

Kari Aronpuron kynäkamera

Aperitiff – avoin kaupunki ja kokeileva neorealismi

Kaisa Kurikka

Ei ole kuin mustaa ja valkoista: kirjan aukeaman oikeanpuoleisen sivun täyttää musta suorakulmio ja sitä ympäröivät valkoiset reunukset. Kirjan sivu ei kerro mitään, se ei väitä mitään, se ei välitä mitään julkilausuttuja symbolisia merkityksiä. Se vain näyttää mustaa ja valkoista. Viimeistään tämän sivun myötä Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin lukijasta tulee katsoja.

Kuvaa pysähtyy katsomaan, mutta samalla alkaa miettiä, mihin se viittaa, mitä se merkitsee ja minkälaisesta ilmaisumuodosta on kyse. Näitä kysymyksiä miettiessä alkaa tehdä rinnastuksia, jotka vievät sekä toisaalle romaanin muihin osioihin että teoksen ulkopuolelle. Mustan kuva toistuu romaanin kaikissa kolmessa eri versiossa. Uusimmassa, käsilläni olevassa näköispainoksessa, joka on ilmestynyt vuonna 2015, digipainojälki tekee mustasta vieläkin mustempaa kuin aiemmissa, vuosina 1965 ja 1978 julkaistuissa versioissa. Musta vaikuttaa affektiivisesti ja saa jopa kuvittelemaan, että musta katsoo takaisin.

Tämän kuvan ilmaisumuotoa voisi nimittää toiminnalliseksi eikä merkityksellistäväksi: kuva toimii. Kuvan ei-merkityksellistävä ilmaisumuoto ei asetu representatiivisen logiikan alaiseksi, sillä kuva ei niinkään esitä uudelleen jotakin itsensä ulkopuolista mustaa (ei-merkityksellistävästä semiotiikasta ks. Guattari 1977 ja 1996, 148–157). Kuva kuitenkin tuntuu liikkuvan ja toimivan, sillä sen voi lukiessa kytkeä monenlaisiin yhteyksiin.

Kuva kytkeytyy esimerkiksi romaanin ensimmäisen painoksen lopussa oleviin valkoisiin sivuihin vastakohtaisena niille. Sivut on nimetty kaunokirjoitusta jäljittelevällä *Omia kirjanlehtiä* -otsikolla – tälle otsikkosivulle on annettu sivunumero 10 vasemmassa alalaidassa, mikä poikkeaa teoksen yleisemmästä käytännöstä jättää sivunumerot merkitsemättä tai merkitä niitä poiketen tavanomaisesta alusta loppuun juoksevasta käytännöstä. Omia kirjanlehtiä voi laskea olevan yhdeksän: pelkkää valkoista, joka kutsuu täyttämään valkoisuuden mustilla merkeillä. Myöhemmissä painoksissa ei tätä omien valkoisten kirjanlehtien kutsua esitetä, sillä osio on jätetty pois. Joka tapauksessa täysvalkoiset sivut asettuvat suhteeseen mustan, valkoreunaisen suorakulmion täyttämän sivun kanssa: kun niitä suhteuttaa toisiinsa, tuntuvat valkoiset avoimelta, potentiaaliseen viittaavalta tilalta, joka on joko täytettävissä rajattomin vaihtoehdoin tai jätettävissä itsekseen – suhteutettaessa valkoisuuteen musta sivu tuntuu sulkeumalta.

Mustan suorakulmion täyttämä sivu kytkeytyy myös eri taiteissa esitettyihin mustiin suorakulmioihin. Täten romaani osallistuu esimerkiksi erilaisiin taiteellisen ilmaisun traditioihin, joita kaikkia vaikuttaa yhdistävän uudistavuus, kokeilevuus. Sanataiteen alueella Aronpuron mustan suorakulmion voi liittää Laurence Sternin *Tristram Shandy – elämä ja mielipiteet* -romaanin (1759–1767) ensimmäisen kirjan kahdelle sivulle painettuihin mustiin suorakulmioihin, jotka seuraavat juuri niitä edeltävää osiota Yorickin kuolemasta ja Yorickin haudan kuvausta. Aronpuron romaani liittyy siis konkreettisesti omalla mustalla suorakulmiokuvallaan erilaisia graafisia ja visuaalisia keinoja käyttävän romaanin pitkään perinteeseen.

Aronpuron mustavalkoinen sivu kytkeytyy myös kuvataiteisiin ja taidehistoriaan. Venäläiseen historialliseen avantgardeen ja erityisesti sen kubo-futuristiseen otteeseen (kubofuturismista ks. Huttunen 2014, 19–45) liittyvä kuvataiteilija Kazimir Malevitš kehitti suprematistiseksi kutsumaansa monokromaattista ja nonfiguratiivista ilmaisua. Malevitšin tuotannossa on useita teoksia, joissa litteälle pinnalle on maalattu niin mustia, valkoisia kuin punaisia neliöitä. *Musta neliö* -teos (1915) ja sen myöhemmät versiot pyrkivät radikaalisti eroon kuvataiteen figuratiivisuudesta ja kuvailevuudesta (ks. esim. Hughes 1991, 85).

Visuaalisen ilmaisun alueella Aronpuron musta suorakulmio liittyy myös kokeelliseen elokuvaan. Sittemmin situationistina tunnetun Guy Debordin lettristiseen kauteen (ks. Miller 2012, 102–104; Parry 1992, 6) kuuluu filmille kuvattu *Hurléments en faveur de Sade* -elokuva (1952). Runsaan tunnin mittaisessa elokuvassa kuva liikkuu täysin valkoisena samalla kun ääniraidalta kuuluu satunnaisilta vaikuttavien repliikkien muodostamaa dialogia. Dialogi katkeaa lukuisia kertoja täyteen hiljaisuuteen, jonka aikana kuva vaihtuu mustaksi. Musta hiljaisuus kestää milloin muutamia kymmeniä sekunteja, milloin joitakin minuutteja tai lopun 24 minuutin ajan. Filmi kuitenkin liikkuu eteenpäin näyttäen pelkkää mustuutta. Elokuvan eräs repliikki kertoo, miten ennen elokuvan näyttämistä Guy-Ernest Debord astui näyttämölle sanomaan muutaman sanan johdatuksena elokuvaan. Repliikin mukaan Debord (1992, 12) sanoi: ”Elokuvaa ei ole. Elokuva on kuollut. Enää ei voi olla elokuvaa. Jos haluatte, keskustellaan.” Debordin kokeellista elokuvaa ja sen mustaa kangasta katsookin kommenttina elokuvan taiteeseen ja sen ilmaisukeinoihin: siinä missä Malevitšin mustat neliöt kyseenalaistavat maalauksen figuratiivisuuden, Debordin elokuva kyseenalaistaa taidemuodon kerronnallisuuden ja kuvallisen esittävyuden keskittyessään auditiiviseen ilmaisuun ja yksivärisenä etenevään kuvaan.

Katsoessa Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin yhtä, valkoreunaisen mustan suorakulmion täyttämää sivua alkaa siis rakentua laaja kyseenalaistamisen ja kokeilevuuden kehys. Kuten edellä esiin otetut esimerkit, myös Aronpuron teos kommentoi omaa taiteenlajiaan ja kyseenalaistaa sen perinteitä. Romaanissa ”Tauno Salmen paperit” -osion mottoon on listattu erikielisinä kirjastoalan sanakirjaan viitaten sanaselitys, joka kuvaa osuvasti koko romaania ja sen eetosta:

to shift the book, to move the b.
 déplacer le livre
 das Buch umstellen
 desplazar el libro, cambiar el l. de lugar
 переставлять книга; передвигать к.
 ranna kirja nurin, väärin

vocabularium bibliothecarii
 UNESCO

Aronpuron teos ”pane kirjan nurin, väärin” omalla tavallaan. Kuten Debordin elokuva saa katsojan katsomaan elokuvaa uudella tavalla eli kuuntelemalla, Aronpuron romaani tekee lukijasta myös katsojan. Kuten Malevitšin neliöt kyseenalaistavat maalaustaiteen figuratiivisuuden, tuntuu Aronpuron musta suorakulmio vähintäänkin tuovan sanataiteen merkityksellistävän funktion rinnalle muitakin toimintatapoja kuin representatiivisuuden tai referentiaalisuuden. Kokeilevuuden yksi keskeinen elementti liittyykin juuri siihen, että kokeileva taide vie väline-erityisyyden, taiteenlajin materiaalisesta olemismuodon tavanomaisiksi nimettävissä olevien ulottuvuuksien tuolle puolen. Aronpuron *Aperitifin* erityisyys vie kirjallisuutta myös kohti muita taiteenlajeja.

Romaanin mustan suorakulmion sisältämää sivua voi pohtia kysymällä, mikä on se todellisuus, johon kuva viittaa. Kazimir Malevitšin (1976, 133–134) suprematismien manifesti, joka ilmestyi alun perin vuonna 1915, käsittelee suuntausta nimenomaisesti ”uutena kuvataiteen realismina”. Suprematismissa perinteinen ”objektien ja esineiden realismi” – todellisuudesta tuttujen esineiden ja olioiden kuvaaminen todellisuutta vastaavina muotoina – on korvattu ei-esineellisillä väreillä ja pinnoilla, ”nollamuodoilla”, kuten maalaus mustasta neliöstä. Suprematismi siis yhtäältä vieraannuttaa katsojan irti konventionaalisista kuvauksen tavoista mutta myös tavasta nähdä todellisuus esineellistettyinä tietyiksi muodoiksi (Lodder 2013, 100, 104).

Suprematismille ominaista todellisuuden hahmottamista monokromaattisena muotona edustavat myös Aronpuron romaanin ilmestymisaikaa lähempänä olevan Yves Kleinin teokset sinisistä pinnoista. Klein kuului ranskalaiseen Nouveau Réalisme -ryhmään (1960–1963), jonka manifestin kirjoitti Pierre Restany vuonna 1960. Ranskalaiset uudet realistit, kuten myös yhdysvaltalainen pop art -suuntaus, pyrkivät yhdistämään taiteen ja elämän tiiviimmin toisiinsa tekemällä asetelmia ja kollaaseja, joissa käytettiin arkielämästä peräisin olevia esineitä ja materiaaleja. Uudet realistit halusivat ”syleillä koko sosiologista todellisuutta”, mutta ryhmän jäsenten teoksissa todellisuus ja tosi saivat monenlaisia muotoja Kleinin yksivärisistä teoksista arkisista esineistä sommiteltuihin kollaaseihin. (Ks. Kramer 2013.)

Seuraavassa tarkastelen Aronpuron teosta katselemalla ja lukemalla sen ilmaisun muotoja ja keinoja. Tarkastelussani kiinnitän huomiota siihen, mi-

ten Aronpuron teos *toimii* ja mitä se *tekee*. Pohdin, *miten* se liittyy tiettyihin ilmaisukeinojen perinteisiin. Kiintopisteenäni on kysymys siitä, miten Aronpuron romaani problematisoi todellisuuden ja sen kuvaamisen välisiä suhteita. Kysymys on laaja, ja tässä artikkelissa se rajautuu kysymykseksi siitä, miten *Aperitiff* liittyy realismeille ominaisiin kysymyksenasetteluihin, kuten todellisuuden sanoilla (ja kuvilla) kuvaamisen objektiivisuuteen ja todenkaltaisuu-teen. Pohdin, minkälaisesta realistisuudesta on romaanissa kyse.

