuo ”liikettä liikkeitä liitän” -runossaan tekijän metalyyrisesti esiin: ”teen / runoa” ja ”mielteet asenteet muisti” (PE, 7). Aronpuro sijoittelee runoon myös sulkuja ja niiden sisään objektiivisia kuvia, ikään kuin havaittuihin ilmiöihin liittyvinä

lisäyksinä. Ne toimivat eräänlaisina metatasoisina, objektiivista voice-over-kerrontaa²⁶ muistuttavina elementteinä: ”(polvet hieman koukussa)”, ”(seppeleitä ruukkukasveja leikkokukkia...)”, ”(makeisia hedelmiä tupakkaa...)”, ”(yläosa harmaa alaosa sininen)”, ”(sillalta)”, ”(oikealla kirkko vasemmalla huoltoasema molemmat samanpunaista tiiltä)”, ”(suusta vesihöyryn tuprahtelua)” (PE, 7).

Aronpuron runon ensimmäisen kohtauksen metatekstuaalisuus poikkeaa Saarikosken runoista, koska Aronpurolla minä näyttää myös projisoivan tapahtumiseen omia runon tekemiseen liittyviä ajatuksiaan. Aronpuron runon minä näkee ”kiskojen parallelismeja” ja ”kaksiosaisia partikkeleita” (PE,7), jotka näyttäisivät tarkoittavan junavaunuja. Näin kielen käsitteet löytyvät myös maailmasta, kun taas Saarikoskella ja Aronpuron runon seuraavissa kohtauksissa näyttäisi olevan koko ajan toisinpäin: runon minän havainnot päätyvät runoon enemmän sellaisinaan. Saarikoskella minä inspiroituu kohtaamastaan tapahtumisesta assosioimaan omia konkreettisia ajatuksia, mutta niitä ei suoranaisesti siirretä näkymään: ”Lapsi leikkii helistimellä, ja saattaa olla, / että olen väärässä, arvioinut väärin jonkin tär- / keän etäisyyden” (KMK, 9). Näin runoon syntyy Aronpuron runon kohtausta suurempi etäisyyden vaikutelma suhteessa maailmaan.

Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa automatismi on siis paitsi liikkuvan, havainnoivan ja assosioivan myös välillä kirjoittamista reflektoivan minän esiin tulemistä. Metalyrisiä keinoja käytettäessäkin runon minän suhde ympärillä oleviin maailman tapahtumiin ei katoa. Liikkuvan kuvan runoihin syntyy eräänlainen maailman ja siitä inspiroituvan runon minän välinen resonanssin vaikutelma, jollaista realistisen elokuvan teoreetikot Bazin ja Siegfried Kracauer ovat havainneet elokuvantekijän ja maailman välillä (ks. Trotter 2008, 61). Saarikoskella ja Aronpurolla minä havainnoi ja ajattelee joissakin ympäristöissä, joissakin tilanteissa, joiden vaikutuspiirissä hän liikkuu. Tuon tilanteen liikkeestä hänen virittyneisyytensä on peräisin ja suhteessa siihen hän hengittää.

²⁶ Useimmiten voice-overin käytöllä korostetaan kertovan subjektin läsnäoloa ja tuodaan siten elokuvaan subjektiivisen mielipiteen argumentoinnin ele, kuten kertojan supattava kommentti tai analyysi (ks. Bacon 2000, 34). Aronpuron runon voice-overeissa korostuu kuitenkin subjektiivisuuden sijaan enemmän objektiivisuuden vaikutelma.

Mitä enemmän runon minä on liikkeellä ja näin keskellä maailman tapahtumia, sitä enemmän myös runon typografia antaa aleatorisen vaikutelman Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa. Näin hengittäminen rinnastuu kirjoittamiseen, jotka ovat samaa virittyvää maailmassa olemisen kokemusta. Ezra Poundin (2000, 270) ja Charles Olsonin (2005, 40 ja 44) energeettisyyttä korostavan poetiikan mukaisesti aineistoni liikkuvan kuvan lyriikassa runoon siirtyvä energia tai elämänvoima muuttuu sille sopivaksi muodoksi. Tapahtumien ja tekojen nopeuden vaihtelu ja niiden liike-energiasta johtuvat erilaiset runomuodot tulevat voimakkaasti Saarikosken ja Aronpuron liikkuvien kuvien runoissa esiin.

Pekka Tarkka (2003, 204) toteaa, että *Kuljen missä kuljen* -runojen ”nopea kynän käyttö” ja rivien hajoaminen on sukua *Kirje Vaimolleni* -teoksen (1968) fragmentaarisuudelle. Itse Saarikoski löysi tuon ajan kirjoittamistaan kuvaavan ajatuksen suomentaessaan William Burroughsin *Alastonta lounasta*: ”Kirjailija voi kirjoittaa vain yhdestä asiasta: siitä mitä kirjoittamisen hetkellä on hänen aistiensa edessä... Minä olen toistolaite.. Minä en rohkene määrätä ’juonta’, ’tapahtumakulkua’, ’jatkuvuutta’” (Tarkka 2003, 204). Vaikka liikkuvan kuvan runoihin päätyy paljon Saarikosken korostamia ”aistien edessä olevia” asioita, niin Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa tulee yleensä esiin ajattelija, havainnoija ja toimija, runon minä. Edellä analysoimani runot tuovatkin esiin sitä peruslähtökohtaa, että lyriikassa ei voi ontologiansa mukaisesti toteutua samassa mitassa Cavellin esittämä inhimillisyyden poissaolo kuin elokuvassa.

Kameran tallentama kuva on mekaaninen eli persoonaton (Cavell 1979, 73), mutta runoilla on puolestaan aina sanojen valitsija tai luoja, joistakin kokemuksista tai havainnoista käsin kirjoittaja, mikä tehdään selvästi näkyväksi suurimmassa osassa Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoja. Näin heidän runoissaan toteutuu Cavellin ajatus siitä, että modernin taiteen tekijä etsii juuri omalle taidemuodolleen ominaista automatismia, jolloin vasta teos toteutuu kuin itsestään (ks. Cavell 1979, 106–107).

Toisenlaista automaattista mekaanisuutta tavoittelevaa ilmaisua esiintyy hakukonerunoudessa. Siinä on kyse tekstistä, joka laaditaan digitaalisen hakukoneen avulla keräilemällä muista aineistoista materiaalia uuteen teokseen (Joensuu 2008,

96). Vaikka itse haku tapahtuu mekaanisesti, kirjoittajalle jää jossakin muodossa tekstin hakusanojen valinta, yhteen liittäminen ja usein myös editointi.

Vaikka hakukonerunouteen voi kuulua monia eri tapoja hyödyntää materiaalia, useimmiten lopputulos muistuttaa kollaasirunouden tekniikoita. Usein hakukonerunoissa korostuu katkeileva, metaforia hyödyntävä, käsitteellinenkin runokulku, mikä on kaukana cavellaisesta automatismista. Pauliina Haasjoen (2008, 54) mukaan hakukonerunoutta luonnehtivat yleensä ”löydetyn ja lainatun vaikutelma sekä nopeat tyylien leikkaukset, ilmausten toistuvuus eri konteksteissa, kielen vieraantuminen käyttötarkoituksestaan ja runollisuuden ilmaantuminen oudossa kytköksessä”. Ville-Juhani Sutinen (2006) kutsuukin hakukonerunoutta ”webin hakukoneiden tekstihaun avulla koostettavien kollasirunojen genrenä”.

Digitaalisen tai kirjallisen aineiston yhdistelemisen sijaan Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa lähestytään ennen kaikkea maailman tapahtumista ja maailmassa olemista. Poundin tapaan myös Heidegger (1996, 39, 63, 65) ymmärtää runoilijan eräänlaisena kanavana, sillä luominen on antamista tulla esiin, vastaanottamista, saamista ja ammentamista jostakin taiteilijaa suuremmasta. Se ei ole ensisijaisesti tekstimateriaalien yhdistelyä ja kääntelyä uuteen uskoon, vaan virittymistä maailmalle (ks. Heidegger 2000, 176–177).

Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runojen minä on eri runoissa eri tavoin virittynyt suhteessa maailmaan. Virittyminen on niissä sekä henkistä että fyysistä, jotka ovat samaa maailmassa olon kokemuksen kiasmaa. ”Liikettä liikkeitä liitän” ja ”Työnsin lapsenrattaita” -runoissa tulee runon minän ajatuksenakin esiin, että tuo vire on kiihkeä: ”aivot pullistuneet kohtaamaan nielaisemaan liittämä- / mään sulattamaan” (PE, 7) ja ”kiihtynyt tajuntani / leikkeli kadun äänistä mielivaltaisia, / merkitseviä / yhdistelmiä” (KMK, 7).

Tällaisen virittyneisyyden kautta toimiva kirjallisuus tuo mieleen Heideggerin ajatuksen siitä, että taiteilijan ei tule pyrkiä ottamaan teosta haltuunsa, vaan sitä määrittää aina myös eräänlainen persoonallisen inhimillisyyden poissaolo (ks. Heidegger 1996, 53). Vaikka kirjallisuudessa ei toteudu elokuvamainen mekaaninen automatismi, David Trotterin (2007, 6, 10) mukaan monet modernistisen

kirjallisuuden tekijät ovat kehitelleet kirjalliseen automaatioon pyrkivää tekniikkaa, jonka avulla lähestyä maailmaa. Tämä näkyy liikkuvan kuvan runoissa, joissa runon näkökulman muodostava lyyrinen minä on enemmän itsensä ulkopuolella, jatkuvasti suhteessa ulkomaailmaan kuin sisäpuolella, omiin kokemuksiin syventyneenä.

Tällainen automatistinen ilmaisu tuo esiin elokuvamaista olemisen ulottuvuutta, jotakin peruskokemusta, joka yhdistää meitä: ”vääristynyt kuva märässä asfaltissa / leikatut pensaat” (PE, 8).

Fredric Jamesonin (1990, 53) mukaan E.M. Forsterin *Howards End* -romaanin (1971) kolmannessa luvussa Rouva Muntin katseen myötä muovautuu rajattu elokuvamainen kohtaus. Forsterin asioiden näyttämisen tapa muistuttaa paljon edellä analysoimaani Aronpuron ”liikettä liikkeitä liitän” -runoa. Forsterin romaanissa kuvatusta matkanteosta voi erottaa samat kolme vaihetta kuin Aronpuron runosta. Referoin noita jaksoja, koska ne vertautuvat mielenkiintoisesti Aronpuron tekniikkaan:

”They saw too many people at Wickham Place - unshaven musicians, an actress even, German cousins (one knows what foreigners are), acquaintances picked up at Continental hotels (one knows what they are too).” (Forster 1971, 15).

”She passed through the South Welwyn Tunnel, saw light for a moment, and entered the North Welwyn Tunnel, of tragic fame. She traversed the immense viaduct, whose arches span untroubled meadows and the dreamy flow of Tewin Water. (Forster 1971, 15.)

”The station, like the scenery, like Helen’s letters, struck an indeterminate note. Into which country will it lead, England or Suburbia?” (Forster 1971, 16.)

Aronpuron runo on sukua Forsterin proosalle, sillä siinä käytetään niin samankaltaisella tavalla sulkuja ja edetään kävelemisen, junassa olon ja asemalle tulon kautta. Forsterin proosaa ja Aronpuron runoa erottaa kuitenkin se, että jälkimmäisessä liikkumisesta ja liikkeestä tulee pääasia. Forsterilla kerronnan nopeus ei juuri muutu, kun taas Aronpuro muuttelee leikkauksen paikkaa ja vaihtelee näin tapahtumisen nopeutta pitkin runoa. Aronpuron runon minä on anonyymi, joku minä, joka liikkuu. Forsterin proosassa puolestaan ilmaistaan jatkuvasti Mrs Muntin, tietyn henkilön ajatuksia ja kokemuksia, jolloin konkreettiseen tapahtumiseen tulee tietty välimatkan tuntu: ”She passed”, ”she traversed” (Forster 1971, 15). Romaanin jakson

sulkuihin sijoitetut lisäykset ovat nekin subjektiivisia lisäyksiä, jotka korostavat mielipiteen argumentointia, toisin kuin Aronpuron objektiivisissa voice-overeissa. Muntin liikettä ja hänen ympärillään vaihtuvaa maailmaa ei näytetä liikkuvan kuvan runoilta ominaisen välittömän maailmassa olemisen kautta, vaan hänen kerrotaan liikkuvan, hänen kerrotaan olevan olemassa.

Mrs Muntin ja hänen sukulaisensa Margaretin kohtaamia ihmisiä arvotetaan "vähempiarvoisiksi ulkomaalaisiksi" ja "hotelleissa tavatuiksi tutuiksi". Muntin silmien ohi kulkevia maisemia kuvaillaan vuolain adjektiivein: "At times the Great North Road accompanied her, more suggestive of infinity than any railway, awakening, after a nap of a hundred years" (ibid). Konkreettisen näkymän näyttämisen sijaan tyydytään usein epämääräisyyteen ja abstraktiin maiseman vertailuun: "The station, like the scenery, like Helens' s letters, struck an indeterminate note" (Forster 1971, 16). Tällainen kaikkietävä, näkymiä tietyn henkilöhahmon selvästi subjektiivisen kokemuksen kautta värittävä kertoja on kaukana Aronpuron runon anonyymiydestä. Mrs Muntin mainitaan olevan Aronpuron runon minän tapaan tavallaan välinpitämätön menneisyyden ja tulevaisuuden suhteen. Hän on jollakin tapaa läsnä tässä hetkessä, mutta hänellä kerrotaan olevan mielessään selvä intentio, päämäärä pelastaa Helen-niminen henkilö.

Jamesonin (1990, 53) mukaan Forsterin proosassa on kyse siitä, että siinä yhdistyy elokuvaa muistuttava visuaalisuus ja "modernistinen tai postmodernistinen" kieli, joka vie johonkin kolmanteen ulottuvuuteen, jota ei voi kuvailla sanoilla objekti tai subjekti. Mielestäni tämä "kolmas termi" voisi olla juuri kielen automatismi. Sen kautta aukeaa väylä maailman elokuvamaiseen tapahtumiseen, olemisen perustaviin ulottuvuuksiin, kuten Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa näyttää käyvän. Niissä liikkeen kuvaamisesta tulee kuitenkin paljon konkreettisempaa kuin Forsterin proosassa. Pääosan saa tapahtuminen, ei tarinan tai päähenkilön motiivien ja niihin liittyvien tekojen selvästi inhimillistynyt kuvaileminen.

Elokuvateoreetikko Siegfried Kracauer (1997, 298) näkee tämänkaltaista satunnaista tapahtumista Virginia Woolfin *To the Lighthouse* -romaanissa, jossa hänen mukaansa keskitytään itse tapahtumiin eikä tarinan juonta kuljettaviin tekoihin, niiden jatkuvuuteen ja siitä muodostuvaan, suunnitellulta vaikuttavaan kokonaisuuteen.

Saarikosken ja Aronpuron runoissa on samankaltaista arkisen tapahtumisen taltiointia, jossa ei korostu narratiivisuus, ristiriidaton metonyyminen struktuuri (vrt. Bordwell 1985, 15; Emig 1995, 69). Kracauerin (1997, 298) mukaan maailman tapahtumiseen keskittyvä kirjallisuus on kiinnostunut juuri todellisuuden ”alimmaisista kerroksista”, fyysisestä todellisuudesta. Trotter (2007, 163) huomaa samankaltaisia piirteitä myös Woolfin *Mrs. Dalloway* -romaanissa, jossa maailman tapahtumien nimeäminen korvaa konventioihin perustuvaa moraalialueita ja narratiivisuutta. Tällainen perustan lähestyminen ei ole ”heideggerlaisesti” ajattelevan Kracauerin (1997, 219) mukaan mahdollista, jos taiteessa asetetaan aiheen ja siten elämän yläpuolelle.

Juuri aihe ja elämänläheisyys korostuvat myös liikkuvan kuvan runoissa. Woolfin *To the Lighthouse* -romaanissa ei Kracauerin mukaan (1997, 298) synny eroa mentaalisen ja fyysisen maailman välille; pääpaino on materiaalisessa, jolloin abstraktisoiva kieli jää pois. Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runot ovat kuitenkin vielä kauempana subjektiivisesti toimivasta kirjallisuudesta, koska niissä ei määritellä korostuneesti henkilöiden sisäisiä motiiveja, kuten Woolfin tai Forsterin proosan kaikkitietävä kertoja tekee. Woolfin sisäiskertojan henkilöihahmon mieleen meneminen näkyy heti *To the Lighthouse* ensimmäisissä lauseissa: ”’Yes, of course, if it’s fine to-morrow’, said Mrs. Ramsay, ‘But you’ll have to be up with the lark’, she added. To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled the expedition were bound to take place.” (Woolf 1990, 3.)

Kracauer toteaa (1997, 304) analysoidessaan Woolfin proosaa, että kirjallisuus eroaa elokuvasta siinä, että siinä on koko ajan mukana ihmistajunta, jota mekaaniseen automatismiin perustuvassa elokuvassa ei samalla tapaa ole. Woolfin proosalle tyypillinen mielestä mieleen menevä kirjallisuus eroaa kuitenkin selvästi liikkuvan kuvan runoissa kuvatuista kohtaamisista. Saarikoskella ja Aronpurolla subjektiivisuus on sitä, että joku havainnoi tapahtumia, saattaa ajatella suhteessa niihin ja liittää maailmaan konkreettisia tekoja. Syntyy vaikutelma, että ihmismielen väliin tuleminen on minimaalisempaa, tapahtumia ja tekoja tuodaan runoon ilman korostunutta inhimillistä tulkintaa. Esimerkiksi Saarikosken ”Laatu-Haitissa vapaaherra tuli pöytäni” on asetelmaltaan tyypillinen liikkuvan kuvan runo, sillä siinä on kyse juuri havainnoinnista ja ajattelusta: ”Vapaaherra sanoi tarjoavansa minulle olutta sillä ehdolla, etten kirjoittaisi hänestä mitään, en hyvää enkä pahaa, mutta tarjoilija sanoi

että nyt pitäisi vapaaherran lähteä kotiin; näin ei tarjoamisesta tullut mitään, ja ehto jäi merkitystä vaille.” (KMK, 10–11.)

