

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Keskinen, Mikko

Title: Kirjoituksen näköiset kuvat : Aperitiffin tekstifaksimilet

Year: 2018

Version: Published version

Copyright: © 2018 Tampere University Press ja tekijä

Rights: CC BY-NC-ND 4.0

Rights url: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Please cite the original version:

Keskinen, M. (2018). Kirjoituksen näköiset kuvat : Aperitiffin tekstifaksimilet. In M. Keskinen, J. Joensuu, L. Piippo, & A. Helle (Eds.), *Avoin Aperitiff : kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki* (pp. 60-83). Tampere University Press. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0747-9>

Kirjoituksen näköiset kuvat

Aperitiffin tekstifaksimilet

Mikko Keskinen

Katson ja luen Kari Aronpuron *Aperitiffia* sen sisältämien faksimile-muotoisten tai sellaisiksi tulkittavien tekstien kannalta. Tekstifaksimile on kirjoituksen kuva ja siten kirjallisen kollaasin – erityisesti kollaasiromaanin – perinteen, ilmaisukeinojen ja teknologisten käytänteiden kannalta olennainen piirre. En kajoa *Aperitiffin* sisältämiin faksimileihin varsinaisista kuvista tai kuvioista, vaikka ne ovat romaanin huomiota herättävimmät piirteet – ja koska ne lienevät samalla sen tulkituimmat kohdat. Tärkein poikkeus rajauksestani on romaanin kuuluisa musta suorakaide, mutta vain näennäisesti. Tulkitseen senkin nimenomaan kirjoituksen kuvana.

Tekstifaksimilet voivat olla paitsi erehdyttävällä tavalla alkuperäisen kirjoituksen kaltaisia myös harhauttavasti muunneltuja. Siksi faksimilen katsominen ja lukeminen eivät voi pysähtyä pelkkään painotuotteessa annetun muodon rekisteröimiseen. *Aperitiffin* faksimilet tai faksimilen näköiset kohdat ansaitsevat erityisen huolellisen tarkastelun. Tämä tarkoittaa myös sitä, että toisinaan on syytä irrota yhdestä tekstipinnasta, kääntää sananmukaisesti lehteä ja muistaa, että paperilla on aina väistämättä kaksi puolta. Joskus tuo kääntöpuoli on faksimileissäkin merkitsevä, ainakin kun se esiintyy osana kokeellista romaania.

Tekstifaksimileja eritellessäni otan huomioon kollaasille tyypillisen leikkaamisen ja liimaamisen peruseräatteen, mutta siirryn siitä myös seuraavalle

tekniselle askelmalle, koostetun tekstimateriaalin painotekniseen uusintamiseen. Kyse on siis alkuperäisen käsikirjoituksen tekstiaineksen – joka sinänsä on tietysti suurelta osin löydettyä, jo olemassa ollutta ja siten epäoriginaalia tekstiä – saattamista muotoon, jossa se voidaan reprodusoida toistensa kanssa identtisiksi (tai ainakin hyvin suuressa määrin samankaltaisiksi) painotuotteiksi. Tämä myös mahdollistaa kirjan joukkotiedotusvälineenä eikä pelkkänä ainutkertaisena paperiluomuksena. Marginaaliselta vaikuttava aiheeni laajenee tässä mielessä koskettamaan kirjan erityispiirteitä ja mahdollisuuksia mediumina, niin taide-esineen kuin joukkoviestimenkin merkityksessä.

Faksimile: saman näköisyys tekona ja olemuksena

Faksimile tarkoittaa sekä saman näköiseksi tekemistä että saman näköistä objektia, siis sekä tekniikkaa että sen lopputulosta. Sana *faksimile* tulee latinan ilmaisusta *fac simile*, 'tehdä saman näköiseksi' ja sen merkityksiä ovat 'kopion tekeminen mistä tahansa, erityisesti kirjoituksesta' sekä 'täsmällinen kopio tai samankaltaisuus; täsmällinen kaksoiskappale tai representaatio' (*Oxford English Dictionary*, s.v. "Facsimile", definition 1). Faksimilen historia kytkeytyy asiakirjojen tai muiden papereiden tarkkaan kopioimiseen. Jotkin dokumentit on koettu tärkeiksi jäljentää ei ainoastaan sisällöltään vaan myös muodoltaan, mukaan lukien alkuperäisen paperin materiaaliset ominaisuudet. Tällaisia objekteja ovat muiden muassa piirroksot, kartat, käsikirjoitukset ja vanhat kirjat. Niiden historiallinen arvo on nähty sellaisena, että alkuperäisen mittasuhteet, värit ja kunto on katsottu tarpeelliseksi kopioida mahdollisimman uskollisesti.

Pyrkimys faksimilen alkuperäisen kaltaiseen tarkkuuteen heijastelee saavutuksissaan teknologian kulloistakin kehitysvaihetta. 1700- ja 1800-luvuilla täsmällisen jäljennöksen tekeminen käsikirjoituksesta, piirroksesta tai kaiveruksesta oli riippuvainen mekaanisista kopioimisen ja painamisen teknologioista (Pernoud 2000, 352). Käsien kopioiminen tai kaivertaminen ei pystynyt tuottamaan alkuperäisen kohteen pienen pieniä materiaalisia ominaisuuksia. Ne tulivat mahdollisiksi vasta 1900- ja 2000-lukujen uusissa teknologioissa: valokuvauksessa, elektrografisessa kopioinnissa ja digitaalisessa skannauksessa. (Schwartz 2014, 191–195.) Tämä kehitys tarkoitti myös painopisteen siir-

tymistä käsityötaidosta teknologian huomaamattomuuteen, virtuositeetista simulaatioon. Kyse ei siis enää ollut käsityöläiskopioijan taiteellisesta lahjakkuudesta vaan kopiointivälineen laadusta, kyvystä tuottaa mahdollisimman lähellä alkuperäistä oleva toisinto, reproduktio.

Faksimilen taiteellinen käyttö säilyi joillakin kirjailijoilla heidän alkuperäispiirustuksissaan tai omakätisenä kirjoituksena (tai pikemminkin sen fotolitografiana)¹ julkaistuissa teksteissään, esimerkiksi 1900-luvun taitteen Rodolphe Töpffer, Alfred Jarry ja Stéphane Mallarmé (Pernoud 2000, 353–58). Faksimilen ”epäoriginaali” puoli näkyi erityisesti dada-liikkeen kollaasikirjailijoilla ja -taiteilijoilla, kun he riemuiten hyödynsivät jokapäiväisen tekstimateriaalin moninaisuutta ja epäsuhtaisuutta (Cran 2014, 14, 17). Sanomalehtileikkeet, tiedotteet, kuitit, mainoslehtiset ja kaikki muut arjen tekstit kelpaavat kollaasiin. Tämä piirre näkyy myös useimmilla nykypäivän kollaasintekijöillä.

Tekstikollaasin perusmuodot kirjallisuudessa

Kollaasi toteutuu kirjallisuudessa monin tavoin, mutta mahdollisuudet ovat luokiteltavissa periaatteessa neljään pääkategoriaan. Niissä kaikissa tekstimateriaali näyttää kokonaan tai huomattavalta osaltaan löydetyistä teksteistä koostetulta. Luokitteluni perustuu tuon tekstiaineksen muotoon. Siirretyt tekstit

- 1) on yhdenmukaistettu typografisesti;
- 2) on tuotettu uudelleen alkuperäistä typografiaa (kirjasintyyppiä ja taittoa) imitoimalla;
- 3) on siirretty sellaisenaan, painojälkineen ja kirjoitusalueen materiaalisine piirteineen faksimilena uuteen yhteyteen;
- 4) vaikuttavat löydetyiltä mutta eivät sitä ole; ”alkuperäisen” fontin ja kirjoitusalueen kysymykset eivät ole relevantteja tässä, koska teksteillä ei

¹ Aikuisille suunnatussa kertomakirjallisuudessa omakätistä tekstiä tapaa nykyään harvoin. Viime vuosien suomalaisessa kirjallisuudessa poikkeuksia ovat kuitenkin Pirkko Saision kokonaisuudessaan tekstattu *Lokikirja* (2010) ja Harry Salmenniemen novellin ”Kaksi ihmistä kaupungissa” päättävä faksimilejakso (Salmenniemi 2017, 64–67). Sen sijaan nykyisessä visuaalisessa runoudessa käsinkirjoitettu teksti on varsin yleistä.

ole muuta (typografista) alkuperää kuin se, jossa ne kollaasissa esiintyvät.