Rajaukseni taustalla ovat teoksen nimen mahdollistamat reitit. Romaanin nimi *Aperitiff – avoin kaupunki* on luettavissa viittauksena Roberto Rossellinin neorealistiseen *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaan (*Roma, città aperta*, 1945; teatteriensi-ilta Helsingissä 23.12.1955), mutta toisaalta teoksen nimen voi liittää myös Umberto Econ *Opera aperta* -teokseen (”Avoin teos”, 1962), kuten Kari Rummukainen (1999, 84–85) on osoittanut. Suhteutan Aronpuron tapoja kuvata todellisuutta sekä neorealismiin että Econ näkemykseen avoimesta teoksesta ”liikkeessä pysymisenä”. Erityisesti pohdin romaanin suhdetta katsomiseen, mutten niinkään suhteessa kuvataiteeseen kuin elokuvaan. Aronpuron tuotanto on tavattu liittää erityisesti kuvataiteisiin (esim. Tuohimaa 1990, 36–38, 70, 86), ja esimerkiksi Vesa Haapalan (2007, 287) mukaan ”1960-luvun suurista nimistä Aronpuro vie kenties pisimmälle kirjallisuuden suhteen kuvataiteeseen”. *Aperitiffin* aikalauskriitikoista esimerkiksi Max Rand (6.11. 1965) ja Leo Lindsten (31.10. 1965) kuitenkin liittivät teoksen ja sen ”objektiivisuuden” myös ranskalaisen uuden aallon elokuvaan, kuten Jean-Luc Godardiin, sekä *cinema véritéhen*¹. Artikkelissani pohdinkin, miten *Aperitiff* on liitettävissä elokuvallisuuteen – jos ollenkaan – ja nimenomaisesti italialaiseen 1940-luvun loppupuolen neorealistiseen elokuvaan, jonka yhteys Aronpuron teokseen vaikuttaa lähtökohtaisesti kaukaiselta.

¹ *Parnassossa* ilmestyneessä arvostelussaan Pekka Virtanen (1966, 90) liittää Aronpuron romaanin ”ranskalaiseen objektivismiin” ja ”kameransilmäteknikkaan”. Näin Virtanen rakentaa kytköksen *cinema véritéhen* ja erityisesti Dziga Vertovin ”kamerasilmä”-käsitteeseen, joka inspiroi *cinema véritén* dokumentaristisia pyrkimyksiä. Vertovin (ks. Michelson [ed.] 1984, 66–79) kirjoitusten mukaan kamerasilmä esimerkiksi havaitsee näkyvän maailman syvemmin kuin ihmisen silmä, kamerasilmä perustuu elämän deko-dukseen sellaisena kuin se on, kamerasilmässä vaikuttavat faktat, eivätkä näytteleminen, tanssi tai runous.

Tutkimuksessa Aronpuron romaania on liitetty niin jälkimodernismiin (Tuohimaa 1990) kuin modernismiin (Rummukainen 1999), mutta myös yhteys realismiin ja realismiin on nostettu esiin niin aikalauskritiikeissä kuin myöhemmissä tarkasteluissa – tuon artikkelissani esiin aiemman tutkimuksen huomioita teoksen realismisuudesta. Jo teoksen muoto eli erilaisista teksti- ja kuvamateriaaleista koostettu kollaasi saa pohtimaan romaanin suhteita realismiin ja dokumentaarisuuteen (vrt. Joensuu 2016, 12). Tuon myös esille, miten Aronpuron teos kytkeytyy ja toimii suhteessa muuhun suomalaiseen 1960-luvun realistisia ilmaisukeinoja problematisoivaan kirjallisuuteen ja siitä esitettyihin muutamiin luonnehdintoihin. Niinikään suhteutan romaania 1960-luvun puolella välissä ilmestyneisiin muihin kollaasiromaaneihin.

Aperitiff – avoin kaupunki -romaanin liittyy ilmaisukeinojensa kautta monenlaisiin ja eri aikakausien ”uusiin” realismeihin. Näille kaikille on yhteistä eron tekeminen aiempiin realismeihin sekä kokeilu uudentavoin tavoilla hahmottaa todellisuus uudeksi ja kuvata sitä uusin tavoin.

Aperitiff – avoin kaupunki ja ”todellisuuden” ilmaisukeinot

Aronpuron romaanin ”Tauno Salmen tuntikirja” -osio sisältää kirjaimellisesti eksperimentin, kokeen. Tauno Salmi kirjoittaa tekevänsä kokeen eli kirjoittavansa laskuvihkon täyteen muistiinpanoja yhden vuorokauden kuluessa. Tämä kuva Tauno Salmesta kulkemassa muistiinpanovihko kädessä todellisuutta tarkkailemassa on kuin parodiaa Émile Zolan tunnetun ”Kokeellinen romaani” -kirjoituksen (”Le roman expérimental”, 1880) hahmottamasta kirjoitusmenetelmästä eli luonnontieteen kaltaisesta todellisuuden tutkimisen metodista. Naturalistinen kirjailija kerää aineistoa ja tekee sillä kokeen toimien sekä tarkkailijana että testaajana. (Ks. Rossi 2009, 34–35.) Muistiinpanot on merkitty ylös tunnin välein, ja niitä kirjatessaan Tauno kulkee Tampereella, poikkeaa kapakoissa, tapaa erilaisia ihmisiä ja humaltuu. Mies kirjoittaa ylös myös juomansa oluet ja drinkit, ja humalatilan myötä muistiinpanot muuttuvat fragmentaarisemmiksi. Tuntikirjaan merkityissä muistiinpanoissa Taunon koe saa lisävivahteita, kun mies esimerkiksi kokeilee mahdollisimman vähän asiaa sisältävien lauseiden sanomista (kello 20.00) tai esiintymistä ”hauskana poikana” (kello 21.00 ja 22.00).

Kokeensa alussa eli kello 3.00 Tauno kirjoittaa, että ”tämä on kirjoittamisen asteelle yltävää ’todellisuuden’ tarkkailua”. Todellisuus-sana toistuu sitaattimerkeillä koristettuna myös kello 13.00 kirjatussa muistiinpanossa: ”mitä tekemistä sanoilla kielellä on ’todellisuuden’ kanssa”. Tämä lause on luettavissa sekä kysymyksenä että huudahduksena – tai harhaanjohtavana väitteenä, pohtiihan Tauno kello 14.00 sitä, miten sanat ovat pettäviä ja harhaanjohtavia välineitä.

Kysymys tai huudahdus ”Mitä tekemistä sanoilla ja kielellä on ’todellisuuden’ kanssa” avaa reitin moneen suuntaan. Ensinnäkin se problematisoi *todellisuuden* asettaessaan sen lainausmerkkien sisään. Sitatimerkit saavat aikaan kysymysten tulvan, kuten mitä on todellisuus, kenen todellisuudesta on puhe ja onko todellisuudella – jonkinlaisena diskursiivisen todellisuuden ulkopuolisena materiaalisena maailmana – jotakin tekemistä kielellisen ilmaisun kanssa. Vai onko todellisuus sitä, mikä todellisuutena esitetään?² Kello 20.00 Taunun lause esiintyy erilaisessa muodossa: ”Mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa?”. Silloin lause on kysymykseksi muotoiltu eikä todellisuus enää asetu lainausmerkkien sisään.

Todellisuus, todellisuuden kokeminen ja erilaiset todellisuuskokemukset olivat 1960-luvulla Suomessakin keskeisiä puheenaiteita. Juhani Niemi (1999, 160–161) esittää 1960-lukulaisen todellisuus-termin käsitteellisen lanseerauksen Jörn Donnerin tai Pentti Saarikosken aikaansaamaksi. Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaan (1962) ja Donnerin vuonna 1961 peräänkuultamaan elokuvan perustehtävään ”maan todellisuuden tutkimisesta” liittyvät yhteiskunnalliset ja poliittiset sekä konkreettiset vaatimukset kuitenkin muuttuivat vuosikymmenen kuluessa niin, että todellisuus laitettiin sitaatteihin. Vuoden 1960 ensimmäisessä *Parnassossa* (1/1960) järjestettiin kiertokysely, jossa kirjallisen kentän toimijoilta, kuten kirjailijoilta ja tutkijoilta, kysyttiin muun muassa heidän odotuksiaan tulevan 1960-luvun kirjallisuudesta. Näissä odotuksissa toivotaan niin ”kikkailun” kuin ”klikkeilyn” loppumista sekä uudenlaista suhtautumista ajan oloihin. Pekka Lounela (*Parnas-*

² Lainausmerkit nimenomaisesti ’todellisuuden’ yhteydessä liittyvät romaania laajaan postmodernismin teoreetikkojen käymään keskusteluun todellisuuden simulaatio- ja/tai representaatioluonteesta: todellisuuteen pääsee käsiksi vain representaation kautta, kuten esimerkiksi sosiaalinen konstruktivismi väittää (ks. esim. Hall 1997).

so 1/1960, 6) kirjoittaa, miten ”[t]ällaisena murrosaikana, jota onneksemme saamme elää, itse todellisuus ilmenee problemaattisena [- -]. Ennen pitkää joutuvat myös kaunokirjailijat dokumentoimaan teoksissaan.” Myös Juhani Niemi (1995, 155) on ottanut esiin 1960-luvun alun proosan muutospaineeet, jotka ilmenivät dokumentaarisuuden vaatimuksina. Niemelle ns. aineistoromaani on 1960-luvun estetiikan innovaatio, tosin hänen mukaansa ”[- -] monet romaanityypin teoksista – esim. Kari Aronpuron, Markku Lahtelan tai Pentti Saarikosken – jäivät kokeiluiksi ilman kovin painavaa taiteellista arvoa.” Aronpuron romaani problematisoi omalta osaltaan tätä ajalle ominaista aluetta paneutumalla erityisesti siihen, miten todellisuutta voi ilmaista kielen (ja kuvallisen ilmaisun) välineellä.

”Mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa” -lause menee suoraan representatiivisuuden ja referentiaalisuuden alueiden ytimeen, ja sekä Tauno Salmen tuntikirja että Aronpuron teos kokonaisuudessaan vastaavat lauseen esittämään kysymykseen. Tauno Salmen tuntikirjan merkinnät toimivat näytteinä todellisuuden havaitsemisen ja sen ylöskirjaamisen kokeesta; nämä näytteet tosin myös ironisoivat asetelmaa. Samoin koko romaani pyrkii vaikuttelmaan, että se on näytteiden kooste, näytekokoelma, joka ei niinkään esitä todellisuutta vaan antaa todellisuudelle avoimen tilan *ilmaista* itseään siinä. Koska Salmen lause on luettavissa myös huudahduksena, joka kieltää sanojen ja todellisuuden yhteyden, on tuntikirja ja romaani luettavissa myös luopumisena *esittävydestä* uudelleen-esittämisen eli re-presentaation merkityksessä. Taunon koko tuntikirja rakentuu samanaikaisuuden periaatteelle eli kirjoittamisen ja havaitsemisen yhtäaikaisuudelle, jota voisi nimittää myös tämyydeksi, tämänhetkisyyttä ilmaisevaksi tapahtumaksi³. Siinä ei synnytetä kuilua havaitun ja sen ilmaisemisen välille, kuten re-presentaatiossa. Ajallisen etäisyyden sijasta tuntikirja pyrkii välittömään havaitsemisen ilmaisuun. Toisin ilmaistuna: Tauno Salmen tuntikirja pyrkii siis kirjaimelliseen realismiin eli todellisuuden jäljentämiseen todellisuuden tapahtumisen nyt-hetkessä.

³ Käyttämäni ’tämyys’ liittyy Johannes Duns Scotuksen (1265/6–1308), keskiaikaisen merkittävän ajattelijan ’haecceitas’-käsitteeseen. Scotuksen mukaan kullakin yksilöllä on oma yksilöluonteensa eli ’tämyytensä’ (*haecceitas*) (ks. Holopainen 2008, 16). Tuntikirjan nyt-hetken painotus, tämyys, liittää osiota myös modernismille ominaiseen nykyisyyden kuvaamiseen.