Trotterin (2007, 4–5) mukaan filmi-käsite viittaa elokuva-käsitettä paremmin satunnaiseen tallentamiseen, joka ei noudata tarkkaan suunniteltua juonellisuutta. Elokuvan historiasta luonnollisin analogia liikkuvan kuvan runoilille voisi löytyä kaikkein varhaisimmasta elokuvasta, jossa oltiin kiinnostuneita yksittäisistä elämän tapahtumista, eikä niinkään jonkin kokonaisidean tai tarinan kuljettamisesta. Trotterin (2007, 162) mukaan tällaiset elokuvat pyrkivät enemmän näyttämään kuin kertomaan. Edellä analysoidut Aronpuron ja Saarikosken runon minän liikkumiseen perustuvat runot saavat kuitenkin niin vahvasti metalyyrisiä ulottuvuuksia ja siten niiden fiktiivinen luonne tulee niin eksplisiittisesti esiin, että niitä on osuvampaa kutsua elokuvamaisiksi kuin filmimäisiksi.

Aronpuron ”liikettä liikkeitä liitän” -runolle ja Saarikosken ”Laatu-Haitissa vapaaherra tuli pöytäni” ja ”Työnsin lapsenrattaita” -runoilille sopii analogia uuden aallon ja erityisesti *cinema vérité*n ja Godardin elokuvaan siinä mielessä, että niissä elokuvissa juonen kuljetusta tärkeämpää on paitsi elämän moninaisuuden näyttäminen myös usein elokuvan ilmaisun mahdollisuuksien pohtiminen kesken teosta (ks. Toiviainen 1995, 25). Monissa niissä läpinäkyvyyttä rikottiin tuomalla taiteilija esiin, kuten Saarikosken ja Aronpuron metalyyrisissä runoissakin tehdään tai luodaan ainakin sellainen illuusio. Aronpurolla taiteilija tulee metalyyrisesti esiin runon puhujan asennon vaihdoksista, sijoittamalla elokuvan voice-overin tapaisia kommentteja sulkujen väliin. Saarikoski tuo taiteilijan esiin ennen kaikkea kirjoittamisen prosessuaalisuuden näyttämisen kautta. Godardin tuotanto on sopiva analogia myös siinä mielessä, että hänen tuotannossaan on nähtävillä sekä fragmentaarista leikkelyn tekniikkaa että realistisempaa kerrontaa, kuten myös Aronpuron ja Saarikosken 1960-luvun alkupuolen runoissa (ks. Bacon 2000, 33–34)²⁷.

²⁷ Vertailu yksittäisiin elokuvaan, esimerkiksi juuri Godardin tai *cinema vérité* -perinteen teoksiin olisi kiintoisaa. Senkaltainen taiteiden välinen tutkimus ei ole kuitenkaan mahdollista eikä välttämätöntä tässä rajatusti liikkuvan kuvan runojen erityisyyttä tarkastelevassa pro gradu -tutkielmassani.

Saarikosken ja Aronpuron tässä kappaleessa analysoimissani runoissa minä on taiteilijan asemassa. Minä kirjoittaa tai pohtii, miten kuvata maailmaa ja omaa osaa siinä. ”Työnsin lapsenrattaita” -runossa johtohahmoksi tulee avoimen romaanin yksi keulahahmoista Claude Simon, jonka kirjallisuuskäsitys lähestyy elokuvamaista näyttämistä tai kuvaamista. Saarikoski kirjoittaa: ”ratkoin ongelmaa, jota Claude Simon sa- / noo kirjailijan ainoaksi ammatilliseksi / ongelmaksi, miten kirjoittaa” (KMK, 7) ja ”miksi kirjailijan tehtävä, kuten Simon sanoo, olisi antaa muoto muodottomalle, / miksi juuri kirjailijan pitäisi olla niin avuton” (KMK, 7–8).

Ranskalainen Simon peräänkuulutti kirjoittamisen tapaa, jossa kirjailija pyrkii ilmaisemaan vain sitä, mitä ympärillä tapahtuu, mitä elämässä jo on eli konkreettista maailmaa ja maailmassa oloa abstraktien yleistysten ja kuvittelun sijaan. Kirjailijan tehtävänä ei ole Simonin mukaan tulkita kokemaansa ja näkemäänsä, vaan ilmaista ”se kielen muodostamana rakenteena. (ks. Simon 1963, 291–293). Liikkuvan kuvan runojen dokumentaarinen vaikutelma syntyy juuri siitä, että niissä näytetään maailman tapahtumia ja siihen suhteessa olevaa maailmassa oloa paljolti sellaisenaan, ”kielen muodostamana rakenteena”. Runoissa käytetään kuitenkin myös typografian antamia mahdollisuuksia.

Saarikosken ja Aronpuron runoissa minä reflektoi runon tekemistä samankaltaiseen tapaan kuin dokumentaarisisissa *cinema vérité* -elokuvissa tekijät tulevat usein esiin kertomaan omia metodejaan (ks. Toiviainen 1995, 235–236). Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runojen kohdalla ei ole kuitenkaan syytä keskittyä subjektiiviseen tunteeseen, johon imagistiseen poetiikkaan nojautuva 1950-luvun suomalainen runous usein johti (ks. esim. Kunnas 1981, 192, 196). Runoon ”objektivoidusti” kuvaillun runoilijan tarkoittaman tunteen sijaan liikkuvan kuvan runoissa keskitytään näyttämään maailman tapahtumia, jolloin näkyviin tulee myös runon minän, virittyvän ihmisen maailmassa olemisen tapaa.

5.4 Rajatun hetken vaikutelma

Aronpuron ”Makaan puolinukuksissa” (PE, 11) ja ”Tyhjiä tynnyreitä” -runoissa (PE, 12) sekä Saarikosken ”minä puhun” -runossa (MTT, 25) käytetään pilkkuja elokuvamaisten leikkausten paikkoina. Pilkkujen käyttö pisteiden sijaan lisää otosten

toisiinsa liittymisen vaikutelmaa.²⁸ Nämä runot eroavat typografian käytössä huomattavasti Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaista”. Ne muistuttavat paljon enemmän Saarikosken ”kuin ikkunaa” -runoa vasemman laidan suoruu­den takia, mutta erottuvat siitä myös oikean reunan tasaisuudella.

Aronpuron edellä mainituissa kahdessa runossa on konkreettisen surrealismin tuntua. Lainaan runoista lyhyempää ”Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla” (PE, 12):

Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla tynnyreitä kanistereita kilometri röykkiöittäin bensinitynnyreitä tyhjiä kanistereita kaksi kilometriä ratavallilla piki-bensiini-öljytynnyreitä tyhjiä tynnyreitä kanistereita kilometristä toiseen röykkiöittäin ratavallilla pappi, tukkansa kanerva navakassa tuulessa (silmissä vieläkin vilisee tyhjiä tynnyreitä öljy-yhtiöiden nimiä) minä seison alhaalla notkossa vihittävä­nä kurkotte­len varpaisillani nähdäkseni papin kengät penkan takaa ylhäällä pietaryrtti ja pujo yltävät polviin alhaalla murrosikäisten lauma häiritsee lakkaamatta pilkkahuudoin ja pienin kivin kirkkomme pyhää toimitusta tuuli sekoittaa yhtenä­än käsikirjan paikan josta pappi lukee ja laulaa, minä kiipeän vallille (--)

Aronpuron pilkuin ja sulkumerkein tiukasti toisiinsa liitetyt elokuvamaiset otokset jatkavat suoraan siitä, mihin edellinen jää. Lähellä toisiaan olevat sanat tuovat runoon tiiviin hetken vaikutelmaa: yhdenkin elämän tai unen hetken aikana voi tapahtua paljon, voi tuntea tapahtumisen ja tekojen aikaansaaman tiheän energian. Markku Toivosen (1988, 194–195) mukaan filmimäisistä säkeistä voi jättää ylimääräiset verbit, pronominit, adjektiivit, lauseenvastikkeet, relatiivilauseet ja ylipäätään selvän logiikan ja syy-yhteyden osoittamisen pois, jolloin filmin nopeus lisääntyy, runon aikaulottuvuus tiivistyy. Pilkkujen ja tiiviin typografian käytön lisäksi Aronpuro jättääkin ylimääräisen pois: fokus on korostuneesti hetkessä, siihen kuuluvassa tekemisessä ja tapahtumisessa, mikä eroaa huomattavasti esimerkiksi Forsterin ja Woolfin kuvailevasti liikkuvasta proosasta.

Runon ensimmäinen elokuvamainen otos, joka leikkautuu toiseen otokseen sulkumerkin kohdalla, sisältää paljon Aronpuron koko runokokoelmalle tyypillisiä

²⁸ ”Tyhjissä tynnyreissä” on lisäksi yhdet sulkumerkit, jotka toimivat otoksen rajana.

objekteja. Niiden liikkumattomuus muuttuu liikkeen vaikutelmaksi sanojen läheisyyden takia ja osana runon tapahtumisen kontekstia. Syntyy käsitys, että joko runon minä on kulkenut hääpaikalle esineiden lomasta tai hääpaikasta on edelleen mahdollista nähdä ratavallilla olevat objektit vaiheittain päätä kääntämällä. Suluin erotettu runon kolmas otos niveltyy runon eteenpäin menevään energiaan eräänlaisena välihuomiona, kuin elokuvallisena voice-over-kommenttina, joka muistuttaa enemmän Forsterin proosassaan käyttämää tekniikkaa kuin ”liikettä liikkeitä liitän” -runossa nähtyä objektiivista voice-overmaisuuutta. Nyt sulkujen sisältö tuo runoon subjektiivisen lisäyksen, jonka takia se on lähellä tyyppillistä elokuvan voice-overia (ks. Bacon 2000, 34). Runon melko tapahtumallisen alun jälkeen siirrytään minän varsinaisiin tekoihin:

(--)
ojennan rintataskustani vaaleanvihreän kassalapun
merkiksi, pappi nyökkää ja jatkaa, laskeudun taka-
perin juosten paikalleni tempaan sormuksen taskus-
tani ja työnnän sen äitini sormeen; häiritsijät vai-
kenevat ja sulloutuvat läheiseen puhelinkoppiin.
(PE, 12).

Lopun takia runon voi tulkita oidipaalisuuden kautta: runon minä työntää sormuksen äitinsä sormeen juostuaan takaperin²⁹ omalle ”paikallensa” hänen luokseen. Tällainen temaattinen tulkinta ei kuitenkaan osoittaudu runon kattavaksi ja ainoaksi merkitykseksi. Se ei lukkiudu kvasisemanttisesti vain tietyn ydinmerkityksen ympärille, vaan sen materiaaliset, tapahtumia ja tekoja sisältävät otokset muodostavat yhdessä ajanjakson, jonka yksityiskohdat eivät ole vain muodostamassa suljettua merkityskokonaisuutta (vrt. Ojala 1968, 106). Olkoon se uni tai kuvitelma, sen jokainen hetki on tärkeä itsessään, vaikka runo muodostaa nyt yhden rajatun kokonaisuuden.

”Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla” on typografialtaan miltei vastakohta satunnaisen tuntuisesti sivulle asetetulle ”Työnsin lapsenrattaita” -runolle, jonka minä pohtii jatkuvasti, mitä kaikkea laittaisi runoon omista teoista ja ympärillä koetuista

²⁹ Tässä voi nähdä jälleen piirteen, joka on analoginen elokuvan käyttämälle keinolle: Aronpuron runon minä kulkee runossa taaksepäin, mitä näkee silloin tällöin käytettävän elokuvissa tehokeinona. Tällainen takaperin juokutus luo usein vaikutelmaa eräänlaisesta paluusta edeltävään aikaan.

tapahtumista. Runoon on mahdollista laittaa joko ”hyvin vähän esineitä tai hyvin paljon” (KMK, 7). Runon minä näyttää punnitsevan viisikymmentälukulaisen imagistisen poetiikan niukkuutta ja uuden runon mahdollistamaa runsautta.

Kyseisessä runossa niukkuus saa väistyä runoon tulvivien elämän tapahtumien ja tekojen tieltä.

”Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla” -runossa kuten myös ”Makaan puolinukuksissa” ja ”minä puhun”³⁰ -runoissa typografian käyttö on hyvin tasaista verrattuna muihin aineistoni liikkuvan kuvan runoihin. Niitä kaikkia yhdistää tapahtumien tai tekojen kokonaisuuden taltioiminen ikään kuin alusta loppuun saakka: runo alkaa ja loppuu, vaikka siinä muodostuvan ajanjakson merkitys ei sulkeudukaan yhtä selvästi kuin runo sulkeutuu tapahtumilta ja teoilta lopussa. Tämä selkeän tekojen ja tapahtumien ketjun muodostuminen erottaa nämä runot lukuisista Saarikosken ja Aronpuron kokoelmien fragmentaarisisista ja avoimista runoista. Ne kerrotaan ikään kuin jonkinlaisen välimatkan päästä, jolloin runon minä ei ole kokemuksellisesti keskellä tapahtumien vilinää. Runot muodostuvat selvemmin kokonaisuudeksi, jotka alkavat ja loppuvat kuin uni.

Aronpuron edellä mainituissa kahdessa runossa kuvataankin eräänlaista ”puolinukuksissa olemisen” tai ”valveunen”³¹ tapaista tilaa, jossa havainnot saavat vahvasti surrealistisia sävyjä. Silti ne eivät menetä konkreettisen kuvallista luonnettaan, jolloin mikään ei suoranaisesti ohjaa etsimään säkeille kuvaannollista merkitystä. Vaikka Aronpuron ”Makaan puolinukuksissa” ja ”Tyhjiä tynnyreitä” ovat ehkä sukua surrealismille unien kirjaamisen, kielen syntaksin säilyttämisen ja kadun tapahtumien tematiikan takia, juuri konkreettisuus erottaa Aronpuron runot surrealismista, joka luotti paljolti metaforiseen kieleen (ks. Breton 1996, 53, 57).

Usein myös unet tai kuvitelmat voivat rakentua realistisen elokuvan tapaan konkreettisten tapahtumien ja tekojen ketjuina. Runon ”Tyhjiä tynnyreitä ratavallilla”

³⁰ Analysoin toiminnan aktia kuvaavaa ”minä puhun” -runoa seitsemännen luvun aluksi.

³¹ Kuten ”puolinukuksissa olemisen” myös valveuni tulee esiin Aronpuron runokokoelmassa sanojen tasolla. ”Coltrane”-runossa (PE, 55–58) mainitaan, että ”hän tutkii valveuntensa liukuhihnaa” ja myöhemmin uudelleen ”tutkii valveuntensa liukuhihnaa”.

sulkujen sisällä oleva huomautus saa tämän tulkintakontekstin kautta eräänlaista välitilan, valveunen tai puolinukuksissa olemisen, välistä esiin tulevan tilan vaikutelmaa. Runoon syntyy tuntu hetkellisestä kirkkaasta valveilla olostai unitilasta. Runon puhuja ikään kuin ilmoittaa unenomaisen tilan läpi toisella tietoisuuden tasolla, että silmissä vilisee.

Ero on suuri, kun näitä liikkuvan kuvan runoja vertaa esimerkiksi Poundin ”In a Station of the Metro” -runoon, jossa säkeet ovat tasa-arvoisuuden sijaan toisistaan erittäin riippuvaisia. Eläytymiskyvyn sijaan Poundin runo vaatii lukijalta korostetusti kirjallista kompetenssia, runosta välittyä klassiselle modernismille usein tyypillinen elitistisyys (ks. Tuohimaa 1990, 28). Liikkuvan kuvan runoissa puolestaan säilyy sitä kuvallisuuden ainutkertaista ulottuvuutta, joka Barthesin mukaan hylkii tiukkaa merkitystä ja tarinallisuuden ideologiaa sekä suosii sattumanvaraisuutta ja pienten asioiden rikkautta (ks. Barthes 1994, 173). Se on mahdollista, sillä liikkuvat kuvat ovat itsessään mielekkäitä. Ne eivät ole riippuvaisia muiden kuvien merkityksistä, vaan ovat mielekkäitä jo ennen kuin ne liittyvät elokuvamaisen leikkauksen kautta toisiin kuviin. Runojen kuvaama hetkellisyys säilyttää näin konkreettista, kulttuurisista ideologioista vapaata luonnettaan.

6 KOKEMUKSELLISET LIIKKUVAT KUVAT

6.1. Liikkeen muisto, mielenmaisema

Erityisesti Saarikosken "Työnsin lapsenrattaita" ja Aronpuron "liikettä, liikkeitä, liitän" tuovat kuvaamaansa maisemaan runon minän selvästi esiin. Niissä havaintokuvatkin värittyvät subjektiivisesti. Runon minä on kuitenkin ennen kaikkea vahvasti suhteessa ympäröivään, aleatoriselta vaikuttavaan maailmaan. Minän ja maailman välinen suhde on kahdensuuntainen, ja sekin on koko ajan liikkeessä. Toisenlainen elokuvamainen kokemus ympäristöstä välittyy Saarikosken "Jossakin maaseudulla on metsä" (MTT, 32) ja "Elämä oli epätasaisesti valoisa" -runoissa (KMK, 63) sekä Aronpuron "söin leipää" -runossa (PE, 45), joissa liikutaan konkreettisesti muistossa, mielenmaisemassa.