Esimerkkiromaaneiksi kategorioista käyvät vaikkapa nämä: 1) Pentti Saarikoski: *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964), Markku Lahtela: *Jumala pullossa* (1964), Aapo Junkola: *Lintujen aika* (1965); 2) Max Frisch: *Ihminen ilmestyy holoseeniin* (1981); 3) Joseph Kosuth: *Purloined* (2000); Sally Alatalo (Anita M-28): *A Rearranged Affair* (1996); Graham Rawle: *Woman's World* (2005); 4) Graham Rawle: *Diary of an Amateur Photographer* (1998); Mihail Šiškin: *Neidonbius* (2007).

Brion Gysin ja William Burroughsin kehittämä *cut-up* voi langeta käytännössä jokaiseen neljään kategoriaan, joista ensimmäinen on selvästi yleisin. Burroughsin romaanituotannossa leikattu ja järjestelty lähdeteksti on tyypillisesti kirjailijan omaa, eikä se usein edes vaikuta löydetyltä. Hänen romaanin mittaisia *cut-upeja*an ovat esimerkiksi *Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) ja *Nova Express* (1964).

Minua kiinnostaa tässä artikkelissa luokittelun kolmas tapaus, joka samalla lienee harvinaisin kollaasikirjallisuuden tai ainakin kollaasikertomusten tai -romaanien muoto, monestakin syystä. Kertovassa fiktiossa kollaasin koostaminen tapahtuu yleensä niin, että muualta nostettujen tekstien typografia samalla muutetaan. Myös käytetyt tekstiosuudet ovat useimmiten huomattavasti laajempia kuin muutaman kirjaimen tai sanan mittaisia. Kolmannessa kategoriassa käytetyn tekstin materiaalisuus ei ole läsnä ainoastaan tekstityyppinä tai fonttina vaan myös alustansa kautta, siinä muodossa jossa kirjoitus esiintyy paperille painettuna (paperin väri, sävy, kuluminen, tahrat jne.) Tällaisessa käytänteessä kirjallinen ja kuvataiteellinen kollaasi ovat lähellä toisiaan sekä muodon että materiaalin puolesta. Kirjallinen palastelu, rinnastaminen ja siteeraaminen muistuttavat hyvin paljon kuvataiteellista leikkaamista ja liimaamista. Kollaasiin käytetty aines on kuvataiteessa usein tekstuaalista ja kantaa siten kielellisiä merkityksiä, samoin kuin kirjallisuuden poimimat tekstipalat viestivät myös visuaalisella asullaan.

Faksimile-kollaasi on yleisempää ja ehkä helpommin toteutettavaakin runoudessa kuin proosafiktiossa. Kaksi esimerkkiä näistä, sattumoisin samalta vuodelta. Saksalais-romaniaalaisen Nobel-kirjailija Herta Müllerin 112-sivui-

nen runokokoelma *Die Blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) koostuu sanoma- ja aikakauslehdistä saksituista kirjaimista, sanoista ja kuvista, jotka on aseteltu säkeiksi valkoiselle taustalle ja painettu kirjaan värillisinä. Tuloksena on sekä ulkoasultaan että sisällöltään levottoman kirjava kollaasi sanan ja kuvan osasista ja niiden rakoilevista suhteista.² Vastaavalla, mutta kertovassa fiktiossa jokseenkin ainutlaatuisella tavalla on koostettu brittiläisen Graham Rawlen romaani *Woman's World* (2005). Se perustuu kokonaan löydettyyn materiaaliin, 1960-luvun naistenlehdistä leikattuun yli 40 000 tekstipalaseen. Kollaasi levittyy romaanin sivuille faksimilena, tekstityyppien, kuvien ja vinjettien kavalkadina, josta on hahmotettavissa naisen tarina. Kielimateriaali tuottaa teokseen tietyn kepeän (ja ironisesti ymmärrettävän) tyylin. Toisaalta juuri tekstimassan typografinen levottomuus tuottaa lukemiseen sellaista kitkaa, joka suuntaa huomion teoksen materiaalisuuteen ja multimodaalisuuteen. Nämä piirteet taas käyvät romaanin kerronnallisuutta vastaan ja lähentävät sitä kollaasilyriikkaan.

Sivu jonka tekstimateriaali koostuu kokonaan lehdistä leikatuista ja alustalle uuteen järjestykseen liimatuista kirjaimista tai sanoista assosioituu korkeellisuuden lisäksi konventionaalisempiin tekstityyppeihin: lunnaskirjeseen tai, kotoisammin, leikekirjaan. Lunnaskirje on monelle tuttu ainakin elokuvista; sen kirjoitus ei ole grafologisesti tunnistettavissa käsialan tavoin eikä jäljitettävissä niin kuin mekaanisen kirjoituskoneen väistämättä yksilöllinen kirjoitusjälki (vrt. Schwartz 2014, 191). Kyseessä on siis tietoisesti anonymisoitu kirjoittaminen löydetyllä tekstiaineksella.³ Leikekirja (*scrapbook*) on yleisesti käytetty tapa koota ja säilyttää sekä kuvallista että sanallista aineistoa kirjamuodossa. Leikekirja sisältää tyypillisesti henkilöhistoriaan liittyvää materiaalia, kuten päiväkirjamerkintöjä, ystävien ja sukulaisten tuottamaa aineistoa sekä eri tavoin merkityksellisiä palasia painotuotteista.

² Vrt. <https://www.amazon.de/Die-blassen-Herren-mit-Mokkatassen/dp/3446206779>. Müller on myös julkaissut samalla tekniikalla toteutetun 208-sivuisen runoteoksen *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2014).

³ Lunnaskirjeen voi nykyään luoda (pilailutarkoituksiin) myös digitaalisesti generaattoreilla, jotka muuntavat leipätekstin leikkeiden kaltaisiksi fonteiksi; katso esim. <http://contactsheet.org/junk/ransom.html>.

On kiinnostavaa, ja ehkä kollaasi-ilmaisulle tunnusmerkillistäkin, kuinka tekstityyppien erilaiset taustaoletukset ja merkitysyhteydet vuotavat rajojensa yli. Arkisen harmiton leikekirja kantaa paikoitellen muodollista sukulaisuutta pahaenteiseen lunnaskirjeeseen, joka taas voi kohdakkoin muistuttaa viehättävän amatöörimäistä ystäväkirjaa. Samoin esimerkiksi Müllerin runokokoelman yksisivuiset runot assosioituvat miltei vääjäämättä lunnas- tai kiristyskirjeeseen ja Rawlen romaani vertautuu materiaalin runsaudessaan helposti leikekirjaan (vrt. Brillenburg Wurth 2011, 130–131; Gibbons 2012, 185, 203–204; Keskinen 2016, 97–98).⁴

Romaanit jotka on koostettu kokonaan aikaisemmin kirjana ilmestyneestä fiktiosta faksimilemuodossa tai jotka järjestävät julkaistun teoksen sivut tai lauseet uudelleen, ovat melkein poikkeuksetta pienpainoksisia taiteilijakirjoja, ilmeisesti tekijänoikeussyistä. Tällaisia ovat mm. Joseph Kosuthin *Purloined* (1966/2000) ja Sally Alatalon (eli Anita M-28:n) *A Rearranged Affair* (1996). On olemassa myös romaaneja, jotka sisältävät pelkästään vierasta materiaalia, mutta yhdenmukaiseksi tekstiksi ladotussa muodossa, kuten Eduardo Paolozzin *Kex* (1966) ja Doug Hustonin *Vast: An Unoriginal Novel* (1994).