Kuvat ja sanat

Ilmaisu siis astuu esittämisen tilalle Aronpuron romaanissa. Tosin teokseen rakentuu paradoksi, sillä esittävydestä voidaan luopua ainoastaan keskittymällä esittävyteen – tämä lienee laajemminkin kokeilevalle taiteelle ominainen keskeinen impulssi. ”Täydellisesti” esittävydestä luopuminen mahdollistuu ainoastaan silloin kun kokeileva teos jätetään esittämättä eli kokonaan tekemättä, sillä kyseenalaistaminenkin tapahtuu aina vähintään presentaation (esittämisen), jos ei re-presentaation (uudelleen-esittämisen) alueella. Sanojen kyseenalaistaminen todellisuuden ilmaisemisen välineenä ja välittäjänä näkyy koko romaanissa myös visuaalisuuden, kuvan korostumisessa. Christopher Prendergastin (2000, 118, 128) mukaan teoretisoinneille kirjallisesta realismista on ominaista juuri se, että niissä kirjoitus, kirjoitettu muoto, yhdistyy visuaalisuuteen, näkemiseen ja katsomiseen. Aronpuron romaanissa näkyy samankaltainen pyrkimys. Halu sana-välineistä irtaantumiseen kirjautuu tunti-kirjaan konkreettisesti Taunon kirjoittaessa kello 14.00:

lopuksi emme tarvitse enää sanoja
vapaudumme harhaan johtavasta välineestä
tajuamme toisemme käsitteitä

Sanojen viittaussuhdetta johonkin todellisuudeksi nimettävissä olevaan entiteettiin Tauno Salmi pohtii tuntikirjassaan monin tavoin. Kirjoittamiskoosteessa on kyse myös valinnoista, ja hän ottaakin esille valinnan problemaattisuuden ja nimeää valinnan subjektiiviseksi (klo 11.00). Tauno myös tietää kirjoittamisensa valintaperusteiden muuttuvan jatkuvasti humala-asteen syventymisen myötä. Kello 16.00, yhdeksannen oluen aikana, hän kirjoittaa, miten humalassa jotkut asiat vaikuttavat tärkeiltä eli muistiinpanemisen arvoisilta kun taas selväpäisenä ne eivät ole ollenkaan sitä. Näin Tauno kirjoittaa esiin perspektiivin ja kertomisen subjektiivisuuden, mitä perinteinen realismi usein välttelee pyrkiessään luomaan vaikutelman ”objektiivisesta” todellisuuden kuvaamisesta. Toisaalla syntyy ristiriitaisuutta suhteessa tähän valinnan subjektiivisuuteen, sillä kello 12.00 Tauno kirjaa muistiinpanoihinsa seuraavan:

pyrin kirjoittamaan objektiivisia lauseita
pyrin tekemään muistiinpanoja jotka sisältäisivät
mahdollisimman paljon asiaa tietoja jostain mahd. vähin sanoin

Tämä puolenpäivän aikaan esitetty pyrkimys muuttuu illan kuluessa vastakaiseksi, sillä iltasella Tauno lausuu lauseita, jotka sisältävät mahdollisimman vähän tietoa, kuten esimerkiksi ”kaunis ilma tänään” (kello 19.00).

Taunon päivällä esiin kirjoittama pyrkimys mahdollisimman suuren informaation ilmaisemisesta mahdollisimman vähin sanoin saa konkreettisen muodon romaanin laajassa ekfrasis-osiossa, joka on nimetty LUOKKAKUVAKSI. Luokkakuva-osio liittyy myös Taunon tuntikirjassaan esittämään kysymykseen sanojen ja tode(llisuude)n välisestä suhteesta. Aronpuron romaanin ekfrasis-osio toimii kaunokirjallisuuden ekfrasikselle ominaiseen tapaan esittäytymällä paikkana, jossa problematisoidaan esittämistä ja tulkittaa (ks. Mikkonen 2005, 272–276, 281–281). Osio koostuu yhdeksättä sivua pitkästä virkkeestä, jota välimerkitetään pilkuilla ja kaksoispisteillä. Osio kulkee aukeaman oikeanpuoleisilla sivuilla. Virkkeen toisella sivulla, aukeaman vasemmalla puolella alkaa kulkea konekirjoitustekstinä Tukkuliike Å. Lundellin Tavaraluettelo, joka koostuu erilaisista ”artikkeleista” eli ryhmitellyistä myytävistä tavaroista ja niiden kappalehinnoista – tavaraluettelo kulkee aakkostettuna. Myös tavaraluettelo on yhdeksän sivua pitkä, ja sen sivut 7 ja 8 on painettu aukeamaksi, jolloin Luokkakuvan kaksi viimeistä sivua avautuu aukeamaksi.

Luokkakuva-otsikon alla on suluissa mottomaisesti toimiva ilmaus ”(White Young Mans Blues)”, joka yhdessä otsikon kanssa antaa kuvaukselle tietyn ihmisryhmän määreet. Otsikko toimii kahdella tasolla, sillä yhtäältä nimityksen voi mieltää kuvaksi (yhteiskunta)luokasta ja toisaalta koululuokan valokuvaksi. Osiossa ”minä” kuvaa kansakoulun aulaan kuvattavaksi asettuneen koululuokan jäseniä, niin opettajaa kuin 40 poikaa.

Verbitömissä kuvauksissa minä ottaa esiin poikien sijoittumisen rivistösä ja erilaisia fyysisiä tuntomerkkejä hiuksista pituuteen, vartalon muodosta kasvoihin ja nenään sekä korvanipukoihin. Kuvaukset seuraavat toisiaan, mutta ajoittain minä liikkuu kuvattavan kohteen ilmitasosta kuvan ulkopuolelle esimerkiksi muistamalla puheena olevasta pojasta jonkin (mustavalkoisessa) kuvassa näkymättömän seikan tai kirjoittaessaan unohtaneensa joitakin tunnuspiirteitä. Minä esimerkiksi muistaa jonkun pojan änkyttäneen tai on

muistavinaan jollakin pojalla olleen palavan ruskea tukka tai yllättäneensä jonkun onanoimasta koulun vessassa.

Näitä kuvan ulkopuolelle meneviä minän tekemiä havaintoja pojista voi nimittää *biografeemeiksi* Roland Barthesin ilmausta hyödyntäen. Teoksessaan *Sade, Fourier, Loyola* Barthes (1976, 8, 9) kirjoittaa, miten olisi rakastettavaa, jos joku elämäkerturi näkisi sen vaivan, että ”muuttaisi elämän muutamaksi yksityiskohdaksi, muutamaksi mieltymykseksi, muutamaksi modulaatioksi” eli biografeemiksi sen sijaan että kuvaisi kohteensa biografiseksi sankariksi ja tämän elämän yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Näissä luokkakuvan yksityiskohdissa minä näyttäytyy juuri tuollaisena elämäkerturina, jonka esiintuomat yksityiskohdat, biografeemit, yksilöivät kuvatut pojat erityisiksi ja toisistaan erilaisiksi huolimatta siitä samankaltaisuudesta, joka syntyy kunkin pojan tiettyjä toistuvia elementtejä esittäen. Osiossa minä tuo esiin myös erilaisia mieleenjohtumia tai assosiaatioita, jotka saavat liikkeelle sysäävän voimansa kuvan pojista. Minä viihtyy myös asenteellisten kuvausten tai oman tietovarantonsa esiin tuomisen parissa, sillä hän saattaa nimetä ulkonäön hienostuneeksi tai yhdistää ristissä olevat sormet maariankämmekän (*Orchis maculata*) juuriin. Kun kuvauksessa tulee esiin minä, joka muistaa, muuttuu kielellinen ilmaus verbilliseksi kuin painottaen muistamisen subjektiivista tapahtumaa. Osiossa minä myös toistaa ”muistaakseni”-ilmausta, joka kyseenalaistaa muistojen ja toden välistä suhdetta tai ainakin ehdollistaa niiden välistä suhdetta kiinnittäessään huomion muistavan minän toimintaan.

Luokkakuva-osiota voi suhteuttaa myös Barthesin realistista kirjallisuutta koskevaan väittämään. Barthesin mukaan ”merkityksettömät yksityiskohdat” tuovat realistisille teksteille tyypillistä toden tuntua, todellisuusefektii (ks. Barthes 1993, 107–108). Aronpuron ”Luokkakuva” sen sijaan koostuu pelkistä yksityiskohdista, jotka rakentuvat luettelomaisesti. Osio tarjoaa siis eksessiivistä toden tuntua luettellessaan yksityiskohtia toisensa perään – se alkaa vaiuttaa jo ”liian” realistiselta⁴. Kuvauksen edetessä yksityiskohtien luettelomaisuus ja toisteisuus automatisoituvat. Tällöin kielen pyrkimys tarkkuuteen ja

⁴ Jann Matlock (1995) tarkastelee varhaisten realistien, kuten Honoré Balzacin, teosten vastaanottoa pohtimalla ”realistista katsetta”. Matlockin mukaan realisteja syytettiin juuri siitä, että heidän teoksensa sisältävät ”liikaa totta” (‘excess of truth’).

”mahdollisimman suureen informaatioon vähillä sanoilla” vahvistaa koko osion konventionaalisuutta, jolla ei lopulta vaikuta olevan mitään tekemistä todellisuuden kanssa (kuvauksen konventionaalisuudesta ks. Keskinen 2008, 285–286). Osion eksessiivisyys, toisteisuus ja luettelomaisuus tekevät siitä vaikeasti luettavan: ekfrasis tuottaa pikemmin vieraannuttavaa tuntua kuin todellisuusefektiä. Taunon tuntikirjassa esittämä idea välittää mahdollisimman paljon informaatiota mahdollisimman vähin sanoin toteutuu ekfrasiksessa, jos tarkastelee kutakin kohteena olevan pojan kuvausta yksittäisenä. Mutta näiden kuvausten ketjuuntuminen joukoksi ja moneudeksi tuottaa tietotulvaa, liikaa informaatiota, joka alkaa vaikuttaa turhalta. Osio ei kutsu merkityksellistämään vaan lukaisemaan, katsomaan.

Katse kiinnittyy ekfrasista silmäillä eräeseen anomaliaan. Jokaisen kuvatun pojan kohdalla minä ajoittaa valokuvauksen hetkeksi 7.5. 1948 klo 11.28. Osion seitsemännellä sivulla ajoitus on kuitenkin kerran muodossa 7.5. 1984 klo 11.28. Tätä vuosiluvun muutosta voi pitää tahattomana tai tahallisenä poikkeamana tai virheenä – se toistuu romaanin eri painoksissa. Romaanin ensimmäisiin versioihin nähden tulevaisuuteen viittaava vuosiluku toimii osiossa eräänlaisena barthesilaisena *punctumina* (ks. Barthes 1985, 32–33) eli silmään pistävänä ja outona osatekijänä. Juuri tämä vuosiluku-punctum on luokkakuvaosiossa se kohta, jossa syntyy suhde kielen ja tode(llisuude)n välille: vuosiluku tuo luettelomaisesti etenevään tekstiin toden tuntua juuri virheellisyyteen viittaavan efektinsä myötä.⁵

1984-vuosilukuun ujuttautuvaa toden tuntua voisi ajatella myös paikkana, jossa tekijä saa materiaalisen merkin. Romaanin ”Varasto”-nimisen osion viimeisellä proosamaisesti etenevällä sivulla kirjoitetaan ns. kirjoituskouristuksesta eli toimintaneuroosista, joka ilmenee kirjoittamiseen ryhdyttäessä käsivarren lihasten kouristumisena. Kouristukset voivat tehdä kirjoittamisesta jopa mahdotonta. Tekstiosio myös rinnastaa kirjoittajan latojaan, joka saattaa latoessaan tehdä erilaisia koukeroliikkeitä kirjakkeita liikuttaessaan.