Näissä kolmessa runossa runon minä tulee selvästi esiin sekä minän olemisen ja näkymän vastaavuus korostuu. Nämä seikat ohjaavat lukemaan havaintoihin perustuvia kuvia puhujan subjektiivisuuden kautta, kokemuksellisesti värittyneinä. Silti nämäkään runot eivät kadota suhdetta maailmaan, sulkeudu minänmaailmaan, vaan muisto kohdistuu nimenomaan johonkin minälle erityiseen paikkaan. Saarikoski (1984, 357) korosti ”elokuvarunoutensa” kohdalla ajan ja paikan ulottuvuutta. Näissä mielenmaisemaa kuvaavissa runoissa painottuu nimenomaan jälkimmäinen, paikka. Niissä ei muodostu niin selvää aikaperspektiiviä kuin maailman ja minän liikkeeseen keskittyvissä runoissa, kuten esimerkiksi Aronpuron ”liikettä liikkeitä liitän” -runossa tapahtui.

Muistojen liike on jokaisessa kolmessa runossa erilainen, mutta mikään niistä ei vaadi ensisijaisesti kuvaannollista tulkintaa (ks. esim. Kantola 1999, 273). Muisto on konkreettinen eli kuvallinen. Runojen subjektiivisuus tulee esiin siinä, miten minän ajatukset ja muut teot asettuvat osaksi näkymää ja värittävät sitä. Runoissa kuvataan muistoa, joten niissä käytetään pääosin imperfektiä. Menneen hetken taltioivat runot asettuvat säännöllisempään ja tiiviimpään muotoon kuin "Työnsin lapsenrattaita" ja "liikettä liikkeitä liitän" -runoissa, joissa minä on keskellä kiivasta aleotorista tapahtumista. Toisaalta "Jossakin maaseudulla on metsä", "Elämä oli epätasaisesti valoisa" ja "söin leipää" ovat epäsäännöllisempiä kuin edellisessä luvussa

analysoimani, Aronpuron rajatun hetken unenomaiset runot "Makaan puolinukuksissa" ja "Tyhjiä tynnyreitä".

Vain ”Elämä oli epätasaisesti valoisa” -runo loppuu selvästi elokuvamaiseen sulkeumaan, minkä takia se eroaa kahdesta muusta mielenmaisemaa kuvaavasta runosta. Kaksi muuta kulkevat avoimeen loppuun³², ja ne on kirjoitettu myös pienillä kirjaimilla alusta loppuun kuin korostaen tapahtumien alun perin aleatorista ja yhtä mielekästä luonnetta. "Jossakin maaseudulla on metsä" -runon tiiviissä satunnaisuudessa välittyä muisto kahdesta hidasta liikettä sisältävästä hetkestä, jotka ovat rajautuneet kuin isommasta tapahtumien joukosta runoon:

oli kevät
me istuimme rantakahvilassa ja minä
 katsoin naisen pään yli purjevenettä
valkoista purjetta ja hänen hiuksensa
 kävivät minun silmääni
 ja lokit
 ja taivas tunki
 niinkuin raskas valkoinen kangas

jossakin maaseudulla on metsä
 josta tullaan suolle
minä seison siinä metsänreunassa
 hankaan selkää männynrunkoon
 äiti huutaa variksen äänellä
 tai niinkuin sillä olisi lusikka suussa
(MTT, 32).

Runon kahdesta säikeistöstä muodostuvat runon elokuvamaiset kohtaukset, rivivälit jakavat muistoon kiinnittyneitä otoksia. Kohtausten väliin sijoitettu tyhjä rivi tekee runon kahden katkelman yhteyden merkitykselliseksi. Se paljastaa konkreettisella tavalla tapahtumia ja tekoja kuvaavia sanoja ympäröivän kirjallisen tyhjyyden (ks. esim. Hassan 1967, 13). Tämän hiljaisen kohdan jälkeen miljöö vaihtuu ja samalla myös mennyt aikamuoto muuttuu preesensiksi.

³² Aristoteelisen ihanteen mukaan tarinassa on vahva sulkeuma lopussa. Tällainen rakenneratkaisu korostuu usein valtavirtaelokuvassa ja perinteisissä romaaneissa. Vahva sulkeuma on usein kuin sitä ennen koetun kiteytys, ja siihen saattaa kuulua myös jonkinlainen moraalinen kannanotto. Tässä Saarikosken runon yhteydessä ei voida puhua vahvasta sulkeumasta, vaan kyse on heikosta elokuvamaisesta sulkeumasta, joka ei lyö lukkoon tapahtuneen merkityksiä. (ks. Bacon 2000, 115–117.)

Liikkuvan kuvan runoissa tyhjä tila on usein merkittävässä osassa. ”Jossakin maaseudulla on metsä” -runossa tyhjästä kohdasta tulee keskeinen, kulminaatiopiste, jonka läpi kohtausten otokset vertautuvat toisiinsa. Toisaalta se vaikuttaa myös tyhjyytenä, joka katkaisee runon arvaamattomalla tavalla. Lyriikan liike saa tällöin olemustaan juuri suhteessa vastakohtaansa. Koska liikkuvan kuvan runoissa säilyy vahvana kirjallisuuden referentiaalinen ulottuvuus, esiin tulevat runouden kääntöpuolen, kirjallisuuden hiljaisuuden tai tyhjyyden lisäksi myös maailman hiljaisuus tai tapahtumattomuus hälyn ja liikkeen vastakohtana (ks. Emig 1995, 107). Stanley Cavellin (1979, 150–151) mukaan maailmasta puhuva taide ottaa hiljaisuuden mukaan teokseen, koska se on maailman olennainen puoli.

Allen Ginsbergin poetiikassa tapaa tällaisia tapahtumien ja ajatusketjujen väliin tulevia hetkellisiä tyhjiöitä. Kuten Janna Kantola toteaa, ne saavat runon kuvaaman eksistenssin kokemuksen tulemaan esiin konkreettisena. Sitä ei voi rationaalisesti selittää, vaan se on jokaisen itse koettavissa. (Kantola 1998, 248–251.) Saarikosken runossa tällainen konkretisoituminen tapahtuu erityisesti siinä, kuinka runon minän läsnäolemisen tapa nousee esiin. Olemisen tapa on erilainen kahdessa, säkeistöjen mukaan jakautuvissa kohtauksissa.

Janna Kantola (1998, 256–257) lukee Saarikosken runoon taltioitua olemista kovin symbolisesti tulkitessaan runon ensimmäisen osan ”vapauden tunteeksi, jota kevät, tuuli ja linnut korostavat” ja toisen osan suon ja metsän ”ahdistaviksi kuviksi”, jotka asettuvat vastakohdiksi edeltävälle valoisuudelle. Runon konkreettisuuteen keskittyvä luenta kuitenkin paljastaa, että runon minän tunne läsnäolemisestä on, päinvastoin kuin Kantola väittää, jälkimmäisessä kohtauksessa tynempi. Toisessa kohtauksessa runon minä kokee olevansa enemmän egona irti tapahtumista ja hän pystyy tekemään muutakin kuin näkemään maisemia: ”minä seison siinä metsänreunassa / hankaan selkää männynrunkoon” (MTT, 32).

Ensimmäisen kohtauksen rantakahvilan tapahtumissa on preesensin käytön takia enemmän kevään väliaikaisuuden tuntua kuin vuodenajattoman maaseudun tapahtumissa, joiden pysyvämpää ja enemmän määrittelemättömissä säilyvää tunnelmaa vahvistavat preesensin käyttö sekä unenomaiset minän teot, selän

hankaaminen männynrunkoon ja äidin variksenääninen huuto. Metsä on rantakahvilaa lähempänä puhujan ”sisäistä maisemaa”, joka voi olla aina läsnä ja johon liittyy verenperintönä myös äiti.

Ajatonta ja henkilökohtaista kokemusta vahvistaa ”siinä metsänreunassa” -ilmaisu, kun runon ensimmäisessä kohtauksessa puhutaan yleisesti ”rantakahvilasta”. Verrattuna ensimmäisen kohtauksen irrallisiin ja päälle työntyviin tapahtumiin passiivimuodon ”tullaan” käyttäminen lisää levollisen kokemuksen vaikutelmaa. Tiiviissä runossa vertautuvat myös ensimmäisen kohtauksen ”nainen” ja toisen kohtauksen ”äiti”. Ensin mainitusta runon puhuja käyttää myös muotoa ”me” tarkoittaen itseään ja naista, jonka hiukset käyvät hänen silmiinsä, kun taas äiti on itsenäisempi, päälle käymätön hahmo. Runossa näyttävät siten tarkentuvan jonkinlainen tapahtumiin sidottuna olemisen ahdistus ja toisaalta pidempään jatkumoon, syvempään kokemukselliseen maisemaan kuulumisen tyyneys. Tällainen salaperäinen ja syvä, minän lapsuuden kokemusmaailmaan asti yltävä tunnelma kuvataan kaikkein konkreettisimman runokielen, kuvien kautta. Barthes korostaa (1985, 112) tällaista syvällistä kuvallisuuden mahdollisuutta lainatessaan Maurice Blanchotia: ”kuvan olemus on olla (--) vailla intiimisyyttä ja kuitenkin saavuttamattomana ja salaperäisempänä kuin ajatus kaikkein sisimmästä”.

Muisto voi kohdistua myös suuremmin itse materiaaliseen maisemaan ja sen tapahtumiin. ”Elämä oli epätasaisesti valoisa” -runossa kerrotaan muisto metsämaisesta asuinpaikasta käyttämällä havaintokuvia. ”Oli”-sanana viljely korostaa asioiden eksistenssiä, omaa yksilöllistä olemistaan:

Elämä oli epätasaisesti valoisa.
Polku tuli metsästä, jossa fasaanit metelöivät, auringon laskiessa
pelto oli häikäisevän vihreä.
Talot olivat maastoon sopeutuvia, käden selkä tuoksui lämpimältä.
Mieleessä oli ajatuksia,
joita en tuo julki,
koska ne edistäisivät nurinkurisia hankkeita.
(KMK, 63.)

Oleminen saa hyvin positiivisia sävyjä otsikkomaisen ensimmäisen otoksen myötä: elämä näyttäytyy tai tuntuu ”epätasaisen valoisalta”. Puhujan muistossa elämä

vaikuttaa kokonaisuudelta, jossa silti yksityiskohdilla on oma olemisen tapansa, levollinen mielekkyytensä. Runon elokuvamaiset otokset erottuvat toisistaan pisteillä: jokainen otos lisää mielekkyyden kokemusta, joka välittyy konkreettisen maiseman kautta.

Tällainen olemisen valoisa kokemus on poissa nykyhetken kokemuksesta. Imperfektissä kerrottu muisto maisemasta muuttuu runon viimeisessä otoksessa preesensiksi, jossa runon minä tulee ensimmäistä kertaa itse selvästi esiin maiseman takaa. Minän ajatukset olivat nekin ennen luonnollisella tavalla pakottamatonta tapahtumista. Jos ne toisi nykyhetkessä julki, ne liitettäisiin johonkin hankkeeseen, seesteisen tapahtumisen sijaan epäilyttävään tekemiseen, joka rikkoo olemisen kokonaisuutta: ”Mielessä oli ajatuksia, / joita en tuo julki, / koska ne edistäisivät nurinkurisia hankkeita.” (ibid). Molemmissa viimeksi analysoimissani Saarikosken runoissa on kyse kaipuusta osallisuuteen, kaipuusta olla osa tapahtumista, kokonaista olemista, jolloin omat teot tai maailman tapahtumat eivät saa räikeitä seurauksia, vaan ovat luonnollinen osa elämää. Kyse on halusta tapahtumiseen, ohi tekemisen (ks. Bordwell 1985, 15).

Myös Aronpuron ”söin leipää” -runossa on kyse samankaltaisesta maiseman ja runon minän läsnäolon välisestä suhteesta sekä tekemisen ja tapahtumisen tasapainosta. Runo ei sulkeudu rajatuksi kokonaisuudeksi, alku ja loppu ovat avoimia, mutta runo asettuu samaan aikaan säännölliseen muotoon. Neljä elokuvamaista kohtausta erottuvat toisistaan selvästi, koska ne on sijoitettu eri kappaleisiin. Runo kuuluu *Peltiset enkelit* -kokoelman ”Eurooppa 58” -jaksoon, jossa olevat runot ovat kuin sähkeenomaisia välähdyksiä jostain päin Eurooppaa. Tässä runossa minä on Pariisissa:

(--)

join viiniä pullosta voitettujen rakentamalla rau-
niovuorella makasin kattokapiteelin pätkällä aurin-
gossa pohtien huipulle pystytetyn puuristin merki-
tystä vierelläni yksirintainen raajatton kipsinainen
lohkareiden välistä kasvoi rehevä juolavehänä

(PE, 45.)

Säkeet alkavat sisennettyinä ja päättyvät säännöllisen tasalaitaisesti. Elokuvamaisten kohtausten sisäiset otokset eivät useinkaan erotu yhtä selvästi toisistaan kuin säkeistöjen mukaan jakautuvat kohtaukset. Elämän otokset tallentuvat runoon niin, että niiden välit liukuvat toisiinsa. Nämä toisistaan tuskin erottuvat hetket eivät kohostu suhteessa toisiinsa, kun jokainen sana yhtä erisnimeä lukuun ottamatta on kirjoitettu pienellä. Elokuvamaiset kohtaukset jäävät auki, lauseilla ei ole alkua eikä loppua, puhumattakaan minkäänlaisesta sulkeumasta (ks. Bacon 2000, 115–117). Syntyy vaikutelma siitä, että maailman tapahtumien valikoitumisessa runoon on aleatorisuutta, mutta runoon tulee vahva kokemuksellinen sävy, mikä johtuu pääosin subjektiivisten kuvien varaan rakentuvista otoksista, jotka liukuvat kiinni toisiinsa.

Runon kuvien vauhti on varsin staattinen kaikissa muistoja kuvaavissa runoissa, sillä runon minä on fyysisesti yleensä paikallaan (ks. Olson 2005, 39–40). Tässä Aronpuron runossa minä syö, juo ja tarkastelee Pariisin näkymiä osana vanhaa, kuin ajatonta maisemaa, johon fyysistä liikettä ja elämäntuntua tuovat koirat, kyyhkysset, illan lankeaminen, oksentava turisti, viheltävä ihminen, rehevä juolavehänä. Runossa ovat läsnä vanha historiallinen maisema ja hetkellisesti tapahtuva elämä. Kahden ajan välinen suhde toistuu kaikissa edellä käsittelemissäni, kokemuksellisesti värittyissä runoissa, mutta tässä ne ovat läsnä yhtä aikaa, osa samaa imperfektissä kerrottua muistoa maisemasta. Aika ja paikka hahmottuvat liikkuvien kuvien runoilta tyypillisesti tässäkin konkreettisten kuvien liikkeen myötä (ks. Saarikoski 1984, 357).

”Söin leipää” välittää muiden tässä luvussa käsiteltyjen runojen tapaan runon minän maisemaan liittymisen vaikutelmaa. Aronpuron runossa minä on pysähtynyt, ja mitä hän tekeekin, hän on virittynyt osaksi vanhaa maisemaa, jonka rinnalle väliaikaiset tapahtumat ja teot asettuvat. Yhteistä on myös se, että tässäkin runossa ympäristö, jossa minä pysähtyy ja jonka kautta virittyy, on minälle kokemuksellisesti vieras (ks. Heidegger 2000, 177). Runon minä on väliaikaisesti osallinen maisemaa, jossa hän on muukalainen, sivusta tarkkailija, joka vaihtaa paikkaa, pysähtyy hetkeksi ja pohtii esimerkiksi ”huipulle pystytetyn puuristin merki- / tystä” ja arvelee ”kyyhkysten olevan aina nälkäisiä” (PE, 45).

Konkreettisen kuvallisen runon ainoat kaksi metaforaa ovat runon toisessa kohtauksessa, jossa todetaan virran olevan nainen ja ritarilinnan muukalainen: ”virrassa joka on nainen väreili kuusitorninen ritarilinna, muukalainen”. Kun myöhemmin runossa tulee esiin kuva minän vierellä olevasta ”yksirintaisesta raajattomasta kipsinaisesta”, niin metaforat saavat uutta merkitystä. Runoon syntyy konkreettisen, kuvallisen kokemuksellisuuden lisäksi metaforan tasolla hahmottuvaa kokemuksellisuutta: virran nainen ja virrassa eli naisessa väreilevä muukalainen näyttäisi kertovan minän naisen kaipuusta. Tällainen metaforinen kaipuun kokemus motivoituu runon konkreettisen kuvallisuuden kautta. Kuvallisuus välittää muukalaisuuden kokemusta kaksiaikaisessa paikassa: läsnä on minän näkemä vanha maisema ja sen rinnalle asettuva hetkellinen elämä. Metaforisuus kertoo kaipuusta johonkin muuhun, runon kuvaamalla hetkellä läsnä olemattomaan, konkreettisen hetken tuolle puolen.

6.2 Toiseus ja liike

Saarikosken runo ”Television ohjelma on loppunut” (KMK, 59) lähestyy voimakkaasti toiseuden kokemusta. Runo piirtää kolmella pisteellä toisistaan leikkautuvaa elokuvamaista havaintokuvaa yhden illan tapahtumista ja siirtyy sitten subjektiivisiin mielikuviin (ks. Pound 2000, 270–271). Runon minä kuvittelee mielessään jonkun ihmisen ja hänen mielensä tilan, joka on yhteydessä illan näkymiin:

Television ohjelma on loppunut.
Ihmiset menevät nukkumaan.
Vastapäinen talo on pian pimeänä.
Minulla on tunne kuin joku jossakin etäällä juuri tällä hetkellä
huomaisi, että kaikki on mennyttä.
Hänen mielensä hämmentyy; hän panee kattilan liedelle ja istuu
liikkumatta kauan.
En tiedä, tunnenko myötätuntoa häntä kohtaan.
En näe tarpeeksi selvästi.
(KMK, 59.)