Tapa käyttää sanomalehdistä tai muista painotuotteista löydettyjä tekstejä raaka-aineena periytyy historiallisen avantgarden alkuvaiheista. Romania-lais-sveitsiläinen dada-runoilija Tristan Tzara esitteli kirjoituksessaan ”Pour faire un Poème Dadaïste” (1920) tavan synnyttää runo leikkaamalla sanoja sanomalehdistä hattuun ja poimimalla niitä sitten sattumanvaraisesti esiin. Tzara ei kuitenkaan tarkoittanut, että noin luotu runo tulisi julkaista faksimilena, lähdetekstin materiaallinen ulkoasu tarkasti säilyttäen. Jopa hänen omat runonsa on ladottu uudelleen, mutta arvatenkin alkuperäisiä kirjasinlajeja jäljitellen. Sama periaate näkyy myös ranskalaisen surrealisti André Bretonin kirjoituksissa, esimerkiksi vuoden 1924 ”Surrealistisen manifestin” päättävässä kollaasi-runossa, sekä monissa venäläisen zaum-liikkeen teoksissa. Sen sijaan jotkin aikakauskirjassa *Le Surréalisme au service de la Révolution*

⁴ Rawlen romaani *Diary of an Amateur Photographer* (1998) on vielä kohostetummin juuri leikekirjan muotoinen, sillä se koostuu kokonaan faksimilena toteutetusta fiktiivisestä päiväkirjasta, siihen kiinnitetyistä valokuvista ja lehtileikkeistä sekä jopa kuoreen suljetusta kirjeestä. Kaikki tämä materiaali on tuotettu huolellisesti, eri pintojen värisävyjä jäljitellen.

(1930–33) julkaistut sanomalehtikollaasit tuottavat löydetyn materiaalin faksimilena.

Faksimileissa kysymys sanan ja kuvan suhteesta jäsentyy tavalla, joka problematisoi koko niiden vastakkainasettelun. Kopioina kuvatut sanat ovat kuvia kielen merkitysyksiköistä tietyssä muodossa ja tietyssä esiintymisympäristössä. Näin tekstifaksimile viestii yhtä aikaa sekä semanttisesti että visuaalisesti.

Aperitiffin tekstifaksimilet ja pseudofaksimilet

Aronpuron *Aperitiff*issa ovat mukana useimmat edellä hahmottelemani kollaasin tyyppit, monet niistä faksimilena toteutettuna. Oikeastaan vain kollaasin harvinaisin muoto, fiktiotekstin faksimile, puuttuu romaanista. Käyn seuraavaksi läpi *Aperitiffin* tekstifaksimileja tai sellaisiksi luettavat aineksia ja suhteutan niitä kollaasin tekniikoihin – sanan sekä taidekeinoon että painoteknologiaan viittaavassa merkityksessä.

Kari Rummukainen on tehnyt lisensiaatintyössään säntillisen inventaarion Aronpuron kollaasin kokoonpanosta ja samassa yhteydessä käsitellyt ”konkreettiseksi kollaasiainekseksi” nimittämänsä tekstimateriaalin faksimileluonnetta (Rummukainen 1999, 184–188). Luokittelen *Aperitiffin* faksimilet sen mukaan, tehdäänkö niissä saman näköiseksi kirjoituksen vai kuvion painojälki, siis sanan kuva vai kuvan kuva. Erottelu ei ole suinkaan kiistaton, mutta kuitenkin tarpeen materiaalin ja itse faksimilen jäsennyksen kannalta. Romaanin lukuisista tekstifaksimilen tapauksista keskityn kaikkein edustavimpiin ja kiintoisimpiin.⁵

Faksimilen tunnistaminen Aronpuron romaanista ei ole aivan ongelmattonta. Romaanin aloittavan ”Reino Salmen päiväkirja” -jakson mottona toimii sitaatti Donald A.S. Fraserin teoksesta *Statistics: An Introduction* (1958) (kuva 1):

⁵ En käsittele Reino Salmen nimiin pantua ”Kun kuningas kuolee” -artikkelia, shakkitehtävää enkä hautajaispuhetta, en liioin Salmesta kertovia sepitteellisiä uutisia tai lehtitijuttuja. Myös *Aperitiffin* toisen ja kolmannen painoksen kritiikit jäävät kiistattomina valokopioina tämän artikkelin ulkopuolelle. *Aperitiffin* aineistoista toiseen laitokseen saakka, ks. Rummukainen 1999, 257–264.

By simple algebra, we can write

$$\begin{aligned}\Sigma (x_i - \mu)^2 &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x}) + (\bar{x} - \mu)]^2 \\ &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x})^2 + 2(x_i - \bar{x})(\bar{x} - \mu) + (\bar{x} - \mu)^2] \\ &= \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2 + n(\bar{x} - \mu)^2\end{aligned}$$

Donald A. S. Fraser

Kuva 1.

Tekstin asemointi, johtovirkkeen kirjasinlaji ja yhtälön matemaattiset erikoismerkit antavat aiheetta olettaa, että koko motto on faksimile jostakin Fraserin kirjan kohdasta. Teksti löytyykin tuosta tilastotieteen johdantoteoksesta, sivulta 117 (kuva 2):

By simple algebra, we can write

$$\begin{aligned}(2.13) \quad \Sigma (x_i - \mu)^2 &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x}) + (\bar{x} - \mu)]^2 \\ &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x})^2 + 2(x_i - \bar{x})(\bar{x} - \mu) + (\bar{x} - \mu)^2] \\ &= \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2 + n(\bar{x} - \mu)^2\end{aligned}$$

where the middle terms disappear because

$$\begin{aligned}\Sigma (x_i - \bar{x}) &= \Sigma x_i - n\bar{x} \\ &= \Sigma x_i - \Sigma x_i = 0\end{aligned}$$

Kuva 2. (Fraser 1958, 117).

Alkuperäisestä on poistettu esimerkin numero ja lauseen loppu, samoin kuin rivit on asemoitu uudelleen. Sen sijaan johtovirkkeen fontti ja matemaattiset merkit ovat säilyneet, mutta tummentuneina, ikään kuin valokopioinnin jäljiltä. Fraser-osuus näyttää tosiaankin olevan merkkitasolla faksimile, vaikka kohtaa onkin jonkin verran käsitelty. Itse yhtälö ei liene niin tärkeä *Aperitiffin* kannalta kuin sen paikka Fraserin kirjassa ja sitä kautta asiayhteyks. Fraserin koko kirja käsittelee tilastollista todennäköisyyttä, ja siteerattu lauseke on peräisin teoksen kuudennesta luvusta ”Sampling from Probability Distributions”. Menemättä tarkemmin todennäköisyyksien ja koejärjestelyjen yksityiskohtiin, motto voi aktivoida Fraserin kirjan sisällön tuntevalle miellelyhtymiä kollaasin aineiden suhteesta sattumanvaraisuuteen ja mahdollisuuksiin sekä koko hankkeen liittymisestä kokeellisuuteen (niin tieteellisessä kuin taiteellisessakin merkityksessä). Noudattaahan *Aperitiff* ainakin näennäisesti satunnaisotantaa (*random sample*; Fraser 1958, 113) materiaalinsa kokoonpanossa. Ilman tietoa Fraserin aiheesta, joka ei suoraan käy ilmi teoksen nimestä, motto voi jäädä pelkäksi matemaattisten merkkien ihmettelyksi tai – johtolauseen *simple*-adjektiivin takia – mahdollisessa ristiriitaisuudessaan koomiseksi.

Aperitiffin seuraava jakso, ”Tauno Salmen paperit”, kantaa mottoa, jonka lähteeksi ilmoitetaan Unescon julkaisema kirjastoalan viisikielisen sanakirjan *Vocabularium bibliothecarii* toinen laitos vuodelta 1962. Motto annetaan romaanissa muodossa, joka näyttää kopiolta lähteen hakusanasta (kuva 3):

to shift the book, to move the b.
déplacer les livres
die Bücher umstellen
desplazar los libros; cambiar los l. de lugar
переставлять книга; пердвигать к.
panna kirja nurin, väärin

vocabularium bibliothecarii
UNESCO

Kuva 3.