⁵ Teoksessaan *The Return of the Real* (1996) Hal Foster käsittelee amerikkalaista neo-avantgardea. Fosterin mukaan neo-avantgardessa ja avant-popissa tapahtuu ”toden paluu”, jota hän tarkastelee erityisesti nimeämällä sen ”traumaattiseksi realismiksi”. Foster käsitteellistää valokuvien tuottaman ”traumaattisen” affektin juuri Barthesin *punctum*-käsitteen ja Jacques Lacanin *tuché*-termin kautta.

Vuosilukupoiikkeamakin on yhdenlainen tekijä-latojan kirjoituskouristus, koukeroinen muutos tekstin typografiassa.

Vuosiluvun voi liittää myös romaanin tapaan rakentaa toisaalla mielenkiintoinen asetelma ”toden” ja ”todellisuuden” sekä kirjoittamisen välille. Tauno kirjoittaa muistiinpanoissaan klo 3.00: ”uskon joka hetki olevani toden runoilija”. *Tosi* ei ole tässä yhteydessä sitaateissa; ”toden runoilija” -ilmaus puolestaan asettuu suhteeseen romaanin lopussa olevan Reino Salmen päiväkirjamerkintöjen jatko-osan kanssa. Reino Salmi kirjoittaa 4. päivä näin: ”V.A. Koskenniemi kuoli tänä aamuna. Todellinen runoilija on lähtenyt.” Tässä Reino Salmen merkinnässä todellisuus ei siis ole niin sanottua todellisuutta, eikä Koskenniemi ole toden vaan todellinen runoilija. *Tosi*, todellinen ja ”todellisuus” kytkeytyvät Aronpuron romaanissa kirjallisuuteen ja kielellisen ilmaisun mahdollisuuksiin ilmaista. Olla toden runoilija, kuten Tauno, on jotakin muuta kuin Reino Salmen arvolauseke Koskenniemestä ikään kuin oikeana, aitona runoilijana. Meidän, lukijoiden maailmassa Kari Aronpuro on todellinen, olemassa oleva runoilija, ja tämä ”tosimaailman” runoilija näkyy konkreettisena jälkeenä vuosilukupoiikkeamassa.

Kynäkameran liike

Silmän toiminta ei korostu luokkakuvaosiossa pelkästään minän kirjaamien, usein näköhavaintoihin perustuvien huomioiden myötä. Osion kirjoittava minä kuljettaa kynäänsä kuin kameraa tarkentuen tiettyihin näköhavaintopisteisiin. Vaikka minän kynän liike tapahtuu ajallisesti myöhemmin kuin kuvauksen kohteen tapahtuma-aika, ilmaisu pyrkii välittömään havainnon välittämiseen ja ajallisen etäisyyden poistamiseen. Kuten kameran kautta tapahtuva havaitseminen ei ole väli(nee)töntä eli objektiivista – kuvarajaus, näkökulma, perspektiivi, etäisyys – ei myöskään luokkakuvaosio ole missään mielessä objektiivista huolimatta luettelomaisuudesta. Jo pelkästään kirjaavan minän ilmaantuminen kieleen muistuttaa subjektiivisuudesta ja samalla asettaa kysymyksen alaiseksi myös valokuvan (näennäisesti) objektiivisen tavan tallentaa todellisuutta.

Teksti tekee (kuvitteellisesta) valokuvasta sanallisen ilmaisun painottaen näkemistä, katsomista ja liikettä suhteessa kuvauksen kohteisiin. Tätä voisi

nimittää muunnelmaksi Alexandre Astrucin vuonna 1948 lanseeraamasta ”kamerakynä”-ilmaisusta (*la caméra stylo*⁶). Kamerakynä-termi esiintyy Astrucin ”Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde” -artikkelissa (”Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, 1948), jossa Astruc kirjoittaa tulevasta elokuvan avantgardesta suhteessa 20-luvun kokeelliseen elokuvaan (ks. Astruc 1969). Kirjoituksessaan Astruc visioi uutta elokuvaa, joka esimerkiksi tarttuu mihin tahansa aiheeseen, liikkuu pois realismista, ”visuaalisuuden tyranniasta”, narratiivin vaatimuksista. Sen sijaan, että kirjallisuus on elokuvan ensisijainen tarinankerronnan lähde, pitäisi elokuvaohjaajasta itsestään tulla kirjailija. Kamerakynä-termi liittyy ensisijaisesti elokuvan ilmaisukeinoihin. Elokuvaohjaajan tulisi nimittäin käyttää kameraansa yhtä joustavasti ja herkästi kuin kirjailija käyttää kynää, mutta nimenomaisesti elokuvan ominaisuuksia ja mediumia luovasti käyttäen. Kamerakynä ei tuota kirjallisuutta, vaan elokuvaa. (Ks. myös Gerstner 2003, 6–7.)

Astrucin kamerakynä-ilmauksessa on pikemmin kyse ”styluksesta” eli piirimestä kuin konkreettisesta kynästä. Aronpuron teoksessa piirtimen voisi nimetä *kynäkameraksi*, muunnelmaksi Astrucin termistä. Ekfrasis on kuin kirjoitettu kynäkameralla, joka yhtäältä kirjaa näkemänsä tietyn kuvakulman kautta rajatuksi mutta joka samanaikaisesti liikkuu sekä kielellisten että katsomiseen liittyvien konventioiden rajamaastoissa. Aronpuron kynäkamera sekä sanallistaa että kuvaa kuvin, liikkuen ja välillä pysähtyen.

Kynäkameran liikkuvuus näkyy myös siinä, miten Luokkakuva rytmittyy yhteen viereisellä sivulla kulkevan tukkuliikkeen tavaraluettelon kanssa. Katsojan silmä liikkuu ekfrasiksen ja Lundellin tavaralistan välillä, edestakaisin, pysähdellen, palaten, rytmisesti aksentoituen. Tavaraluettelon lukemisprosessi on erilainen kuin Luokkakuvan. Osoiden lukemisen erot eivät perustu

⁶ Astrucin esseen julkaisuvuosi 1948 rakentaa hauskan kytköksen romaanin Luokkakuva-osiossa toistettuun vuosilukuun. Alaviitteessä 1 otan esiin Pekka Virtasen romaaniarvostelussa mainitseman ”kamerasilmä”-termin. Näkemykseni mukaisesti Astrucin termistä muunneltu ”kynäkamera” sopii Aronpuron ilmaisutapaan paremmin, sillä Aronpuron romaanissa on laajasti kyse siitä, miten teos rakentaa poeettista ilmaisua, josta syntyy Aronpuron *tyyli*. Tyyli-käsite ei siis niinkään viittaa kielen muoto-ominaisuuksiin tai kielellisiin ornamentteihin, vaan tyyli syntyy ajattelun muodosta ja muodossa – tyyli luo tekijän (ks. Kurikka 2013, 245–251; Kurikka 2016, 48). Jo Astruc liitti kamerakynä-ilmauksen tyylin problematiikkaan (ks. Astruc 1969, 67, 70).

pelkästään Tavaraluettelon materiaaliseen merkitsemistapaan eli isompaan kirjasimien pistekokoon vaan myös siihen, että tavaraluetteloon rakentuva toisto on erilaista kuin ekfrasiksessa. Ero syntyy erityisesti tekstin rytmistä ja rytmittymisestä. Tavaraluettelo listaa toki esineitä ja tarvikkeita ja antaa aina kullekin hinnan, mutta luetteloon kehkeytyvä samankaltaisuus on silti aina erilaista. Sillä rytmitys tavaraluettelossa antaa selvemmin mahdollisuuden tauottaa katsomista ja lukemista sijoittaessaan kunkin artikkelin eri riville. Luokkakuvassa poikien kuvaukset sen sijaan muodostuvat tauottomammin (huolimatta välimerkkinä käytetyistä pilkuista ja kaksoispisteistä).

Tavaraluettelon ja Luokkakuvan ilmaisukeinojen rytmistä eroa voisi kenties suhteuttaa jopa eroon mitallisen ja vapaamittaisen ilmaisun välillä. Tavaraluettelo on kuin mitallista marssia ja luokkakuva vapaammin soljuvaa jatsia – tosin Luokkakuvaa voisi sen alussa olevaa mottoa mukaillen kuvailla myös bluesiksi. Motto viitanee jazzia ja bluesia yhdistäneen pianisti-laulaja Mose Allisonin vuonna 1957 levyttämään kappaleeseen ”Young Man Blues”, joka on tullut tunnetuksi myös The Who -yhtyeen esittämänä konserttiversiona *Live at Leeds* -tallenteessa (1970).⁷

Luokkakuvaa ja Tavaraluetteloä lukee ja katsoo siis yhteen liittäen, ja tämä yhteen liittäminen mahdollistaa tekstiosoiden toimimisen myös analogistavalla tasolla. Luettelossa mainitut tavarat alkavat rinnastua kuvattuihin poikiin. Siinä missä Tukkuliikkeen tavaraluettelo toimii kapitalismin mukaisena markkinointina myynnissä oleville esineille, alkavat myös Luokkakuvassa kuvatut pojat näyttäytyä koululaitosinstituution tuottamina esineinä. Tämä rinnastus mahdollistuu juuri siksi, että Aronpuron kynäkamera laittaa romaanin osat liikkumaan ohi materiaalisen tilallisen sijoittautumisensa. Niistä tulee lukemisen myötä liikkuvia kuvia, liikekuvia.

⁷ Allisonin sanoittamassa kappaleessa toistetaan muunneltuna lausetta ”A young man ain’t got nothin’ in the world these days”, joka rinnastetaan ”vanhaan mieheen, jolla on nykyään kaikki rahat” (”But you know nowadays/It’s the old man/He’s got all the money”). Moton mahdollistama yhteys Mose Allisonin kappaleeseen vahvistaa Luokkakuvaa-osiota ja Tavaraluetteloon rakentuvaa viittausta kapitalismiin. Lisäämällä moton alkuun *white*-sanalla Aronpuro tosin tekee eron etnisten ryhmien välille: kyse on valkoisten nuorten miesten bluesista.

Aperitiff – avoin kaupunki ja uusi realismi

Liikkuvaan kuvaan, elokuvaan, on Aronpuron romaani liitetty aiemminkin, kuten esitin kirjoitukseni alussa. Sinikka Tuohimaa (1990, 44) kytkee romaanin sen nimen kautta Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaan. Tuohimaa löytää yhtäläisyyksiä elokuvan kuvaaman ”ajankohdan vaikean tilanteen ja vastarintaliikkeen toiminnan” ja Aronpuron romaanin käsittelemän ”kirjoitusajankohdan maailmantilanteen” välillä. Tämä maailmantilanne tulee esiin erityisesti Reino Salmen päiväkirjan lehtiutisviittauksissa. Salmi mainitsee esimerkiksi, että Hollannissa tuhannet ihmiset ovat joutuneet kodittomiksi padon murruttua hirmumyrskyssä (päiväkirjan jatko, 17. päivä) tai että Neuvostoliitto on räjäyttänyt pommin Jäämerellä (päiväkirjan jatko, 6.päivä). Myös Kari Rummukainen (1999, 84–85) liittää romaanin nimen Rossellinin elokuvaan ja sanoo nimen lähentävän teosta eurooppalaiseen, urbaaniin viitekehykseen. Itse liitän Aronpuron romaanin pikemmin Rossellinin käyttämiin neorealismien ilmaisukeinoihin kuin vaikkapa Tuohimaan tavoin temaattisiin tai aihealueita koskeviin yhteyksiin. Ilmaisukeinojen lisäksi Aronpuron romaanin liittyy neorealismiin tapa suhtautua todellisuuteen.