Saarikosken runon kuvien nopeus on hitaanlainen. Runon minä on paikallaan: hänen havaintonsa ja mielikuvansa sisältävät vain verkkaista liikettä, joka saa aikaan melkein pysähtyneen tunnelman. Tätä hidasta tunnelmaa vahvistaa pisteiden käyttö

leikkauksen paikkana ja runon minän ympärillä olevan maailman vähäisen tapahtumallisuuden vaikutelmaa se, että uusi elokuvamainen otos alkaa aina samasta kohtaa vasemmasta laidasta. Saarikosken runossa on Woolfin proosassa (1927) esiintulleita piirteitä, sillä siinä lähestytään jonkun toisen ajatuksia ja tuntemuksia. Vaikutelma on kuitenkin erilainen, sillä kyse ei ole kaikkítietävän kertojan tiedosta, vaan runon minän mielikuvista, joiden turvin hän kuvittelee toisen ihmisen tunteen. Runon lopuksi minä reflektoi suoraan omaa tuntemustaan tätä ajateltua ihmistä kohtaan: ”En tiedä, tunnenko myötätuntoa häntä kohtaan. En näe tarpeeksi selvästi.”

Runossa kokemus on epävarmuudessaan realistisempi suhteessa toiseen ja välittömämpi läsnä olevaan hetkeen kuin Woolfin proosassa: Saarikoskella on kuin ”joku” toinen tuntisi jotakin juuri tällä hetkellä, kun Woolfilla ”hän” tuntee jotakin varmuudella. Kuvallisuuden kautta hahmottuva, runossa vallitseva yksinäisyyden kokemus saa lisävoimaa lopussa siitä, että minän mielikuva ei ole riittävä, jotta minä voisi hahmottaa omaa tuntemustaan. Kyse on toiseuden kokemuksen epävarmuudesta. Heideggerin (1996, 53) mukaan toisessa olevassa onkin aina sellaista, mitä ihminen ei voi hallita eikä tietää kunnolla.

Omanlaistaan minuudesta poispäin suuntautumista on nähtävillä myös ”kukaan ei käsittänyt missä me oltiin” -runossa (MTT, 44). Myös siinä lähestytään anonyymin ihmisen kokemusta, mutta tällä kertaa joukon kautta. Minä ei nimeä itseään kertaakaan ja tulee esiin ainoastaan runon otsikoksikin päättyneessä ”meitä” käsittelevässä säkeessä:

hieno nainen nostaa kulmakarvojaan
hienossa kapakassa
teatterielämyksen jälkeen
musta ankkuri on pantu
loiston ja kurjuuden välille
likaiset baaripöydät
punaiset pianot
isonenäiset merimiehet
kadunkulmissa palelevat sairaat naiset
joilta voi kysyä ketä ne odottaa
ja kauniit tytöt
jotka on pukeutuneet
riisuutumista silmälläpitäen
kukaan ei käsittänyt missä me oltiin
(--)

Runon minästä tulee tässä tapauksessa osa ”meitä”, mutta puhujan sijaan puhujien hahmotteleminen olisi tässäkin liikkuvan kuvan runon yhteydessä harhaanjohtavaa, sillä runo ei rikkoutu eri äänien mellastuskentäksi. Runon näkökulma pysyy liikkuvan kuvan runoille tyypilliseen tapaan yhtenäisenä. Runo koostuu pysähtyneistä ja liikkuvista havaintokuvista, jotka tuovat esiin erilaisia otoksia kaupunkinäkömystä. Liikkuvan kuvan runoille tyypillisellä tavalla kaupunkinäkömään ihmiset näytetään, yksityiskohtaisen kertomisen tai kuvailun sijaan. Outi Jyrhämä (1989, 415) onkin todennut osuvasti, että Saarikosken runoudelle on ylipäätään tyypillistä, ettei hän kuvaile henkilöitä, vaan näyttää heidät. Runon arkisuutta ja ihmisten läheisyyttä korostaa myös se, että runossa käytetään yleispuhekieltä.

Välimerkitön, ilman selviä taukoja kulkeva runo liikkuu menneestä aikamuodosta preesensiin, jossa runon minä pohtii illan teatteriesitystä ja kaupunkinäkömää. Minästä tulee yksi ”meistä”, joiden kohtalona on jäädä katsojan tai katsottavan asemaan. Tähän viittaa teatterin ja elämän kokemisen yhdistelmä runossa. Ihmisten avuton me-henki ja sosiaalisten olojen erottelu jyrkästi kahteen osaan, ”loistoon” ja ”kurjuuteen”, on korostunutta. Se on niin korostunutta, että runosta tulee paitsi konkreettinen liikkuvan kuvan runo myös eräänlainen manifesti siitä, mikä estää näkemästä maailmaa puolueettomasti ja antamaan yksityiskohdille arvoa. Runon yhteiskunnallisessa ilmastossa maailma merkityksellistetään tietynlaiseksi:

(--)

kaikki kurkki auton ikkunoista kaupungin valoja
sosiaalisissa oloissa olisi vielä paljon
parantamisen varaa
siihen viittasi myös tämäniltainen näytelmä
tuskin nykyään enää näkeekään näytelmää
joka ei viittaisi
paitsi ne uudenaikaiset
joista ei tiedä mistä niissä puhutaan

(MTT, 44)

Teatteriesityksen kuvasto on sitä samaa, mitä muutenkin nähdään ympärillä: jakoa kahteen yhteiskunnan luokkaan. Runo on marxilainen siinä mielessä, että se näyttää

kuvia kapitalistisen yhteiskunnan seurauksista. Marxilaisuuden mukaan kapitalismissa yksilö vieraantuu, esineellistyy ja taantuu (ks. esim. Karkama 1994, 247). Runon minän voimaton kokemus johtuu siitä, että yhteiskunnan näkymä on kapeutunut ja urautunut. On vaikea sanoa, mitä tapahtuu todella, kun kukaan ei käsitä edes, missä ollaan.

Yleensä aihekeskeisistä liikkuvan kuvan runoista ”kukaan ei käsittänyt missä me oltiin” -runo poikkeaa siinä mielessä, että siinä tulee selvemmin esille temaattinen, vieraantumisen kokemuksesta kertova sisältö. Runossa aineellisen, aleatorisen maailman tapahtumisen ihmettelyn eteen tulee kaikkialla toistuva luokka-asetelma. Vaihtoehto saattaa olla epäselvemmissä ”uudenaikaisissa näytelmissä”. Niiden puheesta ei ota selvää, mutta toisaalta ne eivät ole tavallisia esityksiä, jotka toistavat yhteiskunnan kahtiajakautunutta asetelmaa. Teatteritematiikan kautta pohditaan siis samankaltaisia ”rakentavan” ja ”hajottavan” taiteen kysymyksiä, joita Saarikoski ajatteli poetiikassaan (ks. Tarkka 2003, 95).

Saarikosken ”Matkustajakodissa on yhdessä ikkunassa valot” -runossa (KMK, 46) yhden illan tunnelma välittyy vähemmän runon minän mielikuvien eli selvästi subjektiivisten kuvien kautta kuin kahdessa edellisessä analysoimassani runossa. Vain säe ”Ei ole juuri mitään nähtävää” erottuu puhujan mielen kuvaukseksi. Näkö- ja kuuloaistin avulla tehdyt elokuvamaiset havainnot ovat Saarikosken pikkurunossa olennaisempia kuin ajattelu:

Matkustajakodissa on yhdessä ikkunassa valot
ja huoneessa liikuskelee joku.
Talojen ääriiviivat sulautuvat sumuun.
Ei ole juuri mitään nähtävää.
82-vuotias insinööri Åsberg sanoo minulle,
että niin olisi paljon vielä työtä
ja nyt sitten näkö rupeaa tekemään kiusaa. Hän
tutkii tähtiä
ja tekee säähavaintoja.

82-vuotias vanhus, insinööri Åsberg, on keskeinen hahmo runossa. Runosta ei välity selvää ajatusta, vaan enemmänkin hidas hetki yhden, pieneen piiriin rajautuvan illan tunnelmasta, jonka kokija voi olla miltei kuka tahansa, sillä runon minä ei tuo ekspressiivisyyttään esiin. Illan hetkeä taltioiva konkreettinen automatismi on

pääosassa. Sen turvin lähestytään matkustajakodissa liikkuvan hahmon, sumun ja Åsbergin runon minälle kertomaa kokemusta näkemisestä. Kuten Saarikosken ”Television ohjelma on loppunut” -runossa, tässäkin välittyy runon minän pysähtyneisyyden ja tapahtumattoman ympäristön yhdistelmä: kun ei ole paljon nähtävää, assosioivat mielikuvatkin jäävät vähäisiksi. Runon minä on osa hiljaista ja hidasta ympäristöä, virittyy siitä ja siihen osalliseksi (ks. Heidegger 2000, 176–177).

Runossa toteutuu erityisesti elokuvalla tyypillinen piirre näyttää elävinä ihmisiä, jotka eivät ole teatterin tapaan läsnä esittämishetkellä, ja myös sellaisia, jotka ovat sittemmin jo kuolleet. Cavellin (1979, 73) mukaan elokuvaan liittyvä ilmaus ”‘automaattinen’ korostaa kuvaamiseen liittyvää mekaanisuutta, (--) hahmojen poissaolevuutta esittämishetkellä”.³³ Runossa näytetään vanhentuva Åsberg vielä elävänä, mutta jo huononäköisenä, työstään luopumisen äärellä. Insinöörin erisnimen mainitseminen vahvistaa dokumentaarisuuden vaikutelmaa, mikä on muutenkin konkreettisissa liikkuvan kuvan runoissa läsnä.

³³ ”Automatic emphasizes the mechanical fact of photography, (--) the absence of its creatures in their screening.”

7 MINÄ KATOAA

7.1 Toiminnan liike

”Minä puhun” -runo (MTT, 25) on yhden toiminnan aktin kuvaus. Puhuminen vie runon minää tilanteesta toiseen. 25 pilkkua ja yksi kaksoispiste jakavat kuvien liikettä elokuvamaisiin otoksiin, joiden ansiosta runosta tulee jatkuvasti katkeileva. Runon minä puhuu juhlasalissa, kadunkulmissa, ravintolassa ja kotona:

ja puhun, juhlasalissa johon arkkitehti on luonut illuusion: penkki-rivejä on loputtomasti, niitä jatkuu tarpeen tullen vaikka taivaaseen, minä puhun, olen jäänyt kadunkulmaan jonkun kanssa, hän sanoo jotakin, puhuu minun puhettani, minä puhun, ihmisiä pois ja luokse, ravintolan pöydässä, minun ääneni on tunti tunnilta kovempi, kuuluu kadulle, minä puhun, kotona illalla itsekseni, menen ikkunaan ja puhun lasin huuruiseksi, piirrän siihen hävyttömän kuvan, kasvojeni kokoisen, se näkyy kauas, minä puhun, lakkaamatta, minun ääneni kovenee, ja hiljenee, minä sanon, totuus on kaikki sanat, kaikki lauseet, ja aine

Havaintokuvat välitetään kokemuksellisesti ikään kuin välimatkan päästä (ks. Pound 2000, 270–271). Vaikutelma syntyy siitä, että tarkempaan kuvailuun, kuten puhumisen sisältöön, puhetilanteiden määrittämiseen tai minän ekspressioihin, ei kiinnitetä huomiota. Sen sijaan näytetään itse toiminnan, puhumisen tapaa. Runon minä on olemassa vain toimijana, puhuminen on itsen jatkuvaa olevaksi tekemistä.

Vasta runon lopussa puhuja varsinaisesti argumentoi jonkin väitteen: ”totuus on kaikki sanat, kaikki lauseet, ja aine”. Aineellisen maailmankuvan ylistys vertautuu Johanneksen evankeliumiin, jossa Jeesus sanoo: ”Minä olen tie, totuus ja elämä, ei kukaan tule Isän luo, paitsi Minun kauttani” (14. Joh: 6). *Mitä tapahtuu todella?* -runokokoelman kontekstissa materialismin korostus saa marxilaisia painotuksia³⁴: uskonnollisuuden sijaan keskitytään aineelliseen. Kuten liikkuvan kuvan runoissa ylipäätään, Saarikosken runossa ei ole kuitenkaan keskeisintä aatteellinen pamfleointi, vaan itse materiaalisen liikkeen, tässä tapauksessa puhumisen, näyttäminen.

³⁴ Esimerkiksi Pekka Tarkka (1996, 408–409 ja 412) on todennut Saarikosken *Mitä tapahtuu todella* -kokoelmasta, että se yhdistää välitöntä todellisuuden kokemista ja marxismi-leniniläisen ajattelun piirteitä.

Tästä konkreettisesta suunnasta kertoo ”minä puhun” -runon loppu, jossa Kristuksen, Jumalan pojan seuraamisen sijaan korostetaan kielen ja aineellisen maailman materiaalista tasoa, ei sen takaista metafysiikkaa. Saarikosken runon minä julistaa totuuden olevan aineellisuudessa, ei Jeesuksessa Kristuksessa, eikä missään muussakaan ”minässä”. Saarikosken runo suuntaakin minuuden ja persoonallisen jumaluuden sijaan aineelliseen maailmaan ja kielen muodostamiseen, koska niissä on ainoa totuus. Runossa on kyse myös totuuden moniselitteisyydestä: se on moniaalla, kun ”totuus on kaikki sanat ja lauseet ja aine”.

Michel Foucault mukaan moderni kirjallisuus perustuu ”minä ajattelen” -väitteen sijaan ”minä puhun” -väitteeseen. Kun kirjallisuus ajatteluna tavoittelee yksiselitteistä totuutta ja selvärajaista itseä, puhe merkitsee epävarmuutta ja antaa tyhjän nousta esiin. (Foucault 1987, 9–13.) Myöskään Saarikosken ”minä puhun” -runossa totuus ei ole mitään yksiselitteistä, vaan jatkuvaa puhetta aineellisessa maailmassa. Runossa minän identiteetti ei hahmotu selkeästi, vaan ainoastaan puhujana, toiminnan kautta.

Foucaultin (ibid.) mukaan kirjallisuus puheena vie ulkopuolisuuteen, jossa puhuva subjektikin lopulta häviää puheeseen, jolloin kirjallisuus ei ole kieli lähestyä itseä, vaan kieli päästä itsestä pois. Saarikosken runossa tällainen selvärajaisuuteen ja sisäisyyteen perustuvan identiteetin katoaminen näkyy selvästi: minä on kuin puhumisen väline, joka ei kuvaile sisäisiä kokemuksiaan, etsi sieltä totuutta, vaan suuntaa itsestä pois päin korostamaan aineellista maailmaa ja sanoja.

Karen Jacobs on huomauttanut, että valokuvaamisen kasvava merkitys osuu yhteen modernismin valtakauden kanssa. Kaikille elämän osa-alueille levinnyt valokuvakulttuuri näytti todistavan, että näkemisen ja tietämisen välissä ei ole estettä. Subjektin katseleva linssi voi ymmärtää, tulkita ja hallita linssin toisella puolella olevaa hiljaista objektia, kunhan hän tulee tietoiseksi omasta tietämisen kyvystään. Tällainen ajatus näkemisestä tietämisenä näkyy 1950-luvun imagismin piirteitä saavan suomalaisen lyriikan painotuksissa. Elokuvat vaativat Jacobsin mukaan katseelta sen sijaan liikkuvuutta, jonka vuoksi hän viittaa elokuvien katseluun käsitteellä ”kuvien flanööräys”. (Jacobs 2001, 1, 18, 31.)

Verrattuna ”minä puhun” -runoon Saarikoski antaa ehkäpä vieläkin suuremman lukuohjeen *Kuljen missä kuljen* -kokoelman runossa ”Opin uusia sanoja” (KMK, 68). Se koskee uudenlaista, materiaaliseen maailmaan kiinnittyvää ja tietämisen sijaan arkipäiväisten ilmiöiden ihmettelyyn ja siihen liittyvään epävarmuuteen keskittyvää lyriikkaa. Siinä oleminen näyttäytyy ennen kaikkea kyselemisenä:

Opin uusia sanoja,
Kuten nincompoop,
mitä luulisit sen tarkoittavan?
Mitä haapa tekee?
Missä olen silloin, kun olen poissa?
(Olemme asettuneet taloksi, junan ääni on mennyt:)
mitä muita keksisit hyveitä
kuin omistamisen hyve?
Kaikki mikä on näennäistä, on olennaista, sinun silmissäsi on katse.

Runon voi nähdä kriittisenä allusiona Paavo Haavikon alunperin vuonna 1958 runokokoelmassa *Lehdet lehtiä* julkaistuun, 1950-lukulaisia imagistisia ihanteita toteuttavaan runoon ”Mistä ääni meissä tulee?”. Haavikon vasempaan laitaan tasaisesti asetetussa runossa kysellään periaatteessa Saarikosken runon tapaan kysymyksiä virtaavasta, liikkeessä olevasta maailmasta ja annetaan ohje maailman kohtaamiseen: ”Mistä ääni meissä tulee? Mitä on silmissä? / Puhe virtaa virtaavassa maailmassa, / puhe virtaa virtaavassa maailmassa / ja sinun täytyy itse tietää miltei kaikki” (Haavikko 1963, 211).