Kyseessä on kirjojen hyllyttämiseen, järjestämiseen ja sijoittamiseen liittyvän (kategorian 025.8) termin selitys. *Aperitiff*issa esiintyvä selitys ei kuitenkaan ole faksimile alkuperäisestä, ei edes sanatarkka sitaatti, sillä tekstiä on muunneltu eri tavoin. Teksti on kirjoitettu uudelleen alkuperäistä fonttia ja asemointia mukaillen, mutta kuitenkin niin että hakusanana toimivan ensimmäisen englanninkielisen verbilausekkeen lihavointi on poistettu. Samoin lähdetekstin monikkomuoto on vaihdettu yksikköön, paitsi venäjänkielisessä vastineessa, joka siis esiintyy edelleen pluraalissa. Niin ikään tekstiin on lisätty fraasin suomalainen versio. Tässä alkuperäinen kohta (kuva 4):

to shift the books; to move the b.
déplacer les livres
die Bücher umstellen
desplazar los libros; cambiar los l. de lugar
переставлять книги; пердвигать к.

Kuva 4. (*Vocabularium bibliothecarii*, 281).

Muutoksilla on merkityksensä. Typografinen, siis faksimilen kaltainen tai ainakin sanasanaisten sitaatin näköinen, vihjaus kirjastotieteellisestä tarkkuudesta joutuu erikoiseen valoon tekstin sisällön manipulointien kautta. Monikkomuodon vaihtuminen yksikköön voi siirtää huomion kirjoista yleensä käsilä olevaan yksittäiseen teokseen ja sen kokoonpanoon. *Aperitiff* on syntynyt ei niinkään liikuttamalla *kirjaa* kuin siirtämällä (erilaista tekstimateriaalia) *kirjaan*. Samalla suomenkielinen nurin tai väärin panemisen (eli sijoittamisen) ajatus on läsnä romaanin ”Varasto”-jakson lehtiluettelon järjestyksessä sekä tavaraluettelon lomittumisessa valokuvan selostamiseen ”Luokkakuva”-osuuksessa. Kyrillisen ilmauksen säilyminen ennallaan saattaa toki johtua puutteellisesta venäjän kielen taidosta. Mutta kyseessä voi olla myös poikkeavuuden ja siten outouden kunnioituksesta, jossa muoto on tärkeämpää kuin semanttinen sisältö. *Aperitiff*issa noudatetaan yhtä poikkeusta lukuun ottamatta latinalaista kirjoitusjärjestelmää. Tässä mielessä kyrillisuus asettuu venäjää osamattoman silmissä samalle formaalille tasolle kuin tilastomatematiikan kaava

algebraa taitamattomalle Reino Salmen päiväkirjan nimilehdellä tai ehkä myös logaritmitaulun ankara numeerisuus.⁶

Seuraavaksi siirryn lukemaan ja katsomaan kahta faksimilen kaltaista luetteloa. Tukkuliike Å. Lundellin tavaraluettelo ja ”Varasto”-jakson lehtiluettelo on esitetty kirjassa niin, että ne muistuttavat kollaasiin sellaisenaan, alkuperäisessä asussaan siirrettyjä tekstiosuuksia. Kumpikin voi olla faksimile oikeasta luettelosta tai sitten samanlaisella (sähkö)kirjoituskoneella ja samalla Courier-kirjasintyypillä varta vasten laadittu kuin oletettu alkuperäinenkin. Tekstin painoasu on molemmissa luetteloissa huomattavan siistää, yhdenmukaista ja tasalaatuista, mikä voi viitata siihen, että kyse ei ole ”aidoista”, käytössä olleista dokumenteista. Kaksi luetteloa ovat toistensa kaltaisia muullakin tavoin. Molempia yhdistää aakkosellisuus järjestyksen periaatteena, lehtiluettelossa tosin käänteisessä muodossa.

Kummankin luettelon sivut esiintyvät *Aperitiff*issa omine juoksevine numeroineen, mikä ainakin muodollisesti vahvistaa illuusiota kyseisten tekstikokonaisuuksien faksimile-luonteesta. Kuten Rummukainen asian kiteyttää, ”nämä sivut näyttävät luettelon *sivujen kuvilta*” (Rummukainen 1999, 185; kursivointi Rummukaisen). Joissakin kollaasiromaaneissa lainattu aines onkin mukana mukauttamattomassa muodossa, jolloin myös niiden alkuperäiset luku- tai sivunumerot ovat näkyvissä. Aikaisemmin mainitsemani Joseph Kosuthin *Purloined* (1966/2000) ja Sally Alatalon *A Rearranged Affair* (1996) ovat juuri tällaisia romaaneja. Edelliseen on valokopioitu yksittäisiä sivuja yli sadasta erilaisesta englanninkielisestä romaanista, kun taas jälkimmäinen koostuu 188 Harlekiini-sarjan romanssien yksittäisestä alkuperäisistä, jotka on asetettu juoksevaan järjestykseen (kyseessä on siis oikeastaan sarja käsin-tehtyjä taiteilijakirjoja eikä painotuotteita).⁷

*Aperitiff*in luettelojen aakkosellisuutta – tavanomaista tai käänteistä – ja näennäistä faksimilemaisuuksia on syytä lukea tarkasti. Tavaraluettelon oudosta kokoonpanosta suhteesta luokkakuvan kuvailujaksoon romaanin taitossa

⁶ Kaikki muut venäjänkieliset sanat romaanissa on annettu latinalaistetussa asussa, esimerkiksi lehtiluettelon *Sovetsakaja meditsina* tai *Lesnaja promyslennost*.

⁷ Sekä Kosuthin että Alatalon teokset ovat keräilyharvinaisuuksia. Lyhyt näyte edellisestä on julkaistu Craig Dworkinin ja Kenneth Goldsmithin toimittamassa käsitteellisen kirjoittamisen antologiassa *Against Expression* (2011, 332–338).

ovat Kari Rummukainen (1999, 191) ja monet tämän artikkelikokoelman kirjoittajista esittäneet kiintoisat tulkintansa. Keskityinkin tässä sen sijaan lehtiluettelon merkillisyyksiin. Lehtiluettelo on annettu käänteisessä sivunumerojärjestyksessä (sivut 25–12). Lehtien nimet sivuilla noudattavat aakkosjärjestystä, mutta eivät suinkaan systemaattisesti eivätkä sillä tavoin, että kyseessä voisi olla jonkin todellisen, käyttökelpoisen luettelon kopio. Kari Rummukainen tarjoaa tälle erikoiselle aakkostustavalle seuraavaa ratkaisua:

lehtien nimet ovat aakkosissa aina muutaman nimen ryhmissä alkaakseen sitten taas jostakin toisesta aakkosten kohdasta. Tähän voisi ajatella sellaista selitystä, että yhdelle puolelle monistetun lehtiluettelon lehdet on leikattu pariin tai useampaan osaan muistilapuiksi, ja Varasto-jakson muistiinpanot on kirjoitettu tällaisille muistilapuille. Muistilapun toisella puolella on näin ollen aina pieni, sattumanvaraisesti valikoitunut osa kirjaston lehtiluettelosta. Kun muistiinpanot on sitten toimitettu kirjaksi, lehtiluettelon fragmentit ovat tulleet painetuiksi aukeaman vastakkaiselle sivulle. (Rummukainen 1999, 191–192.)

Tämä kiintoisa teoria ei kuitenkaan ota huomioon lehtiluettelon sivunumerointia, joka juoksee tasaisesti – sekä typografisen paikkansa että laskevan järjestyksensä merkityksessä – läpi koko liuskamäärän. Tämä voisi tarkoittaa sitä, että liuskan yläosa on säilynyt jokaisella sivulla numeronsa ja alkavan tekstiosansa puolesta koskemattomana ja siten oikein aakkostettuna. Tämä onkin yleinen periaate luettelon koostumisen logiikassa, mutta sellaisella poikkeuksella, että sivut 25, 23, 21, 18, 16 ja 13 ovat kokonaisuudessaan oikein aakkostettuja. Sivuilla 20, 17, 14, 15 ja 12 aakkosjärjestys on alkukirjaimen osalta käänteinen mutta sen sisältämien sanojen osalta ei-käänteinen. Sivulla 24 aakkostus on noin puoleenväliin saakka käänteinen (Sur–Sve) ja muuttuu sitten ei-käänteiseksi (mutta samalla vaihtuu myös aakkoskohta: Svensk tidskrift/Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht). Sivuilla 22 ja 19 esiintyy kolme tekstiryhmää (22: Soc–Sou; Rev–Rus; Saa–Sal; 19: yksittäinen Quill; Rad–Rev; Pha–Phi).