Jo *Aperitiffin* esipuheessa K. K. yhdistää ”historialliset tyyli” ja uusien ilmaisumuotojen etsimisen kirjoittaessaan seuraavasti: ”Mielestäni nykyajalla ei ole mitään varsinaista tyyliä. [– –] Se koettaa historiallisten tyylien pohjalta löytää itselleen uusia ilmaisumuotoja ja siten mahdollisesti uuden tyylin.” Vaikka esipuhe ja sen koostuminen erilaisista tekstimateriaaleista mahdollistaa monenlaiset lukutavat ironiasta parodiaan, se yhtä kaikki kytkee ajankohdan (esipuhe on päivätty heinäkuulle 1965) ja uuden ilmaisun etsinnän yhteen.

Aperitiffin kytkös italialaiseen neorealistiseen⁸ elokuvaan ei synny pelkästä Rossellinin elokuvan ja romaanin nimien yhteydestä vaan suhteesta todelliseen. Gilles Deleuzen (1989, 1–5) mukaan neorealismi ei määrity yhteiskunnallisen sisältönsä kautta vaan nimenomaisesti (est)eettisten muotokriteerien

⁸ 1940-luvun loppu ja 1950-luvun italialainen neorealistinen elokuva ei ole monoliittinen liike tai koulukunta, vaan siihen nimetyt elokuvat toki eroavat toisistaan (ks. esim. Luzzi 2014, 7–9). Christopher Wagstaffin (2007, passim.) mukaan monet neorealistiselle elokuvalla yhteisiksi nimetyt piirteet eivät välttämättä toteudu yksittäisissä elokuvissa. Artikkelissani pääpaino ei kuitenkaan ole neorealististen elokuvien tutkimisessä, joten otan esiin neorealistisen suunnan yhteisiksi nimettyjä keinoja.

kautta. Neorealismissa on kyse todellisuuden saamasta uudesta muodosta: todellisuutta ei niinkään representoida tai tuoteta uudelleen vaan sitä kohti liikutaan, todellisuuteen suuntaudutaan optisesti ja auditiivisesti rakentuvien *tilanteiden* pikemmin kuin toimintaan perustuvien kohtausten kautta. Deleuzen (1989, 7) mukaan kysymys toden ja todellisuuden kuvaamisen objektiivisuudesta tai subjektiivisuudesta menettää tällöin merkityksensä. Myös tieto siitä, onko kyse kuvitelmasta vai todellisuudesta, on neorealismissa turhaa. Sen sijaan neorealismi liikkuu objektiivisen ja subjektiivisen, todellisen ja kuvitellun sekä fyysisen ja henkisen välisiä jännevälejä pitkin. Aronpuron romaanin Luokkakuva-osiota voikin hahmottaa juuri liikkeenä objektiivisen (kuvattujen poikien ulkopuolinen tarkkailu esineen kaltaisina) ja subjektiivisen (kirjaavan minän henkilökohtaiset muistialluusiot kuvatuista pojista) välillä. Muotona ekfrasis, sanaksi tehty valokuva, myös paikantuu liikkuvaksi kysymykseksi todellisuuden ja kuvitellun suhteesta. Aronpuron teoksen eri osiot hahmottuvat neorealistisen elokuvan tavoin tilanteiksi, kohtaauksiksi, joissa tilanne vaikuttaa keskeisemmältä kuin toiminta.

Deleuze (1989, 7) liittää italialaisen neorealistisen elokuvan ranskalaiseen uuteen romaaniin (*nouveau roman*) ja erityisesti Alain Robbe-Grillet'n näkemysiin kuvauksesta, jota Deleuze nimittää neo-realistiseksi: kuvaus toisaalta tuhoaa realistiselle kirjallisuudelle ominaisen todellisuuden muuntamalla sen imaginaariseksi, mutta samalla kuvaus tuo esiin imaginaarisen todellisuuden puheen ja visuaalisuuden kautta. Uuden romaanin kuvauksesta on kirjoittanut samaan tapaan Hanna Meretoja (2007, 193), jonka mukaan uudelle romaanille tyypillinen pikkutarkka materiaalisen esinemaailman kuvaus ei kuitenkaan perinteisen realismin tavoin pyri vahvistamaan todellisuusilluusiota vaan se päinvastoin purkaa mahdollisuuden rakentaa yhtenäistä fiktiivistä maailmaa. Meretoja (2007, 187) on kiteyttänyt uuden romaanin käsityksen todellisuudesta inhimillistä merkityksenantoa pakenevaksi jäsentymättömäksi virraksi. *Aperitiff – avoin kaupunki* onkin kytkettävissä myös uuteen romaaniin.

Myös Bill Nichols (1999, 167–170) painottaa neorealistisen elokuvan todellisuussuhteen perustuvan esteettisyyden logiikkaan, joka tavoitetaan nimenomaisesti ilmaisuvälineen ominaiskeinoja hyödyntämällä: keskeinen huomio kiinnittyy siihen, miten kuvaustilanteet ja lavastus järjestetään. Neorealis-

tinen elokuva tuo silmien eteen maailman, joka on historiallisen maailman *kaltainen* ja jota katsotaan *kuten* historiallista maailmaa. Neorealismien dokumentaarisuus arkipäiväisen todellisuuden kuvaajana ei perustu niinkään aiheisiin tai henkilökuvaukseen vaan kuvauspaikkoihin ja niiden materiaalsiin olosuhteisiin – elokuvat kuvattiin ”oikeilla” tapahtumapaikoilla lavastettujen studioiden ulkopuolella ja valaistus sai olla, mitä sattui olemaan. Kausaaliset suhteet niin dialogissa kuin kameran liikkeissä korvautuvat joskus sattumalla ja jopa sattumanvaraisuudella. Neorealististen elokuvien juoni jättää paljon selittämättä ja jää kesken eikä kuvattuja henkilöitä alisteta narratiivisen koneiston, kuten tarinan kliimaksin ja dramaattisten nousujen, vallan alle.

Jos neorealistista elokuvaa ajatellaan edellä esitetyn kaltaisesti, Aronpuron romaani asettuu sen läheisyyteen. Romanissa ei ole keskeistä tarina, vielä vähemmän juoni. Sen sijaan teoksessa asetetaan perätysten erilaisia tilanteita, joissa korostuu niiden ”lavastus” ja ”valaistus” eli kielen ja kuvien materiaalisuus, ilmaisukeinot. Kuten neorealismissa, myös Aronpuron romaanissa esiin tuotu toiminta tai pikemmin tapahtumalliset tilanteet ovat arkipäiväisiä, mutta silti kuvitelmankaltaisia mielikuvituksellisuudessaan. Christopher Wagstaffin (2007, 87) mukaan neorealistiset elokuvaohjaajat eivät halua loogista kehittelyä kohtausten välille konventionaalisten narratiivien tapaan, sillä se on este näyn ilmaisulle. Neorealistinen elokuva on pikemmin kooste, kollaasi eikä todellisuuden tarkka representaatio perinteisen realismin tapaan. Myöskään *Aperitif* ei rakentele osioidensa välille kausaalisuuteen perustuvia suhteita. Näin ajateltuna romaania voikin nimittää neorealistisesti kokeilevaksi teokseksi.

Realismi-termi on aiemminkin yhdistetty Aronpuron romaanin tapaan kuvata todellisuutta. Tuohimaa kirjoittaa tutkimuksessaan Aronpuron teoksen kollaasitekniikasta, jonka funktio ”[– –] näyttää olevan ilmaista todellisuutta sellaisena kuin me sen tajunnassamme todella koemme, siinä mielessä siis *eräänlaisista realismia*” (Tuohimaa 1990, 43–44; kurssiivi minun). Kysymyksen kollaasista palaan myöhemmin, mutta tässä yhteydessä tartun Tuohimaan ajatukseen ”eräänlaisesta realismista”. Myös Pekka Virtanen (1966, 89) ottaa arvostelussaan esiin romaanin realismisuuden kirjoittamalla, että välittäessään tarkkaa kuvaa subjektin mielen interiööristä ”metodi on puhdasta realismia”.

Virtaselle romaani on ”uutta realismia” ja ”oikeaa realismia”, sillä Aronpuro pyrkii “[– –] välittämään elämää sellaisenaan, objekteja, tapahtumia ihmiseen ja ilman ihmisiä”. Toisenlaisen näkökulman Aronpuron teoksen realismiin tuo Juri Joensuu (2012, 154–155) lyhyt huomio, jonka mukaan teos ”hyödyntää eräänlaista ironisoitua konkreettista realismia”.

Vuonna 1963 kirjailija Veijo Meri piti Tampereella alustuksen otsikolla ”Onko uudessa romaanissa realismia?”. Meri (1986, 40–45) ottaa esiin realistisen estetiikan keskeisiä kysymyksiä pohtiessaan sekä todellisuuden että sen esittämisen ja edustavuuden ongelmia 1960-luvun alun tilanteessa, jossa yhteistä todellisuutta ei enää ole eikä realistinen romaani ole ”objektiivinen” vaan valintojen tulos.

Tutkijat ovatkin nähneet 1960-luvun suomalaisessa proosakirjallisuudessa pyrkimystä uudelleenlaiseen realismiin. Erityisesti Pertti Karkama on kirjoittanut 1960-luvun proosasta tässä valossa. Karkaman (1997, 218, 227) mukaan 1960-luvulla ”perinteinen” yhteiskunnallinen realismi oli menettänyt uskottavuutensa ja kerronnallisen pätevyytensä siksikin, että ns. representaation kriisi merkitsi kirjailijoille vaikeutta löytää mahdollisuuksia päästä pois arvaamattomaksi koetusta todellisuudesta. Karkaman mukaan representaation kriisi oli erityisesti realismin kriisi, mikä ei kuitenkaan merkinnyt realismin katoamista vaan uudistumista. Pekka Kejoson *Napoleonin epätoivo* (1964), Christer Kihlmanin *Den blå modern* (1965), Markku Lahtelan *Se* (1966) ja Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) ovat Karkamalle esimerkkejä uudeltaisesta realistisesta romaanista, jossa yksikön ensimmäistä persoonaa käyttävä päähenkilö on kirjailija. Kaikki kuvattu, koko maailma, yhteiskunnalliset, sosiaaliset, poliittiset ja kulttuuriset ilmiöt suodattuvat itsekeskeisesti päähenkilön tietoisuuden kautta. Todellisuus tematisoidaan näissä teoksissa toisin kuin perinteisessä realismissa. Samalla muuttuvat kertomisen tavat. Milla Peltonen (2008) onkin kehittänyt Karkaman ajatuksia eteenpäin ja nimennyt tämän uudistuvan realismin *jälkirealismiksi*, yhdistelmäksi realistisia ja postmodernistisia keinoja.

Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin voisi toki kytkeä perustellusti Karkaman esittämään uudistuvaan realismiin ja Peltosen kehittämään, erityisesti 1970-luvulla voimistuvaan jälkirealismiin. Aronpuron

teoksen suhde todellisuuteen muistuttaa monilta osin edellä mainittujen suuntausten tapaa jäsentää kuvattu todellisuus valintojen koostamaksi osatodellisuudeksi. Teoksessa on myös kirjailija eli runoilijahahmo Tauno Salmi, jonka kautta tuodaan esiin nimenomaisesti kirjallisen ilmaisun ja todellisuuden esittämisen välistä problematiikkaa. Samoin tekevät myös Karkaman uudistuvan realismin avainromaaneiksi nimettyjen teosten minä-hahmot. Toisin kuin Karkaman esimerkkiromaaneissa, Aronpuron teos ei kuitenkaan millään tavalla suodata kuvattua maailmaa *yhden* yksilön tietoisuuden kautta, vaikka todellisuuden ilmaisu problematisoidaan teoksessa monin tavoin. *Aperitifin* etos suhteessa kielen ja todellisuuden väliseen kenttään ei myöskään ”kriisiydy” – representaation kriisin sijasta teoksessa on kyse ilmaisun ilosta, leikistä ja leikittelystä suhteessa tode(llisuude)n kuvaukseen.