Runoilla on selvä ero, sillä Haavikon runossa kysytään näkyväisen maailman takana olevaa äänen ja katseen olemusta, kun taas Saarikosken runossa kysellään päinvastoin aineelliseen maailmaan kuuluvia asioita tai sitten sen negaatioita: ”Missä olen silloin, kun olen poissa?”. Saarikosken runo kehottaa katsomaan ja katsomaan nimenomaan näennäistä, joka tarkemmin katsoen onkin olennaista. Runossa ollaan liikkuvan kuvan runoille tyypilliseen tapaan myös läsnä tapahtumien keskellä; siihen tulee realistista elokuvaa muistuttava ajan ja paikan ulottuvuus: ”Olemme asettuneet taloksi, junan ääni on mennyt”. Haavikon maailma ei puolestaan konkretisoidu missään paikassa olemiseksi. Myös Saarikosken runon muodosta tulee Haavikon runoa aleatorisempi. Näin Saarikosken runossa avaudutaan maailmalle, kun taas Haavikon runossa suomalaisen viisikymmenlukulaisen minänmaailmojen rakentamisen hengessä

kielletään subjektiivisuuden ulkopuolella olevien asioiden olemassaolo ja korostetaan tietämisen merkitystä: ”ja sinun täytyy itse tietää miltei kaikki”.

Fyysinen maailmassa olemisen tapa ja myös poissaolon ajatus ovat luonteeltaan elokuvallisia. Elokuvallinen poissaolon ulottuvuus ei kuitenkaan toteudu kuin puolittain: Runossa kuvattuihin tapahtumiin ei ole takaisin pääsyä, kuten osoitin jo ”Matkustajakodissa on yhdessä ikkunassa valot” -runon kohdalla, mutta Saarikosken runossa, niin kuin muutenkin yleensä liikkuvan kuvan runoissa, tuodaan esiin runon minä, joka on havaintojen ja ajatusten mahdollistaja (ks. Cavell 1979, 73). ”Opin uusia sanoja” -runo kysyy kyllä runon minän poissaoloa, mutta ei vastaa.

”Mistä ääni meissä tulee” -runossa kaikki kysyminen on näennäistä, ei kenellekään osoitettua. Saarikosken runossa puolestaan kaikki kysymykset ovat runon minän asettamia ja jollekin kohdistettuja. Toisaalla kokoelmassa painotetaan toisaalta konkreettista, kehollista olemista yli kysymisenkin: ”jokainen kysymys tärkeä tai yhdentekevä, / tajusin käveleväni.” (KMK, 21). Saarikosken ”Opin uusia sanoja” on joka tapauksessa materiaalisen maailman ja maailmassa olemisen puolustus idealismia vastaan.

Suomalaista 1950-luvun imagistista runoutta usein luonnehtineen tietämisen sijaan Saarikosken *Kuljen missä kuljen* -kokoelman runoissa korostetaan päinvastoin epävarmuutta maailmasta: ”En tiedä, mitä tapahtuu todella” (KMK, 8). Alluusio viittaa *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaan, jossa runon minän puhetta luonnehti kaksinaisuus: toisaalta runon minä on kuin kuka tahansa ihminen, toisaalta todellista kuvaa maailmasta tavoitteleva marxistinen näkijä ja tietäjä (ks. Tarkka 1996, 408–409; Kantola 1998, 233). *Kuljen missä kuljen* -teoksessa tapahtumien oikein tulkitseminen on kyseenalaista: ”mies seisoi ikkunassa kuivaten käsiään / pyyheliinaan, katsoen minua, / enkä minäkään tiennyt” (KMK, 17). Ainakin epävarmuus säilyy: ”Lapsi leikkii helistimellä, ja saattaa olla, / että olen väärässä, arvioinut väärin jonkin tär- / keän etäisyyden” (KMK, 9). Pekka Toikan mukaan esimerkiksi Heideggerin filosofiassa perustan etsintä ei johda varmuuden ja pysyvyyden tilaan vaan epävarmuuteen. Sitä on kysyttävä ja sitä on lähestyttävä yhä uudelleen. (Toikka 2006, 187.)

Saarikosken ”Opin uusia sanoja” -runossa tapahtuu se, mistä Claude Simon on puhunut kirjallisuuden tehtävänä. Siinä esitetään maailmaa kysymyksen, ei vastauksen muodossa. *Kuljen missä kuljen* -teoksessa esiin tulevan Simonin mukaan hyvässä kirjallisuudessa on kyse tapahtumisen kuvaamisesta ja kysymisestä, eikä subjektiivisesta tietämisestä ja vastausten antamisesta. Se on päinvastainen viesti kuin usein Eliotin ja Poundin imagististen oppien ympärille muodostuva 1950-luvun suomalainen runous antoi. Simonin mukaan on harhaa, että kirjailija tietää, miksi ja miten asiat tapahtuvat tai tietäisi tapahtumien merkityksen: ”Minä tiedän vain, että maailma on liikkeessä, että se muuttuu lakkaamatta, että elämä on tavallaan alinomaista tapahtumista, alinomaista kumousta, alinomaista tuhoutumista ja uudelleensyntymistä”. (Simon 1963, 292, 295.)

Koska Saarikosken ja Aronpuron elokuvamaiset runot keskittyvät jonkin ydinmerkityksen epäsuoran kertomisen sijaan näyttämiseen, konkretisoituu kuvallisuuteen liittyvä vapaa ulottuvuus, jossa kuvien ”avautuminen riippuu lukijan eläytymiskyvystä” (Laitinen 1981, 577) tai teoksen äärellä kokemuksellisesti ”viipyilystä” (Viikari 1998, 76–77, 82; Heidegger 1996, 69, 71). Koska kuville ei luoda selvää yhtenäistä merkitystä, ne säilyttävät sitä kuvan potentiaalia, jota Barthes (1994, 173–192) kutsuu ”kokonaiseksi arvojen järjestelmäksi” ja joka jo on ”täysi” ja ”edellyttää tietoa, menneisyyttä ja muistia”. Tämä tietäminen on erilaista kuin lopullisen merkityksen selvyyttä. Kyse on kokonaisvaltaisesta olemisen kysymysten kanssa tekemisissä olemisesta.

7.2 Kuin kaikki tapahtuisi itsestään

Saarikosken ”Kuin ikkuna” -runossa (MTT, 33) runon minä katoaa objektiivisten kuvien myötä kokonaan näkyvistä. Janna Kantolan (1998, 274) mukaan Saarikosken runoa ei tule lukea niin, että siinä on yksi näkökulma tai yksi puhuja, koska ”lauseet ikään kuin katkeavat kesken”. Kantolan perustelu on ontuva, koska vaikka eksplisiittistä toimijaa, runon minää ei ole näkyvillä, runo muodostuu yksittäisistä havaintokuvista (ks. Pound 2000, 270-271). Jokainen runon säe muodostaa otosmaisen kokonaisuuden, eivätkä ne erityisesti ”katkea kesken”, kuten Kantola väittää:

pojat pelasivat jääpalloa
lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna
pakettiauto peruutti tallista
nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä
kaukana pellolla oli ohuelti lunta
lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen

Ero on suuri, kun ”kuin ikkuna” -runon elokuvamaista vaikutelmaa vertaa Saarikosken katkeilevaan fragmentaariseen kollaasirunoon, kuten tein toisessa luvussa. Neljästä liikkuvan kuvan otoksesta ja kahdesta pysähtyneestä koostuva runo siirtyy kuvasta toiseen siten, että edellisestä jää jäljelle jälkikuva (ks. McHale 1987, 42). Toisen säkeen lipun asentoa kuvaava vertaus, neljännen säkeen mielikuva naisen katseen tarkoituksesta, viidennen säkeen lyyrinen ilmaisu ”ohuelti” ja kuudennen säkeen mielikuva ministerien kulkemisen päämäärästä eivät hajota havaintorunon konkreettista ja melkoisen persoonatonta kulkua.

Kantolan väitteet ”näkökulman puuttumisesta” jäävät myös hämäräksi. Runossa on liikkuvan kuvan runoilta tyypilliseen tapaan nimenomaan näkökulma. Havaintojen myötä myös havainnoimisen akti on läsnä, vaikka runon minää ei ole näkyvillä. Vaikutelma on kuitenkin päinvastainen esimerkiksi Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” -runon havainnoimisen hurmukseen verrattuna: nyt havainnoija on paikallaan. Näkymiin ei myöskään lisää mitään ylimääräistä, kuten Aronpuron ”liikettä, liikkeitä liitän” -runossa tapahtui.

Kantola väittää ristiriitaisessa runoanalyysissään, että ”kuin ikkuna” -runossa ei ole yksittäistä puhujaa ja samalla myös, että runossa on puhuja, joka ”liikkuu mennessä aikamuodossa” (Kantola 1998, 273). Ensimmäisen lisäksi jälkimmäinenkin väite on harhaanjohtava, sillä se antaa vääränlaisen assosiaation runon havaintojen tekijästä, joka ei ole liikkeessä, vaan paikallaan. Havaintojen tekijän liikkumattomuuden ja maailman tapahtumien vähyyden takia liikkuvan kuvan runossa on vain yksittäistä hidasta liikettä.

Tekemisen sijaan runossa korostuu hidas tapahtuminen. Pienet kirjaimet näyttävät tuovan esiin näkyville tulevien tapahtumien arkipäiväisyyttä ja vasempaan laitaan

säännöllisesti asettuva typografia pysähtyneen havainnoijan perspektiiviä ja hitaassa liikkeessä olevan maailman vaikutelmaa. Havainnoivan runon minän kadotessa taustalle Saarikosken runossa toteutuu Cavellin (1979, 25) varhaisimmassa elokuvassa näkemä ulottuvuus, jossa annetaan tilaa itse maailman tapahtumiselle korostamatta ihmisiä ja objekteja sen kummemmin. Runon persoonattoman kulun luonnollinen analogia löytyy juuri elokuvan varhaishistoriasta, esimerkiksi Louis ja Auguste Lumiéren lyhyistä dokumentaarisista tai Trotterin sanoin, filmimäisistä elokuvista (ks. Trotter 2007, 162). Objektiivinen tapahtumallisuus saa runoon voimakkaan automaation, mekaanisen vaikutelman. Runon kuvat maailmasta muodostuvat niin erillisiksi, ilman ihmisen kontrolloivaa väliintuloa esiintyviksi, että syntyy vaikutelma kuin runo todella ”tapahtuisi itsestään” (ks. Cavell 1979, 107, 159).

Kantola (1998, 274, 278) korostaa kyseenalaisesti Saarikosken runon säkeiden simultaanisuutta ja väittää samaan aikaan, että runo kieltää ajan, aivan kuin samanaikaisuus ei olisi ajallisuutta. Säkeiden toisistaan tyhjällä rivillä erottaminen ei tue Kantolan väitettä samanaikaisuudesta, vaan se vahvistaa enemmänkin säkeiden toisistaan riippumattomuutta. Samalla runon tapahtumista välittyä myös peräkkäisyyden vaikutelma. Niin kuin kaikissa liikkuvan kuvan runoissa, ”kuin ikkuna” -runoon muodostuu omanlainen ajan ja paikan vaikutelma, joka on löydettävissä itse runon kulusta.

Hannu Launonen rinnastaa Saarikosken runon simultaanitaiteeseen, koska se hänen mielestään hävittää todellisuusvaikutelmaa näyttämällä kohteen samanaikaisesti monesta eri suunnasta eepin jatkuvuuden sijaan. Launosen mukaan ”kuin ikkuna” -runossa erilaisia asioita on rinnastettu ja osat koottu vierekkäin, kuten simultaanitaiteessa (Launonen 1984, 243–244.) Hänen havaintonsa sopivat kineettisiä kuvia käyttäviin kollaasirunoihin, mutta eivät liikkuvia kuvia käyttävään ”kuin ikkuna” -runoon. Saarikosken runossa kohdetta ei katsota samanaikaisesti eri suunnista kuten simultaanitaiteessa, vaan huomion kohde muuttuu kuudesti, jokaisen elokuvamaisen otoksen myötä.

Näkymät ovat erillisiä, mutta niissä eivät korostu rinnastaminen ja vierekkäin asettaminen, kuten Launonen väittää, vaan näkymät valikoituvat kuin kohteesta toiseen siirtyvän satunnaisen katseen mukaan. ”Kuin ikkuna” -runossa korostuukin

filmikameralle ja katseelle tyypillinen piirre rajata jokin isommasta kokonaisuudesta näkyville. Stanley Cavellin (1979, 24) mukaan kamera aina sekä rajaa jotakin näkyviin että jättää ulkopuolelleen. Filmikamera ennen kaikkea valikoi sen informaation, jota voimme nähdä. Sama toteutuu Saarikosken runossa, johon syntyy vaikutelma siitä, että siihen on valikoitunut osia jostakin laajemmasta näkymien paradigmasta. Näin käy paitsi Saarikosken liikkuvan kuvan runossa ja elokuvafilmissä myös elämässä. Näemme aina joitakin osia, emme voi nähdä kaikkea yhtä aikaa.

Saarikosken konkreettisesti runossa kerrotaan määrällisesti vain vähän. Elokuvallisista maisemavälähdyksistä on pääteltävissä, että kyse on talvisesta vuodenajasta, koska pelloilla on lunta. Koska näkymät ovat niin arkisia ja pelkistyneitä, runossa on perustavan tuntuista voimaa. Erillisten fragmenttien väliin jää tyhjiyttä, johon suhteessa jokainen runon otosmainen säe on. Tyhjiys ja runon kuvaama liike ovat rinnakkain olemassa, toinen toisestaan syntyen ja toisiinsa taas kadoten. Saarikosken runo muistuttaa tyhjiyden ja tekstin kohosteisessa vuorottelussaan John Cagen *Silence*-teoksen (1971) poetiikkaa.³⁵

Janna Kantolan mukaan runossa on otoksia kaaoksellisesti hälisevästä ja meluisasta, vailla merkitystä olevasta maailmasta. Kantola näyttää ymmärtävän "merkityksettömyyden" lauseiden irrallisuudeksi, yhdistävän ajatuksen puutteeksi. Kantola korostaa ylipäättään, että koko *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaa luonnehtivat sanat "katkos, hyppy, tauko ja väli", jolloin runon ja maailman välinen suhde on jatkuvasti toisaalla. (Kantola 1998, 272, 274, 283.) Vaikuttaa siltä, että merkityksellisyys hahmottuu Kantolalle kapeasti, ilman ristiriitoja rakentuvana metonymisenä struktuurina, jonkinlaisena tekstin koherenssina (vrt. Jakobsson 1971, 91–92). Kantolalta jää huomaamatta, että *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa on paitsi fragmentaarisia, todellisuusvaikutelmaa rikkovia kineettisen kuvan runoja myös liikkuvan kuvan runoja, joissa kyse on suuremmin minän, maailman ja runon välisestä suhteesta.

³⁵ Saarikoski (1984, 359) on todennut *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman tärkeimmiksi innoittajiksi Alexander Calderin liikkuvuuden vaikutelmaan perustuvan taiteen lisäksi John Cagen musiikin teorian, jossa korostuivat sattumanvaraisuuden ja tyhjiyden ajatukset.

Kantola painottaa koko kokoelman kontekstia, mutta ei huomaa, että esimerkiksi "kuin ikkunaa" edeltävällä sivulla oleva "jossakin maaseudulla on metsä" -runo (MTT, 32) perustuu sekin liikkuviin kuviin, ei kineettisiin kuviin. Kantola (1998, 279–280) korostaa ”kuin ikkunan” yhteydessä merkityksettömyyttä, vertailee runoa kuvataiteeseen ja puhuu arvottavan kuuluisesti ”pinnallisuuden poetiikasta”, kun kyse on liikkuvasta kuvallisuudesta, konkreettisesta poetiikasta.

Olen osoittanut jo aikaisemmin, ettei liikkuvan kuvan runoja kannata lähestyä ensisijaisesti merkityksen tai merkityksettömyyden näkökulmasta, kuten Kantola tekee, vaan osuvampaa on puhua mielekkyyden kokemuksesta. Tietyn, selvän ja pysyvän merkityksen löytämisen sijaan Saarikosken runous säilöö mielekkäitä salaisuuksia (ks. Gadamer 2004, 226). Pienimuotoinen runo ei tahdo aueta rationaaliselle tulkitsemiselle. Heideggerin mukaan rationaalisista selittämisen ja mittaamisen akteista erottautuva teos ”alkaa vasta loistaa”. Hänen mukaan tällaisesta teoksesta voi tulla normaalin tiedon piiriin vain vähän. (Heidegger 1996, 47, 53.) Kantolan nimeämän kaaoksellisen melun sijaan ”kuin ikkunassa” on päinvastoin hidasta liikettä, jonka väleissä on kirjallista tyhjyyttä. Koska liikkuvan kuvan runoilille on ajateltavissa referenssi, nuo tyhjät kohdat viittaavat myös maailman tapahtumattomuuteen, maailman tyhjiin puoleen (ks. Emig 1995, 107).