Edellä esittämäni sanallinen selvitys luettelon kokoonpanosta on ehkä omiaan vain sekoittamaan ymmärrystä. Kenties jakson logiikka valkenee, jos otamme tekstin faksimileluonteen tosissamme ja puramme Rummukaisen ehdottaman muistilappukoosteen alkutekijöihinsä. Näppärimmin tämä käy valokopioimalla luettelon sivut kaksipuoleisina, leikkaamalla niistä lehtiryh-

mät erilleen ja koostamalla palaset uudelleen sivunumerointia ja aakkostusta ohjenuorina käyttäen. Samalla olisi mahdollista katsoa, mitä järjestykseen saatettu verso-puoli tekisi recto-puoleen muistiinpanokatkelmille (vaikka se ei Rummukaisen teorian mukaista olekaan).

Tämä artikkelin kirjoittaja teki kaikki nuo toimenpiteet lehtiluettelolle. Tulokseksi varmistui se, mikä on aavistettavissa sivuja selaamallakin. Sivunumerointi ja aakkostus eivät ole sovitettavissa tekstiryhmiä yhdistelemällä. Aakkostustapa vaihtelee niin, että ylhäältä alas noudattava lukusuunta käy mahdottomaksi jo sivulla 12, siis heti luettelon kronologisessa alussa. Samalla toive muistiinpanojen ihmeenomaisesta järjestyksestä merkittävällä tavalla uudelleen raukeaa tyhjiin. Ehkä tärkein tulos tästä operaatiosta on siihen ryhtyminen. Teksti antaa ergodisen vihjeen käsittelylleen, eli saa tarpeeksi viiteliään lukijan järjestämään ja yhdistelemään sivuja ja niiden osia uudelleen. Faksimileja valmistavasta, leikkaavasta ja liimaavasta lukijasta tulee näin kollaasin tekijä, romaanin koostamisperiaatteen jatkaja perinteisellä askartelutavalla.

Luettelon arvoituksellisella muodolla on performatiivista voimaa, eli se saa lukijan tekemään erilaisia asioita. Vaikka lukija ei tohtisikaan kajota tekstiin terävin tarvekaluin, hän saattaa arvoitusta pohtiessaan huomata luettelosta kiinnostavia yksityiskohtia, jotka muuten hukkuisivat bibliografisen järjestyksen oletukseen. Luettelosta muun muassa puuttuu ristiviittauksen lyhenne *Schweizerische Vereinigung von Färbereifachleuten* -lehdelle, vaikka sitä kehoitetaan katsomaan: ”Ks. SVF” (21). Samoin allekkain sattuu kaksi virheellisesti kirjoitettua lehden nimeä: *Social servcei* ja *Social service riview*. Nämä virheet voivat vahvistaa luettelon todenkaltaisuuden illuusiota, tehtiinhän 1960-luvun alun lehtiluettelot ihmisvoimin kirjoituskoneella, ilman mahdollisuutta automaattiseen korjausluentaan. Eri asia on, kuka tekstin on todella kirjoittanut kirjassa esiintyvään muotoon, Tampereen kaupungin tieteellisen kirjaston virkailija vai kurssikirjastonhoitaja Kari Aronpuro. Lukija voi esimerkiksi ihmetellä, onko joskus todella ilmestynyt lehti nimeltä *Strumpf und Socke und der Handschuh* vai onko se Aronpuron ilkikurinen lisäys luetteloon. Toisaalta jotkin yhtä oudonnimiset ja ajatukset kummallisiin suuntiin johdattelevat

lehdet ovat todellisia, kuten *Seife, Öle, Fette, Wachse; Skinner's Silk and Rayon Record*; tai *Rubber World*.

Luettelon nurin käännetty järjestys ei ole sattumanvarainen vaan systemaattinen, eli siinä mielessä kyse on edelleen organisoituneesta ja siten merkityksellisestä informaatiosta. Käänteisesti aakkostettu lehtiluettelo alkaa tieteellisellä aikakausjulkaisulla *Southern pulp & paper manufacturer* ja päättyy seitsemään *Library*-alkuiseen kirjastolan lehteen. Näin esitetystä luettelosta hahmottuu kehityslinja materiaalisesta massasta (selluloosa, paperi) siitä valmistettujen painotuotteiden kirjastossa järjestämiseen ja säilyttämiseen. Tällaisen nimellisen kertomuksen kaari ei toki ole rikkeetön. Juuri ennen kirjastoalan lehtiä esiintyy näet teolliseen metsätalouteen keskittyvä venäjänkielinen lehti *Lesnaja promyslennost*. Paitsi ääripäidensä myös kokonaisuutensa osalta luettelo ilmentää kuitenkin kirjastoluokituksen kautta kirjakulttuuria ja informaation lajittelua. Datan kohina järjestyy tiedoksi tai ainakin yllättäviksi yhdistelmiksi.

Paperiarkin kuusi puolta, kirjan sivun viisi pintaa

Lehtiluettelo ja sen ehdottamat tai jopa vaatimat toimenpiteet muistuttavat lukijaa myös siitä tärkeästä seikasta, että paperilla on ainakin kaksi puolta (etu- ja kääntöpuoli), niin kuin kirjan sivulla ja aukeamalla on recto ja verso (etu- ja takapuoli tai aukeaman oikea ja vasen sivu). Yksipuolisenkin faksimilen toisella puolella on väistämättä jotakin: kirjoitusta, kuva tai tyhjä sivu. Tämä painosivun ominaisuus voi saada meidät harkitsemaan mahdollisuutta, että *Aperitiffin* faksimilet olisivatkin kaksipuoleisia. Kaksipuoleisuudella leikittely muuttaa itse asiassa kirjan painosivun faksimileksi erillisestä liuskasta. Luetteloiden taittoratkaisun yhteydessä tämä tulkintalinja on jopa ilmeinen, vaikka se ei käytännössä osoittaudukaan oikeaksi. Joka tapauksessa yksitasoinen kirjoitusalue siis muuttuu kaksitasoiseksi tai oikeastaan kolmiulotteiseksi objektiksi (eli kun sivua käännetään, se kohoaa hetkeksi irti avatun kirjan pinnasta ja on näkyvästi olemassa kolmessa ulottuvuudessa).

Paperiarkki on todellakin avaruuskuvio ja siinä on kuusi *sivua* eli pintatasoa (etu- ja kääntöpuoli sekä neljä niitä ympäröivää kapeaa syrjää). Kirjan sivuksi kiinnitetyssä arkissa on siten näkyvissä viisi pintatasoa. Merkityksiä

kantavana kirjoitusaluslana toimivat kirjassa yleensä arkin recto- ja verso-sivut, minkä vuoksi pidämme paperia helposti vain kaksipuoleisena. Mutta kirjan sivu on kuitenkin ikään kuin paperinohueksi litistetty suorakulmainen särmiö, joka siis ei ole pelkkä taso, vaan objekti joka sijaitsee ja liikkuu kolmiulotteisessa avaruudessa.

Kun muistamme sivun avaruusgeometriset ominaisuudet, kirjan sivusta ja koko kirjaesineestä tulee muutakin kuin sanataiteen välittäjä tai kantaja. Jokainen kirja on jonkinlainen kirjaveistos tai -mobile, mutta niin minimimuodossaan, niin tunnusmerkittävästi, että sen voi ohittaa kuin sivua kääntämällä. Kuitenkin juuri sivun kääntyminen tilassa voi olla merkityksenmuodostuksen kannalta radikaali tapahtuma. Kokeellisen kirjallisuuden poikkeavat muotokatkaisut, niin kuin *Aperitiff*issa, ovat omiaan kiinnittämään huomion jälleen kirjaan mediumina ja materiaalisena objektina, jolla on omat erityispiirteensä.