Suurin ero Aronpuron teoksen ja Karkaman sekä Peltosen näkemysten välille syntyy kuitenkin siitä, että tutkijat painottavat kerrontaa ja kertojien merkitystä. Peltosen (2008, 259–262) mukaan jälkirealistisen romaanin kertojat ovat epäluotettavia henkilö-kertojia, jotka asettuvat intersubjektiiviseen asemaan toistensa mutta myös omien sanomistensa kanssa. Jälkirealistisessa romaanissa on usein lukuisia kertojia, jotka käyvät dialogia toistensa ja itsensä kanssa. Uskottavia ja luotettavia kertojat ovat kuitenkin siinä mielessä, että todellisuutta vastaavina henkilöinä ne kuvaavat maailmaa relationaalisena eli suhteutettuna muuhun tietämykseensä sekä sosiaaliseen että yhteiskunnalliseen tapahtumiseen.

Aronpuron teoksesta voi halutessaan eritellä useitakin kertojia, mutta silti pääpaino ei niinkään ole todellisuutta käsittelevässä kertomisessa tai kertojan (itsereflektiivisessä) toiminnassa, vaan *näyttämisessä*: romaani antaa tilan todellisuudelle tulla nähdyksi ja ilmaistuksi kuvin, sanoin ja äänin. Aronpuron romaani onkin kokeilevaa uutta realismia, ja siten sen voi liittää Elina Armisen (2009, 106–107) kuvaamaan 1960-luvun kokeilevaan proosaan. Armisen mukaan siinä ei anneta valmista kuvaa maailmasta, vaan pikemmin avointa materiaalia. Representaation ongelmaa ratkotaan kokeilevassa proosassa murtamalla todellisuuden ja kirjallisuuden välinen raja. Tämän Armisen väittämän voi ilmaista toisinkin, suoremmin: kokeileva proosa on todellisuutta.

Aperitiff – avoin kaupunki ja toisen asteen avoin montaasi

Aperitiff – avoin kaupunki asettaa erilaiset materiaalit, kuvat, luettelot ja tekstit liikkuvaksi koosteeksi, jossa osat kytkeytyvät toisiinsa monin tavoin. Osat alkavat toimia myös sarjoittuvina koosteina. Teoksen alussa oleva Reino Salmen päiväkirja ja sen tapa merkitä päivättyjä kalenterimerkintöjä muodostaa sarjan niin Tauno Salmen tuntikirjan merkintöjen kuin lopussa olevan Reino Salmen päiväkirjan jatkon kanssa. Myös erilaiset luettelot muodostavat sarjan. Tukkuliikkeen tavaraluettelo, lehtiluettelo, logaritmitaulukko ja lopun lähde- luettelo toimivat koosteisesti.

Erillisiksi nimettyjen osioiden sisäpuolella on myös osia, jotka sarjoittuvat lukemisen myötä. Esimerkiksi Tauno Salmen tuntikirjassa olevan aukeaman täyttämä kuva Aurinkomarkiisien tilausohjeesta sarjoittuu Reino Salmen päiväkirjan jatkon merkinnän kanssa. Päivämäärällä 27.12. merkittyyn osioon on liitetty kuva pesupulveripakkauksesta. Tähän sarjaan liittyvät myös Reino Salmen päiväkirjassa oleva kuva lehden shakkipalstasta, kuva sanomalehden television tietokilpailupuffista ja kuva Reinon päiväkirjan päättävästä logaritmitaulukosta. Näiden kuvien sarjoittuminen perustuu siihen, että kukin kuva täydentää tai havainnollistaa tuntikirjassa ja päiväkirjassa kuvattuja tapahtumia tai viittauksia tapahtumiin. Tauno tapaa markiisikankaiden myyntimiehen, Reino lukee vessassa istuessaan pesuainepakkauksen tekstejä, Reino ilmoittaa vieneensä shakkipalstan lehden toimitukseen.

Tätä kuvien sarjoittumista voi tarkastella myös suhteessa Aronpuron kynäkameran toimintaperiaatteisiin, joissa piirtimen kirjoittama jälki kytkeytyy kuin reaaliajassa kirjoitusta kuvittavaan kuvaan. Tämän sarjaksi muodostuvan koosteen kiinni pitävä liima tulee ajallisesta samanhetkisyydestä: kuvat ikään kuin kahdentavat sanoilla kerrotun toisenlaista mediumia käyttäen, jolloin välineen erityisyys tuo sanallisesti kuvattuun aivan toisenlaisen otteen ja näkökulman. Eri osille, kirjoitukselle ja kuvalle, ominainen singulaarisuus muodostuu sarjaksi, joka koostuu materiaalisista erityisyyksistä. Näitä sarjoja ja niiden osia lukija tarkastelee liikkumalla katsomisen ja lukemisen välillä. Sarjoittumisen myötä katsoja-lukija ei niinkään pysähdy tai seisahtu yhden kuvan tai tekstin ääreen tai eteen vaan katsominen pysyy liikkeessä. Tätä liikkeessä pysymistä voi tarkastella myös suhteessa kysymykseen avoimuudesta.

Aperitiff – avoin kaupunki on monille lukutavoille avoin teos, ja sen kytkeytyminen Umberto Econ vuonna 1962 ilmestyneeseen *Opera aperta* -teokseen on tuotu tutkimuksessa esille. Juri Joensuu (2012, 148) kirjoittaa suomalaisen kokeellisen 1960-luvun proosan kiinnostuneen Econ teoretisoimista avoimista malleista, ja Kari Rummukainen (1999, 82, 160) puolestaan kirjoittaa Aronpuron teoksen avoimesta rakenteesta ja nimeää teoksen avoimeksi, sillä sen merkitys näyttää muuttuvan kaleidoskooppimaisesti tarkastelunäkökulman vaihtuessa. Avoimuutta voi hahmottaa eri tavoilla, ja Eco (1989, 3) tekee jo teoksensa alkusivuilla eron konventionaaliseksi kutsumiinsa tapoihin soveltaa avoimuuden termiä. Siinä missä estetiikan teoreetikot ovat käyttäneet niin suljetun kuin avoimen käsitettä ”standardeissa” olosuhteissa viittaamaan lukuisien tulkintojen (avoin) tai rajattujen tulkintojen mahdollisuuksiin (suljettu), haluaa Eco itse määritellä avoimen teoksen toisin. Eco (1989, 74) nimeää ensimmäisen asteen avoimuudeksi juuri termin ”konventionaalisen” käyttötavan eli sen, miten kaikki teokset ovat avoimia lukuisille tulkinnoille. Toisen asteen avoimuus puolestaan liittyy Ecolla nykytaiteeseen, joka asettaa esteettisen nautinnon ei niinkään muodon lopulliseen tunnistamiseen vaan jatkuvasti avoimien prosessien hyödyntämiseen. Toisen asteen avoimet teokset siis sallivat jatkuvasti muuttuvat profiilit ja mahdollisuudet yhdessä ainoassa muodossa. (Eco 1989, 74.)

Aperitiff – avoin kaupunki -koostetta voi kytkeä Econ toisen asteen avoimelle teokselle antamiin piirteisiin. Siinä on konkreettista keskeneräisyyttä (vrt. Eco 1989, 4) vaikkapa Reino Salmen päiväkirjan jatkon viimeisessä merkinnässä, jonka virke jää kesken: “[– –] otin kirjahyllystä ohuen mustan nahkaan sidotun kirjan ja avasin sen”. Tosin heti seuraavalla aukeamalla on kuva logaritmitaulukoista, jonka lukija-katsoja liittää Reinon hyllystä ottamaan kirjaan ja sen avattuun sivuun. Econ toistama kuvaus toisen asteen avoimelle teokselle onkin sen nimittäminen ”liikkeessä olevaksi teokseksi” (ks. Eco 1989, 12, 21), materiaalisesti ”epätäydelliseksi” rakenneyksiköksi. *Aperitiffin* liikkeessä pysymisen taika perustuu aiemmin esille otettuun tapaan saada lukija-katsoja liikkeelle, tapaan tarjota sarjoittuvia kuvia sekä myös siihen, miten eri painostensa myötä romaani muuttuu lisääväksi, korvaavaksi, täydentäväksi. Toisen asteen avoimuuden erottaa ”yleisestä” avoimuudesta myös te-

kijän (intentionaalinen) pyrkimys avoimuuteen ja ennakoimattomuuteen sekä poeettisen ilmaisun irrottamiseen kausaalisuhteiden järjestyksestä (Eco 1989, 15, 21, 24, 57).⁹

Vaikka Aronpuron romaania voi kuvata ecolaisittain avoimeksi teokseksi, siinä on myös lukuisia suljettuiksi hahmottuvia muotoja. Ristiveto avoimen ja suljetun välillä onkin ominaista *Aperitif*ille. Erilaisia konkreettisesti suljettuja muotoja teoksessa on useita. Esimerkiksi Reino Salmen ensimmäisessä päiväkirjassa (5. päivä) Reino merkitsee omaa omintakeista logiikkaansa noudattaen luvun sekä roomalaisin että arabialaisin numeroin: XDMLII = 51058. Roomalaisten numeroiden alle ja päälle Reino piirtää viivat: ”Näin oli syntynyt suljettu neliö”, Reino kirjoittaa. Lisäksi hän tuo esiin *halunsa* suljettuun muotoon. Myös Tauno Salmen papereissa esiintyy konkreettinen suljettu muoto, kun nimitys ”Tauno Salmen tuntikirja” on piirretty suorakulmion viivojen sisään.

Kutakin erillistä osiota voi tarkastella suljettuna muotona, mutta teoskonaisuuden avoimuus syntyy juuri siitä, miten osiot lukiessa ikään kuin liikkuvat muotojensa sisältä pois ja yhdistyvät toisiin osioihin. Toisin sanottuna on kyse *montaasista*¹⁰, leikkautumisen ja kiinnittymisen liikkeestä. Aronpuron teos toimii pikemmin elokuvaan liittyvän montaasin tavoin painottaessaan liikkeellistä jatkuvuutta eri osioiden välillä kuin kuvataiteellisena kollaa-sina, joka toimii enemmän pysähtymisen ja tauon logiikalla.

⁹ Tekijän toiminnan korostaminen vaikuttaakin olevan Ecolla keskeinen tekijä yleisen ja erityisen avoimuuden erottamisessa toisistaan. Tosin Eco sijoittaa ”tekijän” *Opera aperta*ssa taideteoksen ulkopuolisen maailman historialliseksi hahmoksi ja intentionaaliseksi toimijaksi eikä esimerkiksi taideteoksesta hahmoteltavissa olevaksi. Kokeilevassa kirjallisuudessa (ja taiteessa) kysymys tekijyydestä on äärimmäisen kiinnostava, mutta tämän artikkelin puitteissa siihen ei ole mahdollista puuttua. Kirjoittaessani Aronpuron kynäkamerasta tunnustan materiaalsen tekijän, mutta hahmotan sen koosteeksi, jossa teoksesta hahmoteltavissa oleva tekijä laskostuu historialliseen tekijään.

¹⁰ Käytän *montaasin* käsitettä nimenomaisesti epistemologisesti enkä ontologisesti. Toisin sanoin montaasin käsite auttaa tarttumaan Aronpuron teoksen keskeiseen tapaan toimia. Kyse ei siis ole ontologisesta kuvailemisesta, saati typologisoinnista, luokittelusta tai lajimäärittelystä. *Aperitif*ia on esimerkiksi Kari Rummukainen (1999) luokitellut suhteessa kollaasi- ja montaasiromaanilajien lajityypillisiin piirteisiin.