Williamsin runossa ”To a Solitary Disciple” (1987, 104) on myös kyse maisemien havaitsemisesta, jossa se muistuttaa Saarikosken runoa. Welshin (1978, 84) mukaan Williamsin runossa objektiivista ei ole tarkka kuvaus runossa olevista objekteista, vaan liikkuvan havainnon muodostama objektien välinen suhde. Saarikosken runon persoonattomasta maiseman katsomisesta se poikkeaa kuitenkin paljon siinä, että se perustuu puhuttelulle tai oikeammin kehotuksille:

Rather notice, mon cher
that the moon is
tilted above
the point of the steeple
than that its color
is shell-pink.
(--)(1987, 104)

Saarikosken ”kuin ikkuna” -runossa fyysinen maailma on pelkistynyt, mutta auki. Jokainen runon elokuvallinen otos sisältää näkymän, joka jää selittämättömäksi, puhuttelemaan omalla hiljaisella tavallaan, kun sitä ei täytetä inhimillisellä kuvastolla. Williamsin runon puhuja kehottaa kuulijaansa ”huomaamaan”, ”käsittämään”, ”huomiomaan”, ”havaitsemaan” ja ”näkemään” mielestään olennaisia asioita kirkontornista ja siitä ympäröivästä luonnosta ja olla näkemättä vähemmän olennaisia asioita: ”rather observe / that it is early morning / than that the sky / is smooth / as a turquoise (Williams 1987, 104). Puhuja toivoo kuulijan yhtyvän visioonsa, ja samaan aikaan maisemassa itsessään ei tapahdu, runossa ei ole maailman liikettä. Tapahtumisen tilalle tulee tekemisen korostaminen, kehoitus liikuttaa katsetta tiettyihin suuntiin. Williamsin runossa puhuja arvottaa maisemaa: jokin siinä on enemmän, jokin vähemmän tärkeää. Näkymän kuvailu on siinä olennaista, kun taas Saarikosken runossa pienet näkymät ovat pitkälle inhimillistymättömiä, erillisiä ja yhtä arvokkaita.

Kantolan (1998, 276) mukaan Saarikosken runo kuvaa ”ulkopuolisuudessaan todellisuutta kuin maalausta”, jolloin se hänen mielestään muistuttaa Allen Ginsbergin runoa ”Cézanne’s Ports” (1961, 24). Siinä kuvaillaan ekfrasiksen tapaan kuvataiteilija Paul Cézannen kuvallisia teemoja:

In the foreground we see time and life
swept in a race
toward the left hand side of the picture
where shore meets shore.

But that meeting place
isn’t represented;
it does not occur on the canvas.
(--)

Ginsbergin runossa kuvaillaan, mitä kankaalla on ja mitä ei ole. Runon maailma on abstraktissa kuvailevuudessaan kaukana Saarikosken runon konkreettisista havainnoista, mikä tulee esiin heti Ginsbergin ensimmäisestä säkeestä, jossa kankaalla

nähdään suuria kokonaisuuksia ”aika” ja ”elämä”. Aika ja elämä ovat Saarikosken ”kuin ikkuna” -runossa läsnä konkreettisissa havainnoissa: pojat pelaavat jääpalloa, ulkona tuulee. Ginsbergin runon ”elämän ja ajan” kuvailu eroaa selvästi myös edellä analysoimastani Saarikosken ”Elämä oli epätasaisesti valoisa” -runosta, vaikka molemmissa keskitytään siihen, millaisena elämä näyttäytyy. Saarikosken runot perustuvat konkreettisen maiseman kuvaamiseen, ei Ginsbergin tapaan taulun sisällön tematiikan kertomiseen.

Saarikosken ”kuin ikkunassa” ei tarvita kuvailua, vaan näkymät virtaavat runossa elokuvamaisesti, objektiivista vaikutelmaa antaen. Tämä totunnaisesta kuvailusta ja kertomisesta pois päin meneminen aiheuttaa sen, että teos ei tarjoa vain tavanomaista humanistista katsomisen ja käsittämisen tapaa, vaan siinä tulee esiin jotakin outoa, salaperäistä, ihmeellistä, jota ei saa haltuun (ks. Heidegger 1996, 69). Kyse ei ole kuitenkaan siitä, että runo olisi täysin ilman kosketusta ihmiselämään. Kun ”jossakin maaseudulla on metsä” -runossa tyhjä tila sai konkretisoitumaan runon minän olemisen tavan muutoksen, ”kuin ikkuna” -runossa konkretisoituu havainnoimisen lähtökohtia: Mitä havainnoiminen on? Mitä näkymät ovat ilman päälle liimaavaa subjektiivisuutta? Mitä valitseminen on? Molemmissa runoissa ihmisen eksistenssi tiedostuu konkreettisena, kuten Kantola huomaa Ginsbergin runoudessa tapahtuvan (ks. Kantola 1998, 248–251).

Samaan aikaan, ikään kuin paradoksaalisesti, ”kuin ikkuna” -runossa minä katoaa näkyvistä. Uuden kirjallisuustieteen käsitteistön mukaan ”kuin ikkunassa” käy niin, että mimeettinen minä, runon maailmassa esiintyvä minä katoaa. Jäljelle jää hahmotettavissa oleva retorinen minä, joka ei ole koskaan suoranaisesti läsnä runossa, vaan on ajateltavissa abstraktina runon takaisena äänenä, joka on vastuussa siitä, milloin ja mitä runossa tuodaan esiin. (ks. esim. Lehikoinen 2007, 216, 221.) Muissa analysoimissani liikkuvan kuvan runoissa mimeettinen minä on ollut selvästi näkyvillä tai hahmottunut ainakin osana runossa nimettyjä ”meitä”. Olen kutsunut sitä runon minäksi tai lyyriseksi minäksi, joka on liikkuvan kuvan runoissa kuvattujen maailman tapahtumien havainnoija ja niihin suhteessa oleva ajattelija sekä toimija.

”Kuin ikkuna” -runossa korostuu se piirre, kuinka Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa lähestytään konkreettista tapahtumista ja tekemistä runon

minän anonyymiuden, eräänlaisen puolueettomuuden kautta. Saarikosken pikkurunossa tämä sisäisestä persoonallisuudesta pois päin meneminen viedään kaikkein pisimmälle aineistoni runoissa, jolloin minuudesta tulee täysin implisiittistä. Vivian Sobhack (1992, 11, 205) pitää ruumiillisen maailmassa olemisen korostumista juuri elokuvalla tyypillisenä: hän puhuu ”anonyymistä toisesta”, jonka havaitsemista elokuvan kuvat ja äänet ikään kuin välittävät aina silloin, kun kerronta ei erityisesti fokalisoidu henkilöön.

Henry Baconin (2010, 265) mukaan kirjallisuudessa tällainen ”hypoteettinen fokalisoiija” täytyy ”loihtia” esiin esimerkiksi ilmaisulla ”oli mahdollista nähdä”, kun taas elokuvassa se ilmenee luonnostaan, mikäli elokuvan kerrontaa ei varta vasten subjektivisoida. Liikkuvan kuvan runous, erityisesti ”kuin ikkuna” -runo osoittaa kuitenkin, että loihtimisen ja koukeroisten ilmaisukeinojen sijaan anonyymisyyttä voi löytyä kielen perustasta kuuntelemalla sitä, mitä referentiaalisessa kielessä ja maailmassa, johon kieli viittaa, jo on.

Vaikka ”kuin ikkuna” -runoa lukuunottamatta Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runoissa on tullut esiin mimeettinen minä, niissä on ennen kaikkea kyse maailman tapahtumisesta ja siitä virittyvästä minän olemisen tavasta. Runoja voi ajatella eräänlaisina inspiroitumisen hetken kuvauksina. Mimeettinen minä havainnoi, ajattelee ja toimii maailmassa, jossakin tiettyssä hetkessä, jolloin retorisen minän taso hahmottuu usein varsinaiseksi kirjoittajan tasoksi: kysymyksiksi siitä, millaisia runokeinoja on käytössä tämän virittymisen tai inspiroitumisen tilanteen kuvaamisessa. Tästä poikkeuksena ovat Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” ja Aronpuron ”liikettä liikkeitä liitän”, joissa runoa tehdään metalyyrisesti presensissä, ikään kuin parhaillaan, jolloin mimeettinen ja retorinen minä hahmottuvat ongelmattomammin samaksi runon minuudeksi.

Tämä runon minän virittyminen tai inspiroituminen tarkoittaa subjektiivisuuden sijaan ennemminkin meitä yhdistävää olemista. Sitä voisi kutsua myös rehelliseksi itsen ja maailman näkemiseksi ja tuntemiseksi. Tämä runojen piirre tulee selviten esiin *Kuljen missä kuljen* -kokoelmassa, jossa maailman muodosta tulee runon ihanne myös sanojen tasolla: ”Maailma, muoto” (KMK, 14). Maailma on objektiivisesti olemassa, vaikka tapahtumien havainnoijana, ajattelijana ja maailmassa toimijana onkin yksilö,

joku ihminen: ”Elän maailmassa, joka on objektiivisesti olemassa, tajuan eläväni, / elän tässä maailmassa” (KMK, 16). Vaikka joissakin runoissa subjektiivisuus korostuu muita enemmän, siitä ei tule liikkuvissa kuvissa pääasia: ”Maailma ei ole kenenkään käsitys” (KMK, 21).

”Kuin ikkuna” -runo on hyvin elokuvallinen bazinlaisessa mielessä, koska siinä ei korosteta subjektiivisuutta, vaan itse nimetyt ilmiöt saavat runossa tilaa. Bazinin (1973, 49) mukaan valokuvan ja elokuvan olemus eroaa maalauksesta juuri siinä, että niissä on kyse subjektin poissaolosta. Bazinin mielestä myös kirjallisuuden olemus poikkeaa kuvitteellisuudessaan elokuvan objektiiviseen kuvallisuuteen perustuvasta realismista, mutta ”kuin ikkuna” -runossa korostuu automaattinen runokieli, johon esimerkiksi maalauksellisuuden analogia ei sovi (ks. Bazin 1973, 68). Runo osoittaa, että kirjallisuudessa piilee pitkälle menevää persoonatonta automatismia, jossa ei korostu tekijän persoonallinen kädenjälki tai muu pitkälle menevä inhimillisuus, kun asioita vain tapahtuu: ”pojat pelasivat jääpalloa” (MTT,33).

”Kuin ikkunassa” korostuvat menneet tapahtumat, mikä on ontologisessa mielessä hyvin elokuvallista. Siinä toteutuu kirjallisuuden keinoin molemmat Cavellin mainitsevat elokuvan poissaolon ulottuvuudet: runokuvat ovat elokuvamaisen mekaanisia, melkoisen persoonattomia ja runoon taltioidut tapahtumat eivät ole enää läsnä, vaan fyysisesti poissa, nyt imperfektiä meille (ks. Cavell 1979, 40–41).

Saarikosken runoon syntyy realistinen, elokuvamainen vaikutelma, jolloin tuntuu kuin Bazinin korostamat sattuma ja todellisuus operoisivat liikkuvan kuvallisuuden tärkeimpinä tekijöinä. Realistisen elokuvan tavoin tuntuu siltä, että todellisuutta heijasteltaisiin suoraan, jolloin jokainen kuvattu kappale voi jo itsessään olla tärkeä ja minimalistisella tavalla monimuotoinen. Havainnoimisen rajaava akti ei katoa, koska yksi havainto tulee kerrallaan: joku valitsee, mitä nähdään, mutta koettaa kunnioittaa tosiasioiden koskemattomuutta. (Ks. Bazin 1973, 36 ja 50.)

Havainnoimiseen liittyvän valinnan ulottuvuus korostuu otosmaisten säkeiden välissä olevan tyhjän tilan takia. Havainnoijan ja näkymän välimatkan runossa tuo esiin myös otsikossa esiintyvä vertaus ”kuin”. Runossa tulee siis esiin, että minuuden katoamisenkin hetkellä kyse on havaitsemisesta ja valitsemisesta, mikä on yhteydessä

maailman tapahtumiin. Trotterin (2007, 11) mukaan automaattisen tekniikan käyttämisessä on kyse juuri siitä, että elokuvan tekijät ja kirjailijat etsivät sitä kautta jonkinlaista persoonallisen poissaolon ulottuvuutta, joka mahdollistaa maailman tapahtumisen näyttämisen. Kyse on siis läsnäolon ja poissaolon yhtäaikaisesta ulottuvuudesta: persoona häivyttyy, jotta maailma olisi. Inspiroitumisen sijaan ”kuin ikkuna” -runon kohdalla onkin ehkä osuvampaa puhua esimerkiksi silleen jättämisestä. Bazinin ja Kracauerin tapaan voi puhua myös resonanssista maailman kanssa (ks. Trotter 2008, 61).

Heideggerin (1996, 75) runouskäsitteiden mukaan ”runous ei ole jonkin mielivaltaisen vapaata keksintää”. Tällainen Saarikosken ”kuin ikkuna” -runon silleen jättävä pelkistyneisyys on saanut Lauri Otonkosken kutsumaan sitä ”epärunoksi”, josta jokainen tehty tulkinta on ylitulkinta. Otonkosken mukaan ”meitä eurooppalaisia vaivaa jonkinlainen yli-intellektualisoimisen pakko ja himo. Piilo-, sala-, lisä- ja sivumerkitysten jahtaaminen ei välttämättä johda perille.” (Otonkoski 1994, 152.) Heidegger (1996, 47) viittaa korostuneeseen tulkintaan *Taideteoksen alkuperässä*: ”Maa antaa kaiken pelkästään laskevan tunkeutumisen päätyä hävitykseen”.

Otonkoski rohkaisee lukemaan Saarikosken runoa ilman ”yli- tai alitajuisia tarkoituksia, sääntöjä ja teoriaa”, mutta alkaa itse lopulta veikkailijan runoilijan tarkoitusperiä kirjoittaa kyseinen runo. Hän arvailee, että kyse voi olla tarkoituksettomuuden aiheuttamasta ahdistuksen tunteen kuvaamisesta tai Saarikosken ylimielisyydestä tehdä, mitä vaan huvittaa. (Otonkoski 1994, 153.) Otonkosken mielipiteistä paistaa läpi runon tekemisen syyn biografinen etsiminen, mikä viittaa myös siihen imagistisen runouden minäkeskeiseen ihanteeseen, jonka mukaan runossa on kyse objektivisoidusta runoilijan tarkoittamasta tunteesta (ks. Eliot 1989, 100; Pound 1935, 4-5). Hän ei tyydy tarkastelemaan pelkästään runon minän virittyneisyyden kokemusta, johon yhteydessä maailma hahmottuu liikkuvan kuvan runoon, vaan alkaa etsiä runon tekemisen syytä ja runon merkitystä yhteydessä tekijän intention.

Saarikosken runo houkuttelee fragmentaarisuudessaan sekä rationaalista ja kulttuurista tarkoitusta hylkivyydessään viipyilemään sen ääressä. Heideggerin mukaan viipyilyssä, runolliseen teokseen itseensä keskittymisessä voi avautua

mielekkyyden tila, jossa asiat voivat olla olemassa omana itsenään. Se sysää meidät pois tavanomaisista tavoista toimia kohti ennestään tuntematonta, minkä teos mahdollistaa. (Heidegger 1996, 56, 69, 71, 78.) Saarikosken runossa ei olekaan kyse merkityksen selvästä läsnäolosta tai tarkoitusperien helposta tulkinnasta. Se muistuttaa minimalistista taidetta, joka operoi pienillä, kärsivällistä tunnistamista vaativilla yksityiskohdilla, jotka argumentoivat omalla tavallaan. Runon oleminen on pelkistynyttä, sillä siinä on vain perustavin jäljellä: maisema ja katsomisen tapa.

Saarikosken runon maisemat ovat itsenäisiä ja sulkeutuvat merkityksiä väkisin etsivän tulkinnan yrityksiltä. Heideggerin (1996, 78) mukaan teokseen ”avautuvaa totuutta ei voi milloinkaan vahvistaa tai johtaa mistään aiemmasta”. Saarikosken runon äärellä korostuu Gadamerin (2004, 225–226) ajatus siitä, että taiteen mahdollistamassa mielekkyyden kokemuksessa lopulliset käsitykset jäävät saavuttamatta, mutta teoksen kohtaamisessa voi olla kyse kokonaisvaltaisesta olemisen kokemuksesta, joka voi muuttaa lukijan olemisen tapaa. Se on olennaista, sillä oleminen on perustavin kokemus, koska se on kokemus myös omasta olemassa olemisestamme, sen mahdollisuuksista ja rajallisuudesta (ks. Toikka 2006, 187).

Saarikosken runo on niin pelkistyneen kuvallinen, että se muistuttaa eniten aineistoni runoista Heideggerin ihannetta taiteesta, joka lähestyy olemista yhteydessä olemiseen perustaan, maahan. Heideggerin mukaan maa on kaikkea olevaa kantava, ehtymätön perusta, josta puhkeaa yksinkertaisia muotoja ja hahmoja. Mitä yksinkertaisemmin runo asettuu maahan, sitä voimakkaammin se sysää tuntemattomaan ja outoon. (ks. Heidegger 1996, 46–47, 66.) Saarikosken runo menee syvälle juuri kielen ja maailman tapahtumisen perustoihin, yksinkertaisimpaan, kuulostellen sitä, mitä on. Se tuo mieleen Heideggerin (1996, 48) ajatuksen siitä, että taiteilijan ei tule kuluttaa tai käyttää loppuun materiaaliaan, tässä tapauksessa referentiaalisia sanoja, vaan työskennellä sen kanssa, antaa sen päästä luonnollisella tavalla esiin teoksen kautta.

Cavellin (1979, 178) mukaan myös kirjallisuudessa on mahdollista tavoittaa tavallisuuden mystisyyttä (*the mythical in the typical*), joka on elokuvalle taiteenmuotona luonteenomaista. Tavallisuuden mystisyyttä tavoitetaan Saarikosken runossa juuri tapahtumien pelkistyneen nimeämisen kautta. On ihmeellistä nähdä maailman tapahtumia ilman ihmisen selvää väliintuloa. "Kuin ikkuna" -runossa ei ole

kyse minuudesta ja sen suhteesta maailmaan, vaan maailmasta ja sen suhteesta ihmiseen.