Rummukaisen tulkinnan mukaan *Aperitiff*in kokoonpano luetteloiden osalta ”vahvistaa vaikutelmaa siitä, että käsillä on itse asiassa kasa papereita, aitoja dokumentteja.” (Rummukainen 1999, 191). Artikkelissaan tässä kirjassa Juri Joensuu problematisoi tuon selityksen: ”Miksi sitten luettelosivujen kääntöpuolella oleva teksti on *ladottua*? Fiktiiviseen maailmaan kuuluvien tapahtumien tulkinta kirjaesineestä käsin sisältää materiaalisen paradoksin.” Paradoksi ei oikeastaan pysähdy muistiinpanojen asun todenkaltaisuuteen. Pikemminkin kyse on itse *kirjoitusalusl*an uudelleen kirjoitetusta luonteesta. Jotta lehtiluettelo voisi olla olemassa siinä muodossa kuin se esiintyy romaanissa, se on täytynyt kirjoittaa uudestaan tuohon järjestykseen. Molemmat, sekä luettelo että muistiinpanot, on ladottu romaania varten, eli ne ovat samalla aitouden tasolla ja siten yhtä kiinteästi yhteydessä toisiinsa kuin paperin kaksi puolta – jota ne ilmeisesti kokevatkin simuloida. Paradoksi on, että juuri tuo kaksipuoleisuus leikkaamisen ja liimaamisen mahdollistavana ominaisuutena tekee *Aperitiff*in lehtiluettelon ja muistiinpanojen suhteen todellisuudessa

mahdottomaksi. Se on olemassa vain faksimilen illuusiona, samankaltaisuuden samankaltaisuutena.⁸

Tekstin osien leikkaamisen ja kiinnittämisen uuteen yhteyteen voi käsitteellistää 1900-luvun alun tapaan kollaasina tai William Burroughsin kaltaisesti *cut-up*ina. Ero näiden kahden leikkauksen välillä voidaan ymmärtää Juri Joensuun tavoin niin, että edellinen assosioituu aineistojen realismiin ja dokumentaarisuuteen, jälkimmäinen sanatason poeettisuuteen uusine merkityksineen (Joensuu 2016, 12). Todellisina tekoina molemmat kuitenkin ilmentävät kielen luonnetta niin kuin Ferdinand de Saussure sen tunnetussa vertauksessaan esittää. ”Kieli on verrattavissa myös paperiarkkiin: ajattelu on etupuoli ja ääni kääntöpuoli, eikä etupuolta voi leikata leikkaamatta samalla kääntöpuolta” (de Saussure 2014, 213). Sekä kollaasin että *cut-up*in toteutukset konkretisoivat de Saussuren vertauksen, siirtävät kielikuvan reaaliseen maailmaan. Samalla saamme muistutuksen siitä, miten leikellyillä paperipaloilla on väistämättä toinen puolensa, olipa sillä merkkejä tai ei. Faksimilena tai uudelleenkirjoitettuna kirjassa annetut palaset kuitenkin sananmukaisesti peittävät tuon kääntöpuolen (ja analogisesti kielen toisen puolen).

Mutta sivu on edelleen käännettävissä, eikä ainoastaan yhdellä tavalla. Varhaisissa kuvataiteen kollaaseissa esimerkiksi Pablo Picasso leikitteli sillä mahdollisuudella, että *rectolla* voi olla kaksi versoa, että paperiarkin pystyy aina laskostamaan niin että sen kaksi puolta sekoittuvat ja samalla sen merkitykset muuttuvat käänteisiksi tai kaksinaisiksi (Poggi 1992, 56–57). Kirjakol-

⁸ *Aperitiff*in toisen laitoksen käsikirjoituskansiosta (Aronpuro 1978b) paljastuu kiinnostavasti, miten Aronpuro koosti teosta paperin kaksipuolisuutta hyödyntäen. Valmistellessaan *Aperitiff*in ensimmäisen painoksen saamia arvosteluja toiseen painokseen liitettäväksi hän liimasi niiden valokopiot Kemin kaupunginhallituksen pöytäkirjanotteiden (1977–78) kääntöpuolelle. Käytännön voi nähdä paitsi kierrätyksenä myös ideologis-tekstuaalisena protestina, jossa hallintodokumentit siirretään romaanin aineiden nurin käännetyksi alustaksi. Kemin kaupungin kirjastolautakuntahan päätti jättää *Aperitiff*in hankkimatta kokoelmiinsa vuonna 1966, ja tapauksesta on liitetty toiseen painokseen faksimile-aineistona yleisönosastokirjoituksia ja lautakunnan pöytäkirjanote. Käsikirjoituskansiossa tuo materiaali on muodossa, josta näkyvät myös tekstien esiintymisyhteydet (ympäröivät lehtikirjoitukset ja kokouksen muut asiat).

laaseissa pätee tietysti sama periaate kuin kaikissa paperiarkeissa mutta lukijan kokeiltavaksi aktivoituneena.⁹

Se että *Aperitiffin* tavara- ja aikakauslehtiluettelon kirjoitusasu on sama kuin 1960-luvun alun toimistoasiakirjoissa, johtuu kirjoituskoneen kaksoisroolista sekä tekstin tuottajana että kopiojana, sekä aikaansaajana että pieni-muotoisena painokoneena (vrt. Schwartz 2014, 189). Nämä kirjoituskoneajan tunnusmerkilliset piirteet yhdistyvät heti lehtiluetteloa seuraavalla sivulla, mustassa suorakulmiossa.

Kirjoituksia mustasta suorakulmiosta

Aikakauslehtiluettelosta ja sen merkitysten pohdinnasta selvittyään lukija kohtaa heti seuraavalla mustan suorakulmion. Se täyttää koko sivun tekstialan samanlaisin marginaalein varustettuna palstana kuin romaanin muutkin tasatut sivut. Kauttaaltaan musta tekstiala on arvoituksellinen kuin tyhjä sivu, ehkä arvoituksellisempikin. Samalla se tuntuu vaativan selityksiä. Mustuus onkin innoittanut *Aperitiffin* lukijoita esittämään monia tulkintavaihtoehtoja. Yksi tulkintalinja muodostuu, kun ottaa huomioon kolme romaaniin faksimilena painettua sähkölaskudokumenttia. Ne ovat Tampereen kaupungin sähkölaitoksen valmiita lomakepohjia, joihin asiakkaan tiedot on täytetty kirjoituskoneella. Ensin ilmaantuu sähkölaitoksen sähkömaksu (eli -lasku) Tauno Salmelle kaikkinen kulutustietoineen (vuoden 1962 kesäkuulta syyskuulle). Lomakkeesta ei anneta toista puolta, joten ”Käännä!”-kehotus sen oikeassa alalaidassa toimiikin romaanissa kehotuksena jatkaa lukemista (ja löytää – ennustettavasti – sivun kääntöpuoli, tässä tapauksessa kirjoitusta vailla olevana). Yhdeksäntoista sivun päästä tulee esiin karhulasku viivästysmaksuineen (marraskuulta 1962) ja varustettuna varoituksella ”sähköannon” lopettamisesta tai pakkotoimenpiteistä. Tästä 30 sivun jälkeen esiintyy ilmoitus, että Tauno Salmen sähkö on katkaistu maksamattomien sähkölaskujen takia.

⁹ Laskostettuja sivuja esiintyy lastenkirjojen lisäksi myös joissakin kokeellisissa romaaneissa. Esimerkiksi brittikirjailija Adam Thirwellin *Kapow* (2012) sisältää sivuja, jotka avautuvat kaksinkertaiseen tai jopa nelinkertaiseen leveysmittaansa. Kanadalaisen Anne Carsonin 192-sivuinen runoteos *Nox* (2010) taas muodostuu haitarimaisesti laskostetusta yhtenäisestä arkkiketjusta.

Tuon sivun kääntöpuolella, siis ennen katkaisuilmoitusta, esiintyy sitten musta suorakulmio. Rummukainen (1999, 191) ehdottaa mustuudelle kolmea tulkintaa, joista viimeinen liittyy faksimileen:

Se voidaan liittää Tauno Salmen kuolemaan ja lukea samalla viittauksena Laurence Sternin *Tristram Shandy* -romaanin, jossa musta sivu ilmaisee surua romaanin henkilön kuoleman johdosta [- -], [- -]. *Aperitiff – avoin kaupunki* -teoksessa musta sivu saa myös toisen, arkipäiväisemmän selityksen. Mustan sivun jälkeen sivulla 106 on nimittäin painettuna sähkölaitoksen ilmoitus sähköjen katkaisemisesta ja lopuksi Tauno Salmen hautauksen ohjelma ruumissaarnoineen (107–109). Klassinen kuoleman aihe ja oppinut Sterne-viittaus rinnastuvat modernille tyyppillisellä tavalla banaaliin ja arkipäiväiseen, ylevä taiteen maailma törmää pikkuporvarillisen arki-päivän faktoihin. Tuloksena on modernissa kirjallisuudessa tyyppillinen parodinen vaikutus. Mustan sivun selittämiseen tarjoutuu vielä kolmas, konkreettisempi mahdollisuus, nimittäin se, että ”Varasto”-jakson merkinnät tehdään lehtiluettelon arkkien tyhjille takasivuille, ja kollaasiromaanin mustana painettu sivu kuvaa tämän lehtiluettelon [värillistä] takakanta. (Rummukainen 1999, 197.)