Montaasi-käsitteen keskeisyys elokuvan alueella lähtee liikkeelle Sergei Eisensteinin käsitettä koskevista kirjoituksista.¹¹ Teknisessä mielessä montaa- sissa on kyse tavasta leikata (elokuvan) otoksia. Leikkauksen myötä eri osiot asetetaan kontrapunktisiin vastapisteasetelmiin tai niitä rinnastetaan toisiinsa; ristiriidat ja yhteentörmäykset toteutetaan montaa- silla. Montaasin keskeinen merkitys Eisensteinille on siinä, miten kukin yksittäinen fragmentti asettuu suhteeseen sitä ympäröivien muiden osien kanssa (Aumont 1987, 35). Montaasissa mahdollistuu yhteismitattomiksi miellettyjen osioiden asettuminen kokonaisuudeksi, joka yllättää ennakoimattomuudellaan. Montaasi myös mahdollistaa rytmiset muutokset, sävyjen vaihtelut – tai pysyttäytymisen muuttumattomuudessa. (Jalander 1989, 67–73.) Yhtä kaikki kyse on liikkeestä, joka syntyy heterogeenisten elementtien suhteesta toisiin heterogeenisiin osioihin, kuten vaikkapa aiemmin esille otetussa Luokkakuva-osion ja tukku- liikkeen tavaraluettelon rinnastumisessa toisiinsa.

Aronpuron teoksessa avoimet ja suljetut muodot siis liittyvät toisiinsa. *Aperitifin* voikin liittää 1960-luvun puolen välin suomalaisen ”kollaasi- romanibuumiin” keskittymällä pohtimaan Aronpuron ja muiden kollaasi- romaaneiksi määriteltyjen teosten suhdetta ecolaiseen avoimen teoksen poe- tiikkaan. Pentti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* -romaanissa (1964, 77–78) esitetään kirjaimellinen yhteys avoimen ja suljetun välille: ”Ei ihanteellinen, suljettu, vaan materialistinen, avoin. Ei luontoa, vaan työn tu- los, ihmisen tekemä.” Näitä virkkeitä voi kytkeä Saarikosken romaanin kir- jailijahahmoon, joka miettii ”tämän romaanin” kirjoittamista ja laajemmin kirjoittamisen prosesseja, mutta myös romaanin kokonaisuuteen, jossa koros- tuu taide ”ihmisen tekemänä”, ihmisen työn tuloksena eikä niinkään jonkin- laisena ”luonnollisena” sielunpuhduksena. Saarikosken romaani koostuu erilaisista tekstimateriaaleista; mukana on luetteloja, päiväkirjamerkintöjä Aunuksen sotaretkeltä, ravintolalaskuja, sanomalehtitekstiä. Teoksen tilal- linen materiaalisuus tuodaan esiin typografisin keinoin vaikkapa kirjainten lihavoinnilla, rivien asettelulla tai kirjoitusvirheillä, puuttuvilla kirjaimilla tai

¹¹ Eisenstein kehitteli käsitettä useissa, eri vuosikymmenille ajoittuvissa kirjoituksis- saan, joiden myötä käsite muovautui ja muuttui jatkuvasti. Eisenstein myös asetti käsit- teen erilaisiin konteksteihin, jotka Jacques Aumont (1987, 155) on nimennyt ideologiseksi, pedagogiseksi ja epistemologiseksi kontekstiksi.

kokonaisilla sanansisäisillä väleillä. Teoksen eri osioissa käytetään niin minäkuin hän-kertojia, jotka merkitsevät muistiin huomioitaan Helsingin kaduista ja junamatkoista ja kirjaavat ylös useita ravintolapöytien äärellä käytyjä dialogeja. Romaanissa asetetaan vastakkain keskiluokkainen tai porvarillisesti suljettu ihanteellisuus ja boheemi avoin taiteilijuus.

Saarikosken romaanin erilaiset materiaalit ovat tekstejä, jotka kirjaavat erilaisia tapoja havainnoida ja kokea todellisuutta. Näistä tekstimateriaaleista rakentuu teoksen sisällä linjoja ja sarjoja Aronpuron teoksen toimintaperiaatteiden tavoin. Romaanikokonaisuus on avoin. Mutta keskeinen ero Aronpuron ja Saarikosken teosten välille syntyy niiden tavassa esittää erilaisia materiaaleja. Saarikosken romaanissa tekstimateriaalien ladonta on yhdenmukaistettua eikä se toista eri materiaalien vaihtuvia erityispiirteitä. Aronpuron teoksessa sen sijaan vaikkapa Tauno Salmelle tullut sähkölasku on ladottu sähkölaskun tavoin ja maksamatta jääneen laskun vuoksi lähetetyt muistutuskirjeet muistuttavat myös kaikkinaiselta ilmiasultaan yksityiskohtia myöten muistutuskirjeitä. Tätä Saarikosken ja Aronpuron teosten välistä eroa tekstimateriaaleissa voi nimittää myös eroksi realistisuudessa: Saarikoski esittää materiaalit uudelleen, muokattuina, kun taas Aronpuro näyttää ne todenkaltaisina.

Toisin kuin Aronpuro, Saarikoski rakentaa teokseensa kerronnallista jatkumoa. Hän käyttää teoksessaan esimerkiksi modernistiselle romaanille ominaista vapaata epäsuoraa esittämistä tai panostaa kertojan toimintaan kuvaamalla vaikkapa kohtausten tapahtumapaikkoja. Siinä missä Aronpuro ”näyttää”, Saarikoski pikemmin ”kertoo”, jolloin teosten eroavaisuuden suhteessa avoimuuteen voisi kiteyttää eroksi kokeilevuudessa: Saarikosken romaanin on kerronnallisuudessaan perinteisempi kuin *Aperitiff*.

1960-luvun puolen välin kollaasiromaaneista yksi on Timo K. Mukan *Täältä jostakin* -aineistoromaani (1965). Mukan teos käsittelee kuvataiteilija Matti Tullin kokemuksia armeijasta, ja teoksen erilaiset materiaalit ovatkin sidoksissa armeijaan ja sodankäyntiin tavalla tai toisella. Materiaaleissa on mukana kenraalin isänmaallinen puhe, Sadankomitean pasifistisia tiedotteita, jatkosodassa kaatuneiden luettelo, Pentti Linkolan pasifistinen manifesti ja Federico García Lorcan lyriikkaa. Nämä kaikki tekstimateriaalit kuitenkin kytkeytyvät yhtäältä teoksen poliittiseen julistukseen eli pasifismiin ja toisaal-

ta Matti Tullin henkilöhahmoon. Matti Tullin armeijakokemuksien tarinaa varioidaan myös vaikkapa esittämällä alokas Tullin ja kapteeni Hakkaraisen käymiä keskusteluja näytelmän muotoon kirjattuna, jolloin armeijan teatralisuus korostuu. Mukan tapaa käyttää sitaattimateriaaleja voisi nimittää suljetuksi, sillä ne limittyvät luontevasti motivoiden romaanin aiheisiin ja temaatiikkaan.

Mukan myöhäistuotantoa tutkineen Elina Armisen (2009, passim.) mukaan *Täältä jostakin* on kokeellinen romaani – Mukan romaanin kokeellisuus asettuu näkemykseni mukaan samalle linjalle Saarikosken esillä olleen romaanin kanssa. Molemmat kokeilevat erilaisilla *tekstuaalisilla* materiaaleilla ja sitaateilla, joten niiden kokeellisuus on pikemmin reaktiivista suhteessa perinteiseksi miellettyyn romaaniin eikä lopulta niinkään aktiivista uudistavuutta, kuten Aronpuruolla. Aronpuron erilaiset osiot on kuin asetettu näyttille, kun taas Mukalla ne pysyttäytyvät narratiivin eteenpäin kuljettamisen ehtojen sisällä. Mukan romaanin avoimuus on siis enemmän perinteistä avoimuutta kuin ecolaista toisen asteen avoimuutta.

Mukan romaani on poliittinen teos, ja se julistaa armeijanvastaisuutta ja pasifismia; sen ideologista asennetta kyllästää pikemmin suljettu agenda kuin avoimuus. Mukan romaani rakentaa selvää yhteyttä 1960-luvun ”reaalimaailmaan” nostamalla aiheiksi ajankohtaisia yhteiskunnallisia keskusteluita maanpuolustuksesta ja pasifismista (ks. myös Arminen 2009, 177–178). Aronpuron teoksen poliittisuus näyttäytyy puolestaan ”muotopolitiikkana”. Suurin ero teosten välille syntyy kuitenkin siitä, miten Mukka keskittyy yksilöön, Matti Tullin tajuntaan ja kokemuksiin. Vaikka *Aperitiffissa* on useita henkilöhahmoja ja jopa yksilöitä, ei (humanistinen) yksilö- ja ihmiskeskeisyys mahdu Aronpuron kynäkameran piirtimeen.

1960-luvun puolessa välissä ilmestyneistä kollaasiromaaneista Alpo Jaakolan ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan *Meri kiipeilee* (1965) käyttää materiaaliin tekstin lisäksi kuvaa. Teoksessa kulkee sarjakuvamaisesti Jaakolan kuvittama tarina ”Jens kiittämättömästä” ja lopussa on ”Suomalaisia suurmiehiä”-osio, joissa niin Aleksis Kivi kuin Eljas Lönnrot saavat omat kuvaruututarinansa. Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan nimiin on merkitty ”Tunkiokuningas”-osuus, jossa leikitään eri tekstien typografisesti vaihtuvilla asemoinneilla

ja tekstityypeillä. Teoksen takakannen ”peräpuheen” mukaan ”vihkossa” on (ainakin) kolme eri kokonaisuutta, jotka elävät symbioosissa. Peräpuhe myös kehottaa lukemaan teosta muussakin kuin ”järjestyksessä”. (Ks. Jaakola & Takalo-Eskola 1965.)

Teoksen lukija on siis myös katsoja, joka ei lopulta voi olla varma, kumpi kanteen merkityistä tekijöistä ”vastaa” mistäkin osiosta. Ajoittain kuvakertomus kulkee aukeaman toisella sivulla tekstiosioiden jatkaessa liikettään vasemmalla sivulla. Sivujen alalaitaan merkityt ”alaotsikot” antavat jonkinlaista osviittaa siihen, mistä yläpuolella olevassa tekstissä tai kuvassa on kyse: Tosin alaotsikot, kuten vaikkapa ”Pelloilta tuulee” (Jaakola & Takalo-Eskola 1965, 19), ”Pöyhkeä lilja” (Jaakola & Takalo-Eskola 1965, 28), eivät muodosta mitään totuttua logiikkaa saati kausaalisuhdetta teksti- tai kuvaympäristöönsä nähden. Yhtäältä teoksen osioissa liikutaan jopa kalevalaisessa maastossa nelipolvista trokeeta käyttävän runon muodossa, toisaalta tekstiosuuksissa kuvataan elokuvissa käyntiä tai tarkastellaan ”tajunnankentän” toimintaa tajunnanvirtamaisella tekniikalla. *Meri kiipeilee* onkin ecolaisittain toisen asteen avoin teos kaikissa suhteissaan, ja sellaisenaan sen kokeilevuus asettuu samalla linjalle Aronpuron teoksen kanssa.

Tässä esiin otettujen 1960-lukulaisten kollaasiromaaneiksi nimettyjen teosten välisiä eroja voi kiteyttää myös eroksi montaasin suhteen. Aronpuro, Jaakola ja Takalo-Eskola, ja osittain myös Saarikoski liittävätkin materiaaleja yhteen tai leikkaavat niitä irti toisistaan yllättävästi, kun taas Mukan romaanissa montaasi kiertyy yhden asian eli henkilökeskeisen tajunnankuvauksen ympärille. Taidelajin materiaalisuus alistetaan Mukan teoksessa tematiikan alaiseksi. Aronpuron teoksessa sen sijaan materiaalisuus – ja aine – toimivat päällimmäisinä.