Intiimistä minästä vapaa runo on elokuvallinen etenkin siksi, että sen ytimessä on maan ulottuvuuteen yhteydessä oleva automaattinen, melkoisen persoonaton ilmaisu, joka kuvaa maailman tapahtumia mekaaniselta vaikuttavaan kirjalliseen tapaan. Cavellin (1979, 73) mukaan tämänkaltaisessa pitkälle menevässä automatismissa on lopulta kyse myös kuolemasta: elokuva näyttää maailmaa ilman minuutta, se osoittaa konkreettisesti että tapahtumat tapahtuvat myös ilman minua. Cavellin (1979, 160) mielestä elokuva voi opettaa näkemään paitsi jotakin, mikä on ilman minuutta, myös mikä maailmassa ja minussa voi olla kuolematonta: "Kokonainen maailma ilman minua minulle läsnä olevana on kuolemattomuuteni maailma. Siinä on elokuvan tärkeys."³⁶

Kuolemaa ja kuolemattomuutta käsittelevä ulottuvuus on läsnä kaikissa liikkuvan kuvan runoissa, sillä niissä runon minä on anonyymi, mutta koko ajan suhteessa ulkomaailmaan. Minä on kuin pelkkä ihminen, resonoiva vastaanottaja, kanava, jolla on kieli (ks. Pound 2000, 272–273). Kuoleman tai kuolemattomuuden sijaan mielestäni liikkuvan kuvan runoissa, kuten "kuin ikkunassa", on ennen kaikkea kyse elämästä. Maailman läsnäolevaksi tuleminen ja minän anonyymi taustalle jääminen tai näkyvistä katoaminen vähentävät yksittäisen yksilön elämän merkittävyyttä ja korostavat sitä, mikä meissä on yhteistä: maailmallisuus, elämänvoimaa huokuva liike, maa sen perustana. Heideggerin (1996, 47) mukaan "kaikki maan oliot ja maa itse kokonaisuudessaan, virtaavat keskinäiseen sopusointuun".

Teos avautuu Heideggerin (1994, 68–69) mukaan olemisessaan sitä olennaisemmin, mitä yksinkertaisempi ja oudompi se on. "Kuin ikkuna" -runossa on juuri tällaista yksittäistä ja oudoksi jäävää liikettä, joka ei puhuttele, argumentoi eikä viittaa selvästi, vaan jossa näyttäytyvät vain kylmänviileät tapahtumat: "pakettiauto peruutti tallista" (MTT, 33). Saarikosken runossa konkreettiset kuvat ja runon minän katoaminen korostavat ilman minuutta, tulkitsemattoman hitaasti ja hiljaa liikkuvaa maailmaa, joka on suhteessa kääntöpuoleensa, tyhjillä riveillä esiin tulevaan

³⁶ "A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film."

kirjalliseen ja maailmalliseen tyhjyyteen. Heideggerin (1994, 68–69) mukaan olemisen peruskysymyksiin käyvän taideteoksen oleminen on tietynlaista yksinkertaisuutta, jossa korostuu, että teos "pikemminkin on kuin ei ole". Näin on Saarikosken runon persoonattoman olemisen ja tyhjyyden vastavuoroisessa liitossa.

"Kuin ikkuna" -runossa lähestytään voimakkaasti toiseutta, itsen ulkopuolella olevia tapahtumia. Suhde maailmaan on tässäkin silti dialogia maailman tapahtumien ja virittyvän olemisen välillä (ks. Heidegger 2000, 177). Tämä prosessi on liikkuvien kuvien runojen sydämessä ja "kuin ikkunassa" ihmisen vaikutuksen katoaminen menee Aronpuron ja Saarikosken kokoelmissa pisimmälle. Suunta on selvä: virittyä maailmaan, olla maailmaa.

Näkökulma ei pirstaloitu koskaan liikkuvan kuvan runoissa äänien moninaisuudeksi kuten postmodernissa runoudessa (ks. esim. Andrew Welsh 1979, 80–81), vaan havainnoija, runon minä katoaa tai tulee aina esiin suhteessa maailman tapahtumiin. Liikkuvan kuvan runoissa ihminen on yhtä aikaa läsnä yksin maailmassa ja yhdessä maailman kanssa. Vaikka runon minä katoaa "kuin ikkuna" -runossa, täysin puhdasta inhimillisyydestä siitä ei tule. Yhteydessä runokokoelman minuuden ulottuvuuksia tuovaan kontekstiin, retorinen minä hahmottuu helposti taustalle vetäytyneeksi, ainoastaan havainnoimiseen keskittyväksi ihmiseksi, vaikka havaintojen tekijän katoaminen näkyvistä antaa muitakin mahdollisuuksia ymmärtää runoa.

Cavellin (1979, 181) mielestä elokuvan ominta olemusta on paitsi kuvata inhimillistymättömiä maailman kuvia myös tutkia samaan aikaan kysymystä ihmiseksistenssistä maailmassa. Se tarkoittaa ennakoimatonta, sattuman taidetta: "Elokuvan varsinainen taipumus on lähestyä altiuuttaan löytää joka hetki ihmisyksilön maailmaan sijoittumisen loputon epävarmuus, niin kuin mikään ei voisi olla odottamattomampaa kuin yksilön eksistenssi itsessään."³⁷ Nämä maailman ja

³⁷ "This is a tendency of film as such, adjoining its tendency to discover at any moment the endless contingency of the individual human's placement in the world, as though nothing could be more unanticipated than one's existence itself."

maailmassa olemisen aleatoriset ulottuvuudet korostuvat myös liikkuvan kuvan runoissa.

8 LOPUKSI

Tutkielmassani tulee esiin, että mitä persoonattomampi liikkuvan kuvan runon kulku on, sitä elokuvamaisempi se on. Yhteinen maaperä liikkuvan kuvan runojen ja elokuvan taustalla on ruumiillinen ja tajunnallinen maailmassa olemisen tapa, josta Vivian Sobchack on käyttänyt ilmausta ”anonyymi toinen”. Hänen mukaansa elokuvaa katsoessamme seuraamme sen tapahtumia ikään kuin anonyymien toisten ihmisten silmien ja korvien kautta, jos elokuvakerronta ei fokalisoidu mihinkään tiettyyn henkilöön. Tällainen anonyymi maailmassa oleminen mahdollistaa maailman tapahtumien näyttämisen ilman voimakasta inhimillistä väliintuloa, mikä toteutuu eriasteisesti aineistoni runoissa. Erilaiset runon minän subjektiivisuuden ja objektiivisuuden asteet tuovat esiin erilaisia elokuvallisia otoksia ja kohtauksia liikkuvasta maailmasta ja sitä kautta toisistaan poikkeavia maailmasuhteita.

Liikkuvaan kuvallisuuteen perustuvien runojen suunta on aina enemmän kohti konkreettisen ja referentiaalisen kielen mahdollistamaa ulkomaailmaa kuin subjektiivista minänmaailmaa, jota imagistista poetiikkaa toteuttanut suomalainen 1950-luvun runous suosi. Silloinkin kun aineistoni runot saavat selvästi kokemuksellista virettä, ne hahmottuvat konkreettisten näkymien ja niissä tapahtuvan liikkeen kautta. Liikkuvan kuvan runoista ei juuri löydy puhtaasti subjektiivisia kuvia, niissä on aina kyse jostakin jo lähtökohtaisesti yhteisemmästä.

Maailmallinen ja samaan aikaan ruumiillisuuden kautta hahmottuva Aronpuron ja Saarikosken runokieli on elokuvallista myös siinä mielessä, että se jakaantuu elokuvamaisiin liikkuvia kuvia käyttäviin otoksiin ja niistä muodostuviin kohtauksiin, joiden hahmottamiseen perinteiset runouden käsitteet, esimerkiksi säkeet ja säkeistöt, eivät tahdo yksin riittää. Olen osoittanut, että liikkuvan kuvan runoista erottuu myös elokuvallista takauman, sulkeuman, kuvarajauksien, voice-overin ja hahmon takaperin kuljettamisen käyttöä. Usein sopiva tapa analysoida liikkuvan kuvan runojen rakennetta ei löydy yksin elokuva- tai kirjallisuustieteen käsitteistöä, vaan pikemminkin niiden synteisistä, kuten esimerkiksi montaasin kohdalla olen osoittanut. Tämä tutkielma on lähtenyt kartoittamaan tuota tuntematonta synteisin mahdollisuutta, mutta tarkempaan käsitteiden määrittelyyn tarvittaisiin lisätutkimusta.

Analogia elokuvaan on tutkielmassani olennainen juuri ontologisessa mielessä, hahmotettaessa liikkuvan kuvan runojen perustavaa maailmallisuutta. Realistisen elokuvateorian teoreetikot André Bazin, Siegfried Kracauer ja myöhemmin Stanley Cavell korostavat elokuvan yhteyttä todellisuuteen³⁸. Cavell (ks. 1979, 106–107) käsittelee juuri elokuvan maailmallista, objektiivista ulottuvuutta käyttäessään termiä automatismi. Saarikosken ja Aronpuron liikkuvan kuvan runojen automaation piirteet eroavat cavellaisesta realistisen elokuvan automatismista erityisesti siinä, että ne tuovat esiin paitsi maailman tapahtumia myös useimmiten tapahtumia havaitsevan ja tapahtumien pohjalta ajattelevan ja niihin suhteessa toimivan minän. Cavellin mukaan automatismi onkin erilaista eri taiteissa. Saarikosken ”kuin ikkuna” -runo on ainoa aineistoni runo, jossa minuus katoaa elokuvan objektiiviselle kerronnalle ominaisesti kokonaan näkyvistä. Silloinkin jäljelle jää luonnollisesti havaittajasta kertova näkökulma.

Liikkuvan kuvan runojen taustalla on siis aina merkkejä maailmaa havainnoivasta ja sen pohjalta ajattelevasta ja toimivasta minästä. Maailmallisen runon automatismi tarkoittaaakin eräänlaista inhimillisen läsnäolon ja pois vetäytymisen yhtäaikaisuutta: minä on yleensä läsnä, mutta tuo minä on samaan aikaan anonyymi. Tutkimuksessani on tullut esiin kolme erilaista automaatiokäsitystä, joihin suhteessa olen hahmotellut Saarikosken ja Aronpuron runojen ilmaisutapaa: Stanley Cavellin elokuvateoriassaan kehittämän automatismin sekä suppeasti surrealistien ja hakukonerunouden toteuttaman automaattisen kirjoittamisen tavan. Automatismi-käsitettä on käytetty laajassa mielessä kuvaamaan kirjallista ilmaisua, jossa korostuu erityisesti sattuman ja mahdollisesti improvisaation rooli (vrt. Konttinen 2000, 43).

Automatismin tuloksena voi olla kirjallisista konventioista irtaantuvaa tai ainakin niiden rajoja koettelevaa ilmaisua. Surrealisteilla korostuu kirjailijan mielen tasolla tapahtuva automatismi, Cavellilla taidemuodon ytimessä oleva mekaaninen ja objektiivinen automatismi ja hakukonerunoudessa sekä hakukoneesta että sen käyttämisen tavasta riippuva automatismi. Kolmen automaatiokäsityksen lisäksi

³⁸ Analogia realistisen elokuvan perinteeseen on siinä mielessä ongelmallinen, että realistista elokuvaa ei ole olemassa, vaan on erilaisia ”realistisuuksia”. Tässä työssä ei ole voitu käyttää elokuvaesimerkkejä, jonka takia apukonstruktiona käytetty realistinen elokuva ei avaudu moninaisuuksissaan.

pidemmässä tutkielmassa olisi kiinnostavaa hahmotella lisää ja syventää käsitystä erilaisista kirjallisen automatismin muodoista.

Automatismi-käsitysten hahmottelemisessa vaarana kuitenkin on, että se mekanisoi ja kaavamaisistaa runouden luovia ulottuvuuksia. Työni heikkous ja vahvuus liittyy juuri Stanley Cavellin automatismi-käsitteen ja sen ympärille muodostuvan runouden elokuvallisuuden ymmärtämisen tavan ympärille. Saarikosken ja Aronpuron lyriikan analyysin välineenä se toimii hyvin elokuvallisia runorakenteita paljastavana, mutta runojen sisällön analyysi jää elokuvallisiin piirteisiin paneutumisen takia osittain abstraktiksi. Näkökulmani on kuitenkin omaperäinen ja uutta avaava, mikä on olennaista melkoisen paljon tutkittujen Saarikosken ja Aronpuron runokokoelmien kohdalla.

Myös aineistoni perustelee elokuvallisuuden näkökulmaa. Elokuvataiteen vaikutus nimetään suoraan Saarikosken poetiikassa ja lyriikassa sekä Aronpuron runoissa. Näyttää siltä, että sekä Aronpuro että Saarikoski ajattelivat elokuvaa tehdessään 1960-luvun alun runokokoelmiaan. Erityisesti Saarikosken halusta kiepauttaa 1950-luvulla Suomessa laajasti toteutetun imagismin subjektiivisuuteen kääntymisen 1960-luvulla päinvastoin ulospäin, maailmaan suuntautumiseksi sekä kuvien pysähtyneisyyden liikkeeksi, on selviä merkkejä.

Olen käyttänyt tutkielmassani sekä nimitystä ”elokuvamainen” että ”maailmallinen” tarkoittaessani liikkuvan kuvan runoja. Olen tehnyt alusta lähtien selväksi, että kirjallisuus ei voi kuitenkaan esittää elokuvalla mahdollisia visuaalisia kuvia, sillä verbaalisten ja visuaalisten tekstien välillä on perustava ja osittain ylittämätönkin ero. Elokuvamaisuus tai elokuvallisuus on toiminut analogiana, jonka toimivuuden suhteen vaikein pala on runouteen jo lähtökohtaisesti kuuluva subjektiivisuus. Silti runouden ja elokuvan tekniikoiden analogia on löydettävissä ja nimenomaan ruumiillisuuden kautta: Runon mimeettisen minän havaitsemisen, kuljeskelun ja muun toiminnan voi ajatella representoitavan näkökulmaotoksella, ikään kuin runon minä kantaisi olallaan kameraa. Maailmallinen ajattelu hahmottuu parhaiten runon

minän diegeettisen³⁹, ”kameran takaa kuvaushetkellä” puhumisen kautta. Näin runoissa korostuu nimenomaan ruumiillinen maailmassa oleminen.

Tästä poikkeavasti ”Kuin ikkuna” -runossa korostuu persoonaton näkökulma, lähimpänä elokuvakameran puhdasta mekaanista toimintaa oleva tallentamisen vaikutelma. Viimeksi mainitussa runossa korostuu voimakkaasti objektiiviset runokuvat, kun taas muissa aineistoni runoissa säilyy subjektiivinen, runon minän eksplisiittisesti esiin tuleva näkökulma, maailman tapahtumiin. Subjektiivisen näkökulman takia runojen analogiaa voisi hakea myös audiovisuaalisen taiteen sijaan auditiivisuudesta, esimerkiksi kuunnelmasta tai reportaasista. Runon minän sijaan voisi tässä tapauksessa puhua runon puhujasta, joka kulkee kuin mikrofoni kädessä ja puhuu sekä hengittää havaintoja, ajatuksiaan ja tekojaan runoon⁴⁰.

Liikkuvan kuvan runot kääntävät mielenkiintoisella tavalla näkökulman runokielen subjektiivisuudesta kohti maailmallista, objektiivisempaa ilmaisua. Imagismiin kallellaan ollut 1950-lukulainen runous oli kietoutunut paljolti minänmaailmojen ympärille ja unohtanut osin maailmallisuuden, jonka saarikoskelaiset ja aronpurolaiset liikkuvan kuvan runot olivat palauttamassa runouteen. Ehkä juuri runouden subjektiivisuuden ja kulttuurissa korostuneen individualismin miltei kaikkialle ulottuvien vaikutusten takia tätä muutosta ei ole riittävällä tavalla huomattu suomalaisessa kirjallisuustieteessä. Olen osoittanut, että Aronpuron ja Saarikosken maailmallisesta tai elokuvamaisesta kielestä on puhuttu vain reunahuomautuksissa.

Kirjallisuustieteessä elokuvallisuus on ylipäättään ymmärretty turhan suppeasti ja yleensä vain silloin, kun elokuvan ja kirjallisuuden tekniikoita on haluttu vertailla. Lisäksi liikkuvan kuvan käsite ei ole vakiintunut.

Tutkielmassani olen tutkinut kahta Saarikosken ja yhtä Aronpuron runokokoelmaa. Olen lähestynyt kysymystä siitä, mitä elokuvallisuudella runoudessa voitaisiin

³⁹ Diegeettinen viittaa elokuvateoriassa elementtiin, joka on luonnollinen osa teoksen kuvaamaa maailmaa. Ei-diegeettistä puolestaan on esimerkiksi elokuvan taustamusiikki tai voice-over-kerronta, jonka lähdeä ei voi hahmottaa teoksen kuvaamassa maailmassa. (ks. esim. Bacon 2000, 26–27.)

⁴⁰ Saarikoskelle tärkeä runoilija ja runoteoreetikko Charles Olson (2005, 39–45) on korostanut poetiikassaan juuri auditiivisuutta, joka laajenee koskemaan myös runon lukemista: runo tulee lukea sitä hengitystä vastaavalla tavalla, joka runoon on taltioitu.

tarkoittaa heidän 1960-luvun alkupuolen runojensa kohdalla. Olen tuonut esiin, että 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa modernismi sai uudenlaisia vaikutteita, ja imagistinen poetiikka näytti laajenevan Aronpuron ja Saarikosken kokoelmien myötä. Aineistoni kolmessa kokoelmassa korostuu liikkeen ja maailmalle avautumisen ulottuvuuksia, joita ei ole kirjallisuustieteessä liikaa analysoitu. Varsinainen 1950-luvun ja 1960-luvun suomalaisen runouden murroksen ja 1960-lukulaisen runouden elokuvallisuuden tai maailmallisuuden tutkiminen vaatisi kuitenkin laajempaa aineistoa, jonka mukaan ottaminen ei ole tässä pro gradu -työssäni ollut mahdollista.