Vaihtoehdot eivät sulje toisiaan pois, vaan niiden merkitykset liikkuvat samalla assosiaatioiden kentällä. Mustuus voi olla ikoninen merkki pimeydestä, valottomasta huoneesta, mutta sijoittuneena juuri ennen Reino Salmen kirjoittamaa ruumissaarua, se aktivoi yhteyden pimeän huoneen ja pimeän haudan välillä. Samalla mustavalkoinen faksimile väripinnasta ilmentäisi sekä valon että elämän puuttumista.

Kari Aronpuro on kertonut, mistä musta suorakaide tuli *Aperitiffiin* (Aronpuro 2015b). Romaania valmistellessaan hän oli mennyt Tampereen sähkölaitoksen konttoriin ja pyytänyt sieltä sähkölaskulomakkeet eri karhuvaiheineen ja viimeisine ilmoituksineen. Tuon ajan lomakkeissa oli kopioitarkoitukseen mukana kalkeeripaperi, ja se on romaanissa annettu kokomustana faksimilena. Kalkeeri- eli hiilipaperi liittyy olennaisesti päivittäisen kopiointin historiaan. Ennen kopiokoneiden yleistymistä hiilipaperi oli rutiinimaisesti käytössä toimistoissa, kun konekirjoitettavasta asiakirjasta haluttiin saada alkuperäisen lisäksi saman tien toisinto. Hiilipaperi säilyi käytössä pitkään myös kuittipohjissa ja lomakkeissa, joista oli tarpeen saada identtinen tosite.

Teknologiana hiilipaperi edustaa ratkaisua, jossa kopio syntyy samoilla liikkeillä ja samanaikaisesti kuin alkuperäinenkin, eli kynän piirrot tai kir-

joituskoneen lyönnit siirtyvät jälkinä päällimmäisen paperin lisäksi sen alla olevaan materiaaliin. Toinen, teknologisesti vaativampi ratkaisu on kopioida kokonainen valmis sivu, kuten tapahtuu erilaisissa kopiokoneissa. (Schwartz 2014, 185.) *Aperitiffin* suorakaiteen mustuudessa ovat näkyvissä molemmat teknologiat, sekä hiilipaperin kopioiva pinta että valokopioitu ja painettu kuva siitä. Mutta musta on enemmän kuin mykkänä odottava kirjoituksen välitysaine, niin kuin tyhjä sivu voi olla muutakin kuin merkkien puuttumista. Sivun koko tekstikentän suuruinen musta palkki assosioituu helposti moniin nimenomaan kirjoitukseen liittyviin merkityksiin. Mustan suorakulmion alla voi otaksua olevan sensuroitua, peitettyä tekstiä. Toisaalta, ainakin digitaalista kautta edeltäneen sanomalehden käytänteissä, musta palkki nimenomaan kieli kirjoituksen puuttumisesta; taitossa sivulle jäänyttä tyhjää kohtaa ei katsottu hyvällä, joten se täytettiin pelkällä painovärillä, ilman kielellistä sisältöä. Mutta musta alue voi syntyä myös juuri kirjoituksen ylenpalttisuudesta. Moneen kertaan käytetty hiilipaperi tai kirjoituskoneen värinauha muuttuu yhteen sulautuneiden kirjainmerkkien monokromaattiseksi tai oikeastaan akromaattiseksi massaksi, ”pelkäksi” mustaksi väriksi. Kirjoituksesta syntyy kirjoituksen materian kuva.

Hiilipaperi mahdollistaa kirjoitusjälkien tuottamisen ja samanaikaisen kopioimisen faksimileksi. Hiilipinta myös kätkee sivulta itse kirjoituksen poissaolon tai peittää sen läsnäolon. Kaikki tämä sisältyy *Aperitiffin* mustaan suorakulmioon.¹⁰ Ja vielä: eikö se salli ja monista myös tulkintoja itsensä merkityksistä, kun lukijat kerta toisensa jälkeen yrittävät löytää selityksen mustalle mysteerille?

Katsomista ja lukemista kaikille: kolme kertaa *Aperitiff*

Koko *Aperitiffin* mottona on ilmaus ”Ad usum Delphini”. Se viittaa alun perin antiikin kreikkalaisten ja latinalaisten tekstien sensuroituun tai puhdistettuun kokoelmaan. Nykyään se merkitsee halventavasti teosta, joka on sie-

¹⁰ Garrett Stewart tulkitsee *Tristram Shandyn* mustaa suorakulmiota seuraavasti: ”In scriptive terms black is presence, a superflux of utterance. True to the metanarrative bravura of Sterne’s text the seemingly blank pages of respectful silence, gone politely black, may well provide a plethora of scribbled lament rather than its temporary intermission” (Stewart 1984, 26).

vistetty niin, että se käy jokaiselle lukijalle. Ehkä ilmauksen asianmukainen käänös olisi myös ”lukemista kaikille”. *Aperitiffin* kokoonpanon yhteydessä motto ilmoittaa tavallaan, että romaanin tekstimateriaali on peräisin, ainakin faksimilejen osalta, julkisista painotuotteista, jotka määritelmänsä mukaisesti ovat potentiaalisesti kaikkien saatavilla.

Kirjapainotekninen uusintaminen on toistunut kaikissa kolmessa *Aperitiff*-romaanin painoksissa, mutta sekä sisällöllisin että teknologismuodollisin vaihteluin. *Aperitiffin* kolme painosta ja laitosta osaltaan havainnollistavat, miten kollaasi ja faksimile kytkeytyvän olennaisesti ja väistämättä teknologiaan. Ensipainos tehtiin vuoden 1965 vakaasti analogisessa maailmassa, niin hullu tai ainakin maaninen kuin se Juri Joensuun mukaan suomalaisessa kirjallisuudessa monessa muussa mielessä olikin (Joensuu 2016). *Aperitiffin* toiseen painokseen (ja laajennettu laitokseen) vuodelta 1978 käytettiin samoja painolaattoja kuin ensimmäiseenkin, mutta tietyin kiinnostavin muutoksin. Tuorein *Aperitiffin* painos vuodelta 2015 on digitaalisen kauden tuote, joka on valmistettu toisen painoksen skannatusta tekstistä, lisättyä Aronpuron jälkisanoina ja muulla materiaalilla. Noita lisäyksiä ja muutoksia tämän kirjan muut kirjoittajat käsittelevät syvällisesti. Itsekin katson *Aperitiffin* lisäyksiä ja muutoksia, mutta pinnallisesti, tekstin painoasuun tarkentaen.

Aperitiffin kaksi viimeisintä laitosta ovat siis valtaosaltaan faksimilejä romaanin ensipainoksesta. Kari Aronpuro kertoo toisen laitoksen koostamisesta ”Tekijän päiväkirjassa”: ”16. päivä. Jälleen kotona. Kustantaja soitti. Ovat päättäneet ottaa 2.p. vanhasta *Aperitiffista* laajennettuna kritiikillä & pienellä päättävällä intermezzolla. [- -]. 17. päivä. Lähden ottamaan kritiikin ja intermezzon xeroxkopiot 2.p:n liitteen taittoon [- -]”. *Aperitiffin* kolme versiota havainnollistavat ilmiötä, jota voidaan kutsua ”kirjoituksen Xerox-asteeksi”, eli uudelleenkirjoittamisen tai -tuottamisen toistaviksi ja muuntaviksi käytänteiksi (vrt. Keskinen 2008). Tekstin kopioiminen koneellisesti, faksimilen tuottaminen sanasta sen näköiseksi kuvaksi, on tunnusmerkittömän yleistä nykymaailmassa. Samalla faksimileen piiryy merkkejä kopioimisen teknologisesta historiasta, samuuden eroista.