Musta aine

Kari Aronpuron kynäkamera näyttää ja tallentaa kuvia, tekstejä, sarjoja, jotka korostavat *Aperitiff* – *avoin kaupunki* -teoksen materiaalista toimintaa. Toisin kuin perinteinen realistinen romaani, *Aperitiff* kiinnittää huomion kirjallisuuden ilmaisukeinoihin ja myös kirja-välineeseen. Kirjoittaessaan eri tavoin esiin todellisuuden, toden, ja niiden kuvaamisen – sekä myös lukemisen ja

katsomisen – monimuotoisen kentän *Aperitiff* hahmottuu kokeilevaksi neo-realismiksi, joka kytkeytyy erilaisiin kokeellisiin perinteisiin ja myös uusiin realismeihin.

Aperitiff – avoin kaupunki kuuluu suomalaisen kirjallisuuden kirjallisen kollaasin vuosikymmenen eli 1960-lukuun, ja teoksen kollaasimuoto soveltuu urbaanin todellisuuden kuvaamiseen (Joensuu 2016, 6). Teoksen tapa yhdistellä erilaisia teksti- ja kuvamateriaaleja kytkee sen moniin kansainvälisiin kokeellisiin taidesuuntauksiin, joissa oli yhtenä pyrkimyksenä liittää yhteen arkinen todellisuus ja taide. Oma tarkasteluni on kiertynyt pohtimaan kysymystä, miten Aronpuron teos problematisoi todellisuuden kuvaamista suhteessa realismisuuteen.

Nimensä myötä romaani on liitettävissä italialaiseen neorealistiseen elokuvaan ja Umberto Econ käsityksiin avoimesta teoksesta. Näiden liitosten myötä olen tarkastellut toisaalta sitä, miten *Aperitiff*ia voi tutkia elokuvallisuuteen kytkeytyviä käsitteitä ja näkökohtia hyödyntäen, ja toisaalta sitä, miten eolainen näkemys avoimuudesta ”liikkeessä pysyvänä teoksena” toteutuu romaania lukiessa ja katsoessa. Aronpuron tapaa yhdistellä teoksessaan kuvallisia ja tekstuaalisia materiaaleja sekä painottaa havaitsemisen ja sen kuvaamisen yhtäaikaaisuutta hahmotin käsitteellä ’kamerakynä’. Aronpuron romaanissa katsominen, visuaaliset havainnot, kirjoitetaan kuin kameran kautta nähtyinä. Elokuvalliseksi ominaisuudeksi, montaasiksi, hahmotin myös romaanin tavan leikata ja yhdistellä erilaisia materiaaleja toisiinsa. Lukemisen myötä ne muodostavat sarjoittuvia kuvia, liikekuvia.

Konkreettinen yhteys italialaiseen neorealistiseen elokuvaan syntyy lähinnä analogisten ilmaisukeinojen kautta. Eli neorealistisen elokuvan esteettiset muotokeinot, kuten todellisuuden näyttäminen eikä niinkään uudelleen-kertominen (representaatio) ja tilannekeskeisyys, ovat ominaisia myös Aronpuron teokselle.

Romaani esittämä eksplisiittinen kysymys ”mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa?” jo sinällään problematisoi todellisuuden kuvaamisen mahdollisuuksia. Aronpuron teos onkin liitettävissä ajankohtansa ominaiseen kulttuuriseen keskusteluun taiteen ja toden välisistä suhteista, jota tarkastelin myös tuomalla esiin, miten romaani eroaa ratkaisevasti ns. jälkirealistisesta

romaanista. Sanoilla kuvaaminen liittyy teoksessa monin tavoin myös kuvien tapaan kuvata todellisuutta – erityisesti romaanin ekfrasis-osio kirjoittaa esiin kuvan, kirjoituksen ja todellisuuden välisen suhteen monimuotoisen kentän. Ekfrasis- ja ”Tauno Salmen tuntikirja” -osioissa korostuu romaanin tapa leikitellä monilla realistisen kirjallisuuden konventioilla. *Aperitiff – avoin kaupunki* -teoksen kokeileva neorealistsuus syntyykin juuri siitä, miten se kytkeytyy erilaisten realismien ilmaisukeinoihin sekä hyödyntämällä että kyseenalaistamalla niitä.

Palaan lopuksi vielä artikkelini alussa käsittelemääni mustan suorakulmion kuvaan, sillä se kiteyttää Aronpuron kynäkameran liikkeiden laaja-alaisuuden. Jyväskylän yliopiston kirjallisuus-oppiaineen järjestämässä ”Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* ja kollaasiromaanin taide” -juhlalenninminaarissa 13.11.2015 keskusteltiin myös mustasta suorakulmiosta ja sen intertekstuaalisista yhteyksistä. Kari Aronpuro itse sanoi mustan suorakulmion viittaavan kalkeeri- eli hiilipaperiin. Esitin alussa, että musta tuntuu jopa sulkeumalta. Aronpuron esiin nostama alkuidea hiilipaperista kuitenkin avaa mustan suorakulmion kuvaa myös käyttöyhteyksiin eli kirjoittamisen jäljentämiseen. Yhteys liittyy toki kopioimiseen, mutta se avaa myös teokselle niin tunnusomaisen aineellisuuteen keskittymisen.

Hiilipaperi kytkeytyy kirjoituskoneeseen, joka puolestaan on *Aperitiffin* aikakaudelle ominainen kirjailijan työväline. Toisaalta musta hiilipaperi liittyy kapitalistiseen ostamisen ja maksamisen kulttuuriin, sillä sitä on käytetty (ja käytetään edelleen) laskujen ja kuittien irrotettavissa olevien paperien välissä. Hiilipaperin pääasiallinen raaka-aine on hiili, ja se sisältää myös happea, vetyä ja rikkiä. Hiili on olennainen aine kaikelle elämälle. Näin ajatellen teoksen kuva mustasta suorakulmiosta on kaikkea muuta kuin sulkeumaa: se avautuu elämään.¹²

¹² Artikkelini on kirjoitettu Koneen säätiön apurahalla. Kiitän Koneen säätiön rahoittaman SOMA-tutkimusprojektin tutkijoita ja elokuvatutkimuksen professori Jukka Sihvosta artikkelini kommentoinnista.

Lähteet

- Arminen, Elina 2009. *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki: SKS.
- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitifff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Astruc, Alexandre 1969. *Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde*. (Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo, 1948.) Suom. Juhani Koskinen. Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan. Kirjoituksia elokuvasta*. Toinen painos. Helsinki: WSOY, 66–71.
- Aumont, Jacques 1987. *Montage Eisenstein*. (*Montage Eisenstein*, 1965.) Trans. Lee Hildreth, Constance Penley & Andrew Ross. London: BFI Publishing & Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Barthes, Roland 1976. *Sade, Fourier, Loyola*. (*Sade, Fourier, Loyola*, 1971.) Trans. Richard Miller. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone*. (*La chambre claire*, 1980.) Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, Roland 1993. *Toden tuntu*. (L'effet de réel, 1968.) Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 97–108.
- Debord, Guy 1992. *Society of the Spectacle and other films*. London: Rebel Press.
- Deleuze, Gilles 1989. *Cinema 2. The Time-Image*. (*Cinema 2, L'Image-Temps*, 1989.) Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. London: The Athlone Press.
- Eco, Umberto 1989. *The Open Work*. (*Opera aperta*, 1962.) Trans. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press.
- Foster, Hal 1996. *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Gertsner, David A. 2013. The Practices of Authorship. David A. Gerstner & Janet Staiger (eds), *Authorship and Film*. New York and London: Routledge, 3–26.
- Guattari, Félix 1977. *La Révolution Moléculaire*. Fontenay-sous-Bois: Recherches.
- Guattari, Pierre-Félix 1996. *The Guattari Reader*. Gary Genosko (ed.). Oxford: Blackwell.
- Haapala, Vesa 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Hall, Stuart 1997. The Work of Representation. Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 13–74.
- Holopainen, Toivo J. 2008. Johdanto. Johannes Duns Scotus, *Jumalan tunnettavuudesta ja muita kirjoituksia*. Suom. Toivo J. Holopainen. Helsinki: Gaudeamus, 9–21.
- Hughes, Robert 1991 (1980). *The Shock of the New. Art and the Century of Change. Updated and Enlarged Version*. London: Thames & Hudson.
- Huttunen, Tomi (toim.) 2014. *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Poesia.

- Jaakola, Alpo & Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani 1965. *Meri kiipeilee*. Helsinki: Suomen Teiniliitto.
- Jalander, Ywe 1989. Eisensteinin elokuvateoria. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg (toim.), *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like, 58–85.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Poesia.
- Karkama, Pertti 1997. Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.), *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Helsinki: SKS, 214–236.
- Keskinen, Mikko 2008. Kirjoituksen Xerox-aste: toisto ja tekijyys kuvauksessa. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma (toim.), *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93, 284–298.
- Kramer, Antje 2013. Visions of the Real within Nouveau Réalisme. (Les visions du réel au sein du Nouveau Réalisme, 2013.) Trans. Charles Penwarden. *Own Reality 2013(3)*. <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/ownreality/3> [luettu 15.11.2017]
- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa 2016. Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholm's DIVA as Minor Literature. Kristina Malmio & Mia Österlund (eds), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. Helsinki: SKS, 38–52.
- Lindsten, Leo 1965. Ruusuja Kari Aronpurolle. *Kansan uutiset* 31.10.1965.
- Lodder, Christina 2013. Transfiguring Reality. Suprematism and the Aerial View. Mark Dorrian & Frédéric Pousin (eds), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*. London and New York: I.B. Tauris, 95–117.
- Luzzi, Joseph 2014. *A Cinema of Poetry. Aesthetics of Italian Art Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Malevitš, Kazimir 1976. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism. (Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm, 1915.) John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. Trans. John E. Bowlt. New York: The Viking Press, 116–135.
- Matlock, Jann 1995. Censoring the Realist Gaze. Margaret Cohen & Christopher Prendergast (eds), *Spectacles of Realism. Gender, Body, Genre*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press, 28–65.
- Meretoja, Hanna 2007. Ranskalainen uusi romaani avantgardekirjallisuuden suuntauksena. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 183–206.
- Meri, Veijo 1986. *Julma prinsessa ja kosijat. Esseet 1961–1986*. Helsinki: Otava.

- Michelson, Annette (ed.) 1984. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Trans. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Tyrus 2012. *Lettrism and Situationism*. Joe Bray, Alison Gibbons & Brian Mchale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge, 101–114.
- Mukka, Timo K. 1965. *Täältä jostakin*. Helsinki: Gummerus.
- Nichols, Bill 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Niemi, Juhani 1995. *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani 1999. Kirjallisuus ja sukupolvikapina. Pertti Lassila (toim.), *Rintama-kirjeistä tietoverkkoihin. Suomen kirjallisuushistoria 3*. Helsinki: SKS, 158–186.
- Parnasso 1/1960. 50-luvun kasvot. Parnasson kiertokysely. *Parnasso* 1/1960, 3–11.
- Parry, Richard 1992. *Introduction. Guy Debord, Society of the Spectacle and other films*. London: Rebel Press, 5–8.
- Peltonen, Milla 2008. *Jälkirealismen ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, osa 272.
- Prendergast, Christopher 2000. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Rand, Max 1965. Vakioiden uudet ulottuvuudet. *Helsingin Sanomat* 6.11.1965.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaana*. Lisensiaatintutkimus. Yleinen kirjallisuustiede, Helsingin yliopisto.
- Saarikoski, Pentti 1964. *Ovat muistojemme lehdet kuolleet*. Helsinki: Otava.
- Tuohimaa, Sinikka 1990. *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Oulun yliopisto: Kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitos.
- Virtanen, Pekka 1966. Joku on harhassa. *Parnasso* 2/1966.
- Wagstaff, Christopher 2007. *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto, Buffalo and London: Toronto University Press.