Vaikka liikkuvan kuvan runoissa korostuu imagismin painotuksia enemmän ilmaisun objektiivisuus, Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoissa automaatio tarkoittaa ihmismäisempää kuvaa maailmasta kuin mikä kuuluu elokuvan ontologiaan. Suurimmassa osassa aineistoni runoissa on kyse jonkinlaisesta subjektiivisuudesta ja objektiivisuudesta yhtä aikaa. Niissä hahmottuu elokuvaa selvemmin minän suhde maailmaan pelkän maailman sijaan. Kyse on maailman ja minän dialogista, maailmassa olemisesta, jota subjektiivisuus ei määritä täyteen. Näyttääkin siltä, että liikkuvan kuvan runo mahdollistaa konkreettisemmin ihmisen eksistenssin tutkimisen kuin elokuva (vrt. Cavell 1979, 181).

Oman ulottuvuutensa liikkuvan kuvan runoihin tuo luonnollisesti myös erilaiset kirjoittamisen tavat. Eri kirjailijoilla on erilaisia herkkyyksiä kirjoittaa maailmasta ja maailmassa olemisesta, joten täysin objektiivista kirjallisuudesta ei tässä mielessä tietenkään tule. Tutkielmassani erilaiset ”kirjoittamistyylit” ovat tulleet esiin, kun olen analysoinut rinnakkain esimerkiksi Saarikosken ”Työnsin lapsenrattaita” ja Aronpuron ”liikettä liikkeitä liitän” -runoja, joissa korostuu samankaltainen maailmasuhde. Analyysin tasolla tyylien käsittely on kuitenkin ollut vähäistä rajatussa pro gradu -työssäni.

Tässä tutkielmassa olen käyttänyt minän tiiviistä maailmasuhteesta nimitystä virittyminen. Maailmasuhdetta olisi kiinnostavaa avata lisää. Runoja olisi mahdollista analysoida esimerkiksi maailmaan heitetyksi tulemisen näkökulmasta, joka on yksi Heideggerin filosofian keskeisistä suunnista. Liikkuvan kuvan runot ovat kuin pieniä ihmiskohtaloita tai -sattumuksia, hetkellisiä maailmassaolon kokemuksia.

Kun olen puhunut tutkielmassani automaatiosta, olen puhunut ennen kaikkea taiteiden ontologiasta. Työni keskeiset teoreetikot Stanley Cavell, David Trotter ja Martin Heidegger käsittelevät taidefilosofiassaan nimenomaan erilaisten taiteiden ontologiaa sekä niiden välistä samuutta ja eroa. Olen pyrkinyt analogioiden kautta lähestymään ennen kaikkea Aronpuron ja Saarikosken liikkuvan kuvan runoja, yrittänyt ymmärtää, mitä ne ovat ja miten niitä voitaisiin ymmärtää. Elokuvan ja runouden liikkuvan kuvallisuuden yhdistäväksi ajatukseksi on hahmottunut ruumiillinen maailmassa oleminen ja ilmaisun tasolla kuvaamisen tai näyttämisen mahdollisuus, joiden perustana on Heideggerin taidefilosofiasta löytyvä maan ulottuvuus. Tätä olemiseen kiinnittyvää ulottuvuutta olisi mielenkiintoista jatkaa tuomalla mukaan Heideggerin myöhempää filosofiaa, jossa hän laajentaa maan ja maailman suhdetta neliyhteydeksi.

Olen osoittanut, että liikkuvan kuvan runot kertovat olemisesta jotakin, joka huikaisee konkreettisuudessaan. Se on erilaista kuin mitä elokuva taiteena mahdollistaa, ja niissä on myös yhteisiä ruumiillisen maailmallisuuden piirteitä. Liikkuvan kuvan runot ohjaavat viipyilemään alkuun ehkä näennäiseltä vaikuttavan materiaalsen maailman liikkeen äärellä, jonka rinnalla korostuvat usein maailman ja kirjallisuuden tyhjyyden ulottuvuudet.

Liikkuvan kuvan runot voivat jättää kylmäksi, sulkeutua lukijan rationaalisilta yrityksiltä merkityksellistää niitä. Mutta ne voivat myös saada realistisen elokuvan tapaan, mutta eri keinoin, ihmisen arvostamaan pieniä asioita ja kuulemaan hiljaisuutta, ymmärtämään tavallisuuden mystisyyttä (ks. Cavell 1979, 178). Realistinen elokuva ja liikkuvan kuvan runo jättävät jäljelle salaisuuden kokemuksia, jossa ei ole kyse selvän merkityksen löytämisestä. Mielekkyydestä sen sijaan on. Tuollainen mielekkyyden syvä ja syventyvä kokeminen voi Hans-Georg Gadamerin (2004, 52, 226) mukaan muuttaa ihmisen olemassaolon kokemusta. Se voi laittaa liikkeelle.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet:

ARONPURO, KARI 1964: *Peltiset enkelit*. Helsinki: Kirjayhtymä. (=PE)

SAARIKOSKI, PENTTI 1963: *Mitä tapahtuu todella?* 3.p. Helsinki: Otava. (=MTT)

SAARIKOSKI, PENTTI 1965: *Kuljen missä kuljen*. 3.p. Helsinki: Otava. (=KMK)

Painetut lähteet:

ANDERSSON, CLAES 1965: Saarikosken puhutut runot. *Parnasso* 8/1965, 373.

ANHAVA, TUOMAS 1956/2002: Runon uudistumisesta. Teoksessa *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Helsinki: Otava.

BACON, HENRY 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

BACON, HENRY 2010: Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 255–276.

BARTHES, ROLAND 1957/1994: *Mytologioita*. Käänt. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.

BARTHES, ROLAND 1980/1985: *Valoisa huone*. Käänt. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri.

BAZIN, ANDRÉ 1973/1958: *Mitä elokuva on?* Käänt. Peter von Bagh ja Sakari Toiviainen. Helsinki: WSOY.

BORDWELL, DAVID 1985: *The Classical Hollywood Style, 1917–60*. Teoksessa *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Toim. David Bordwell, Janet Steiger ja Kristin Thompson. Lontoo: Routledge, 1–84.

BRETON, ANDRÉ 1924/1996: *Surrealism in manifesti*. Käänt. Väinö Kirstinä. Helsinki: Taide.

CAGE, JOHN 1971: *Silence: lectures and writings*. Lontoo: Marion Boyars Ltd.

CAVELL, STANLEY 1979: *The World Viewed*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.

ELIOT, T.S. 1989: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Lontoo ja New York: Routledge.

EISENSTEIN, SERGEI 1978: *Elokuvan muoto*. Käänt. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen ja Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love-kustannus.

EMIG, RAINER 1995: *Modernism in Poetry. Motivations, Structures and Limits*. New York ja Lontoo: Longman.

FORSTER, E.M. 1971: *Howards End*. Harmondsworth: Penguin Books.

FOUCAULT, MICHEL 1987: *Maurice Blanchot: The Thought from Outside by Michel Foucault*. Käänt. Brian Massumi. New York: Zone Books.

FOWLER, ROGER 1996: *Linguistic Criticism*. 2 p. Oxford ja New York: Oxford University Press.

GADAMER, HANS-GEORG 2004: *Truth and method*. Käänt. Joel Weinsheimer ja Donald G. Marshall. Lontoo: Continuum.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

GINSBERG, ALLEN 1961: *Empty mirror: early poems*. New Haven: Corinth Books.

HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS, 144-182.

HAASJOKI, PAULIINA 2008: Painoton julkaisija poeettisessa avaruudessa. *Parnasso* 3/2008.

HAAVIKKO, PAAVO 1963: *Runot 1951–1961*. Helsinki: Otava.

HASSAN, IHAB 1967: *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Alfred A. Knopf.

HEIDEGGER, MARTIN 1950/1996: *Taideteoksen alkuperä*. Käänt. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

HEIDEGGER, MARTIN 1989: *Nietzsche I-II*. Pfullingen: Neske.

HEIDEGGER, MARTIN 1996: Hölderlin ja runouden olemus. Käänt. Miika Luoto. *Nuori Voima* 4/1996, 33–40.

HEIDEGGER, MARTIN 2000: *Oleminen ja aika*. Käänt. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

HELÉN, ILPO 1990: *Peilivirta. Elokuvan poliittinen tiedostamaton*. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

HOLLSTEN, ANNA 2004: Avonaisuuden puolesta ideologioita vastaan. Bo Carpelan ja vuoden 1965 modernismi-debatti. Teoksessa *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 176-203.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1999: Postmodernismia honkaen keskellä. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984: Poetic metaphor and frames of reference. *Poetics Today*. 5/1984, 5–43.

HUTTUNEN, TOMI 1997: Montaasi ja teksti. *Synteesi*, 4/1997, 58–79.

HÖKKÄ, TUULA 2001: Runouskäsitteet liikkeessä. Teoksessa *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Toim. Tulla Hökkä, 8-25.

JACOBS, KAREN 2001: *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*. New York: Cornell University Press.

JAKOBSON, ROMAN 1956/1971: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia Disturbances. Teoksessa *Fundamentals of Language*. Toim. Roman Jakobson ja Morris Halle. The Hague: Mouton.

JAKOBSON, ROMAN 1987: *Language in Literature*. Toim. K. Pomorska, S. Rudy. Cambridge: Harvard University Press.

JAMESON, FREDRIC 1990: Modernism and imperialism. Teoksessa *Nationalism, Colonialism and Literature*. Toim. Terry Eagleton. University of Minnesota, 43–66.

JOENSUU, JURI 2008: *Kirjoitus, mediaalisuus, proseduraalisuus. Näkökulmia kirjallisuuden teknologioihin*. Lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto.

JOYCE, JAMES 1922/1998: *Ulysses*. Oxford University Press.

JYRHÄMÄ, OUTI 1989: Asiat pohjaa myöten. Erkki Salmenhaaran ja Pentti Saarikosken taiteilijakuvan kosketuskohtia. *Parnasso* 7 / 1989, 407-418.

KAITARO, TIMO 2002: Surrealistinen automaattikirjoitus. Kulttuurin retorinen virta. *Nuori voima* 1 / 2002, 20–21.

KANTOLA, JANNA 1998: *Tanssi yöhön, pimeään. Gnostilaiset teemat Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa*. Helsinki: SKS.

KANTOLA, JANNA 2001: *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

KAUNONEN, LEENA 2001: *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa*. Helsinki: SKS.

KAUNONEN, LEENA 2003: Puhuvat kasvot ja merkityksen lausumattomuus. Romanttisen runokielen kuvallisuudesta. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS, 34–53.

KINNUNEN, AARNE 1984: Jumalaton avaruus. *Parnasso* 7 / 1984.

KONTTINEN, RIITTA & LAAJOKI, LIISA 2000: *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava.

KRACAUER, SIEGFRIED 1997: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.

KUNNAS, MARIA-LIISA 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: SKS.

- LAITINEN, KAI 1958: Mikä uudessa runoudessamme on uutta? Teoksessa *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
- LAITINEN, KAI 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- LAUNONEN, HANNU 1984: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juiteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Helsinki: SKS.
- LEHIKONEN, TIINA 2007: Runo puheena ja runot puhujat. ”En jaksa nauramatta katsoa sinua”. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 213–237.
- LONGENBACH, JAMES 1997: *Modern Poetry After Modernism*. New York: Oxford University Press.
- LUOTO, MIIKA 2002: *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- LYON, JAMES K. 2006: *Paul Celan and Martin Heidegger: an unresolved conversation, 1951–1970*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- MCHALE, BRIAN 1987: Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry. *Poetics Today*. Volume 8. Number 1/1987, 19–44.
- MEYER, MICHAEL 1990: *The Bedford Introduction to Literature*. Boston: Bedford / St. Martin's.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MITCHELL, W. J. T 1993: Image. Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim. Alex Preminger & T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton U.P.

- NERUDA, PABLO 2000: Epäpuhtaasta runoudesta. Teoksessa *Oi runous*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 295-298.
- NIKU, ANNIKKI 2009: *Heidegger ja runon tie*. Helsinki: tutkijaliitto.
- NUMMELIN, JURI, 2005: *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- O'HARA, FRANK 1974: *The Selected Poems of Frank O'Hara*. New York: Knopf.
- OJALA, AATOS 1968: Nykylyriikasta lukijan kannalta. *Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja XV 1967–8*. Helsinki.
- OLSON, CHARLES 2005: Projective verse. Teoksessa *A Charles Olson Reader*. Toim. Ralph Maud. Manchester: Carcanet, 39–49.
- OTONKOSKI, LAURI 1994: Runoudesta ja epärunoudesta. Kaksi Pentti Saarikosken runoa. Teoksessa *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*. Toim. Satu Grünthal ja Kirsti Mäkinen. Helsinki: WSOY, 152-155.
- PERKINS, DAVID 1987: *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.
- PERLOFF, MARJORIE 1977: *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- PERLOFF, MARJORIE 1999: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press.
- PIETILÄ 1964: Olutta juova Gabriel. *Kansan lehti* / 8.11.
- POLKUNEN, MIRJAM 1967: Lyriikan modernismi. Teoksessa *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Helsinki: SKS ja Otava.

POUND, EZRA 1913: *Poetry*. Chicago.

POUND, EZRA 1934: *ABC of Reading*. New Haven: Yale University Press.

POUND, EZRA 2000: Vahvistuksia. Koskien imagismia. Teoksessa *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 270-273.

POUND, EZRA 2000b: Jälkitarkastuksia. Käänt. Jaakko Anhava. Teoksessa *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 256–261.

PRATT, WILLIAM 1963: *The Imagist Poem*. New York: Dutton.

RAAMATTU 1993. Helsinki: Otava.

RIIKONEN, HANNU 1992: *Töitä ja päiviä. Tutkielmia Pentti Saarikosken myöhäistuotannosta*. Helsinki: SKS.

RIIKONEN, HANNU 1996: *Paikkoja ja myyttejä. Tutkielmia Pentti Saarikosken Ruotsin-kauden tuotannosta*. Helsinki: SKS.

RUMMUKAINEN, KARI 1999: *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff-avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

SAARIKOSKI, PENTTI 1961: *Maailmasta*. Helsinki: Otava.

SAARIKOSKI, PENTTI 1980: *Miten kirjani ovat syntyneet? 2. Kirjailijoiden studia generalia 1979*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY, 313–335.

SAARIKOSKI, PENTTI 1983: *Euroopan reuna. Kineettinen kuva*. Helsinki: Otava.

SAARIKOSKI, PENTTI 1984: *Tähänastiset runot*. Helsinki: Otava.

SANTANEN, SAMI 2006: Runouden pohjavirta. Heidegger ja Hölderlin. Teoksessa *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Toim. Jussi Backman ja Miika Luoto. Helsinki: Niin & näin.

SIMON, CLAUDE 1963: Kirjailijan työstä. Puheenvuoro Lahden kirjailijaseminaarissa. Suom. Jaakko Ahokas. *Parnasso* 7/1963.

SOBCHACK, VIVIAN 1992: *The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experience*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

SUTINEN, VILLE-JUHANI 2006: Jumala koneessa? *Parnasso* 3/2006.

TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.

TARKKA, PEKKA 1996: *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937–1963*. 3.p. Helsinki: Otava.

TARKKA, PEKKA 2003: *Pentti Saarikoski. Vuodet 1964–1983*. Helsinki: Otava.

TOIKKA, PEKKA 2006: *Kokemuksesta ja elämyksestä*. Teoksessa Heidegger. Ajattelun aiheita. Toim. Jussi Backman ja Miika Luoto. Helsinki: Niin & näin.

TOIVANEN, TUULIA 2009: *Se on se kiinalainen Nieminen*. Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

TOIVAINEN, SAKARI 1995: *Elokuvan hengenveto*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

TOIVONEN, MARKKU 1988: *Runouden kuntokoulu*. Helsinki: Kirjapaja.

TROTTER, DAVID 2007: *Cinema and Modernism*. Madden, Oxford ja Carlton: Critical Quarterly.

TUOHIMAA, SINIKKA 1990: *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Oulu: Kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitos.

VIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsinki: Helsingin yliopisto.

VIKARI, AULI 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 30–77.

WÉLLEK, RENE 1942: *Theory of Literature*. Harcourt: Brace & World

WELSH, ANDREW 1978: *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*. Princeton University Press.

WILLIAMS, CARLOS WILLIAM 1987: *The Collected Poems of William Carlos Williams 1, 1909–1939*. Manchester: Carcanet.

WOOD, MICHAEL 1999: Modernism and Film. Teoksessa *The Cambridge Companion to Modernism*. Toim. Michael Levenson. Cambridge University, 217–232.

WOOLF, VIRGINIA 1925/1996: *Mrs Dalloway*. Lontoo: Penguin Books.

WOOLF, VIRGINIA 1927/1990: *To the Lighthouse*. Lontoo: The Hogarth Press.

WORDSWORTH, WILLIAM 1799–1805/1995: The Prelude of Growth of a Poet's Mind. Teoksessa *Romanticism. An Anthology*. Toim. Duncan Wu. Oxford ja Cambridge: Blackwell.

Painamattomat lähteet:

ITÄVAARA, MIKKO 1988: Maailmankatsomus ja rakenne Pentti Saarikosken *Kuljen missä kuljen* -kokoelmassa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

KONG, YING 2005: Cinematic Techniques in Modernist Poetry1. Literature Film Quarterly -lehti. Tieto haettu 15.2.2009.

OJALA, EIJA 1983: Aristoteleesta avoimeen runoon. Pentti Saarikosken kirjallisuus- ja taidekäsitys ja lyriikan uudistus 1960-luvulla. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.