Analoginen kopiointi tuo väijäämättä mukanaan muutoksia kopiosukupolviin. Mitä useammin kopiosta otetaan kopio, sitä enemmän on nähtävissä

vääristymiä ja poikkeamia alkuperäisestä. Vääristymät ja poikkeamat saattavat johonkin rajaan asti myös parantaa luettavuutta. Kopiointi voi siis sekä huonontaa että kohentaa, sekä sumentaa että tarkentaa alkuperäistä tekstiä. Kopio voi olla joskus todella parempi kuin alkuperäinen, monessakin mielessä. Koneella puhtaaksi kirjoitettu ja hiilipaperilla samanaikaisesti kopioitu dokumentti muuttui oikeammaksi kuin käsin pikakirjoitettu transkriptio, jopa lakiteknisessä mielessä 1900-luvun alkupuolella (Schwartz 2014, 189). Kopiokoneiden yleistyttyä 1950-luvulta alkaen Xeroxia saatettiin mainostaa lauseella ”Kopiot näyttävät usein paremmilta kuin alkuperäiset” (Schwartz 2014, 197). Kyse ei ollut pelkästä mainospuheesta. Valokopio voi oikeasti vahvistaa ja tummentaa painojälkeä sekä tehdä sen joissakin tapauksissa luettavammaksi.

Havainnollinen esimerkki tästä on yllä siteerattu Fraserin todennäköisyyslauseke alkuperäisessä ja *Aperitiffin* ensimmäisen laitoksen muodossaan. Luki- ja voi tarkistaa, miten seuraavissa laitoksissa kaavan matemaattisten merkkien tummeneminen asteittain sumentaa ne. Esimerkiksi kolmannessa laitoksessa lausekkeen ensimmäinen yhtäsuuruusmerkki alkaa muuttua epätarkaksi niin, että sen viivat yhdistyvät keskikohdastaan. Toinen havainnollistus kopiosukupolvien degeneroitumisesta on toisen ja kolmannen laitoksen liiteaineistoon kuuluva pöytäkirjaote Kemin kaupungin kirjastolautakunnan kokouksesta. Alun perinkin huonolaatuinen ja ilmeisesti moneen kertaan kopiosta kopioitu ote muuttuu kolmannessa laitoksessa, varsinkin riviväleihin tehtyjen lisäysten osalta, liki lukukelvottomaksi. Joku voisi pitää tätä kirjoituksen muodon kohtaloa historian kulussa osuvana kuvauksena myös lautakunnan päätöksen sisällöstä.

Aperitiffin faksimilejen sukukohtalot eri Xerox-asteissa näkyvät myös tilan ongelmina. Kuuluisa logaritmitaulun faksimile romaanin loppuaukeamalla on asemoinnissa mahdutettu ensimmäiseen laitokseen kokonaisuudessaan. Toisessa laitoksessa aukeaman yläosa juuri ja juuri sopii sivulle. Kolmannessa laitoksessa alaosan numerot leikkautuvat osin näkyvistä. Tämä voi kertoa paitsi kopiosukupolvien myös kirjapainotaidon huononemisesta. Tässä on oma ironiansa, kun muistaa, että *Aperitiff* sai ehkä virikkeensä ”erään pispalalaisen omakotitalon vintiltä löytyneestä jyrävästä K. Malmströmin *Kirjapainotaidon oppikirjasta*” (Aronpuro 2015a). Siinä tähdennetään klassisia

esteettisiä periaatteita, muiden muassa ”kultaista jaon sääntöä” kirjan sivun tai aukeaman asemoinnissa vierusten muodostamaan kehykseen (Malmström 1923, 89, 93).

Kirjoilla on kohtalonsa, mutta niin on kirjojen kopioillakin. Kopioiden ja faksimilejen maailmassa painotuotteiden (määritelmänsä mukaisesta) massasta alkaa ajan mittaan erottua yksilöitä tai pikemminkin sukupolvia, eri painoksia, joilla on sitä enemmän auraa mitä vanhempia ja siten alkuperäisempiä ne ovat. Tämä ilmiö näkyy myös *Aperitiffin* laitosten vertailussani. Romaanin ensimmäinen, kovakantinen laitos viehättää tekstinsä ulkonäöllä, painotyönsä yleisellä huolellisuudella, jopa paperinsa sävyllä ja tunnulla. Seuraavat kaksi laitosta vaikuttavat ensipainokseen verrattuna noiden piirteiden asteittaisilta huononnuksilta. Osittain tämä ilmiö on ajan ja lukijoiden tuottamaa. Viisikymmentä vuotta vanhan teknologian ja esteettisten kriteerien tuote on nykyilmälle viehättävän vieras. Myös aika ja lukijoiden kädet ovat muuttaneet sivujen värisävyä ja paperin tuntua. Juuri painosta tullut kolmas laitos näyttää ensimmäisen ja toisen rinnalla ikään kuin liian siistiltä ja toisaalta teknisesti epätasaiselta.

Avaruudellisella paperilla on aina puolensa – kaksi, viisi tai kuusi – mutta aina niihin vaikuttaa myös aika, sekä fysikaaliskemiallisesti että esteettisesti. *Aperitiffin* tekstifaksimilet osoittavat, että kirjoituksen näköinen kuva on muuttuva ja että samankaltaisuudessa on aste-cronsa. Samalla muutos ja eroavuus muistuttavat siitä, miten merkitykset muodostuvat kirjallisuuden tekstissä: kerroksisesti.

Lähteet

- Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Eds Craig Dworkin & Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwestern University Press.
- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978a. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978b. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toisen, laajennetun painoksen käsikirjoitus. Irtolehtiä kansiossa. Säilytyspaikka: Tampereen kaupunginkirjasto.
- Aronpuro, Kari 2015a. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: Antamo.
- Aronpuro, Kari 2015b. Digestiivi: Kari Aronpuron loppukommentit. Suullinen esitys juhlaseminaarissa Jyväskylän yliopistossa 13.11.2015.
- Banash, David 2013. *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Amsterdam: Rodopi.
- Bowen, C. 2012. *Collage. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth edition. Princeton: Princeton UP, 274.
- Brillenburg Wurth, Kiene 2011. Posthumanities and Post-Textualities: Reading The Raw Shark Texts and Woman's World. *Comparative Literature* 63 (2), 119–141.
- Cran, Rona 2014. *Collage in the Twentieth Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Farnham: Ashgate.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fraser, Donald A.S. 1958. *Statistics: An Introduction*. New York: John Wiley & Sons.
- Gibbons, Alison 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London: Routledge.
- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Osuuskunta Poesia. (Poesiavihkot # 6.)
- 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.
- Keskinen, Mikko 2016. Facsimile: The Makings of the Similar in Graham Rawle's Collage Novel *Woman's World*. *Image and Narrative* 17 (1), 86–100. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1102>
- Malmström, K. 1923. *Kirjapainotaidon oppikirja. Latomis-osa: ulkomaisten lähteiden mukaan*. Helsinki: Otava.
- Oxford English Dictionary Online*. Oxford University Press. <http://www.oed.com/>
- Pernoud, Emmanuel 2000. "The Art of Facsimile: Alfred Jarry and Reproduction." Trans. Deke Dusinberre. *Word & Image* 16.4, 352–62.
- Poggi, Christine 1992. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.

Kirjoituksen näköiset kuvat

- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto.
- Saisio, Pirkko 2010. *Lokikirja*. Helsinki: Siltala.
- Salmenniemi, Harry 2017. *Uraanilamppu ja muita novelleja*. Helsinki: Siltala.
- Saussure, Ferdinand de 2014. *Yleisen kielitieteen kurssi*. Suom. Tommi Nuopponen. Tampere: Vastapaino.
- Schwartz, Hillel 2014. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Revised and updated edition. New York: Zone Books.
- Stewart, Garrett 1984. *Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Brandon 2014. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Vocabularium bibliothecarii*. Compiled by Anthony Thompson et al. Second edition. Bruges: Unesco, 1962.