

Sonja Lievonen

## MUSTELÄISKÄTEKSTI

Sanalliset ja käsitteelliset kuvat Steven Hallin romaanissa *The Raw Shark Texts*

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2014

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Sonja Lievonen	
Työn nimi – Title Musteläiskäteksti. Sanalliset ja käsitteelliset kuvat Steven Hallin romaanissa The raw shark texts.	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 48
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella kirjailija Steven Hallin romaanin The raw shark texts (Haiteksi, 2007) kuvallisuutta ja kuvien muodostamisen keinoja ja merkityksiä. Tutkimuksessa perehdytään myös kirjan käsitteellisiin tiloihin ja veden metaforisuuteen. Aikaisempi tutkimus tarkastelee Hallin romaania hieman eri näkökulmasta tai vertaillen muihin teoksiin, minkä vuoksi kuvallisuuteen perehtyminen on perusteltua. Tutkimustehtävä jakautuu neljään osaan, joista ensimmäisessä taustoitetaan kokeellista typografiaa kirjallisuudessa. Toisessa osassa tarkastellaan Hallin keinoja hyödyntää kirjaa käsitteellisenä tilana ja kolmannessa teoksen kuvia ja niiden rakennetta. Neljännessä osassa keskitytään veden metaforisuuteen.</p> <p>Tutkimuksen teoreettisena taustana toimii kokeellinen runous sekä konkreettinen proosa. Kokeellisen runouden piiristä hyödynnetään erityisesti kuvarunon, lettrismin ja konkreettisen runouden tarjoamia välineitä romaanin kuvien tulkinnassa. Konkreettisen proosan teorian avulla romaania pystyy tutkimaan entistä laajemmin, sillä sen avulla huomio kiinnittyy kirjaan kokonaisuutena ja sen hyödyntämiseen tavallisesta poikkeavilla tavoilla.</p> <p>Analyyseissä käy ilmi Hallin keinot sitoa kuvallisuus tekstiin. Romaani on kuvallisuuden ja tekstuaalisuuden vuoropuhelua, jossa kuvallisuus on olemassa omana keinonaan ja vahvistuu tekstuaalisuuden avulla. Tekstillä on teoksessa monia merkityksiä: kerronnan lisäksi se rakentaa kuvia, toimii piilopaikkana, viittaa teoksen ulkopuolelle ja luo tiloja. Lisäksi se romaanin teemalle olennaisesti tallentaa ja konkretisoi muistoja. Teksti, muistot ja veden metaforisuus tarjoavat pohjan, josta The raw shark texts kuvineen muodostuu.</p>	
Asiasanat – Keywords Hall, Steven, The raw shark texts, Haiteksi, konkreettinen proosa, kokeellinen typografia, tila, kirjallisuus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

# Sisällys

1. Johdanto	1
2. Kokeellinen typografia kirjallisuudessa	4
2.1. Varhaisia kokeiluja	4
2.2. Kuvaruno, lettrismi ja konkreettinen runous	5
2.3. Konkreettinen proosa	6
3. <i>Haiteksin</i> käsitteelliset tilat	9
3.1. Painettua mustetta	9
3.2. Flip book eli kohti uiva hai	11
3.3. Tekstit koodien ja maailmat sanojen takana	12
3.3.1. Koodattuna piilossa	12
3.3.2. Monitulkintaiset sanat	13
3.3.3. Intertekstuaalisuus	14
3.4. Tilat ihmisissä ja olioissa	18
3.5. Epätila ja kolikon toinen puoli	20
4. Sanalliset kuvat <i>Haitekstissä</i>	23
4.1. Muistoja syövät käsitteelliset kalat	23
4.2. Rakennepiirrokset	25
4.3. Kartat	26
4.4. Mimeettinen typografia	27
5. Veden vallassa	29
6. Päättäntö	33
Lähteet	35
Liitteet	

# 1. Johdanto

Tutkimuksessani tarkastelen brittiläiskirjailija Steven Hallin esikoisromaanin *The Raw Shark Texts*<sup>1</sup> (2007) kuvallisuutta sekä kuvien muodostamisen keinoja ja merkityksiä. Keskityn sanallisiin kuviin ja jätän romaanin valokuvat vähemmälle huomiolle. Valokuvien rooli teoksessa on lähinnä dokumentoiva: lukijalle esitetään suoraviivaisesti se, mitä kirjan henkilökin näkee. Muiden kuvien kohdalla ei voida olla täysin varmoja, näkeekö kirjan henkilö ja lukija täsmälleen saman. Aion tarkastella myös kirjan käsitteellisiä tiloja, ja miten kuvallisuus liittyy niihin, sekä veden metaforisuutta ja vaikutusta teokseen.

*Haiteksti* kertoo Eric Sandersonista, joka on menettänyt muistinsa tyttöystävänsä tapaturmaisen kuoleman jälkeen yksitoista kertaa. Eric saa kirjeitä ensimmäiseltä Eric Sansersonilta – häneltä itseltään ennen viimeisintä muistinmenetystä. Kirjeisiin on tallennettu muistoja ja tiedonantoja, joiden avulla Eric voi paeta muistia syöviä, hänelle todellisina esiintyviä käsitteellisiä kaloja. Kirjeiden avulla Eric alkaa etsiä tohtori Trey Fidorousia, jonka erikoisalaa ovat käsitteelliset kalat ja joka voi auttaa hänet eroon kaloista vaarallisimmasta, ludoviciaanista<sup>2</sup>. Miehen seuraan liittyy Scout, jolla on omat motiivinsa hakeutua Fidorousin luokse Ericin kanssa.

*Haiteksti* kertoo sinänsä yksinkertaisen tarinan trillerin muodossa, mutta sisältää filosofisen juonteen sekä konkreettiselle proosalle ominaisen kuvallisen puolen. Hall on opiskellut kuvataidetta ja mainitsee innoittajakseen tekstiin pohjautuvan käsitteellisen taiteen, mikä näkyy *Haitekstissä*. Romaanissa on kirjaimista ja sanoista koostuvia kuvia käsitteellisistä kaloista, rakennepiirroksia, eräänlaisia kartan parodioita sekä valokuvia. Kuvat eivät toimi kerronnan kuvituksena, vaan ne vievät tarinaa eteenpäin ja visualisoivat esimerkiksi liikettä. Varsinaisen romaanin lisäksi Hall on osittain virallisesti julkaissut eri maiden painoksissa ja kirjasta irrallaan niin sanottuja negatiiveja, jotka viittaavat romaanissa käsiteltävään epätilan käyttöön. Niissä on lisätietoa romaanin tapahtumista ja henkilöistä, mutta ne eivät suoranaisesti muuta itse tarinaa.

---

<sup>1</sup> Viitataan jatkossa romaaniin sen suomennetulla nimellä *Haiteksti* ja käytän lähdeviitteissä lyhennettä R.

<sup>2</sup> Avaan ludoviciaanin nimeä luvussa 3.3.3. ja erittelen sen rakennetta luvussa 4.1.

*Haitekstistä* on tehty pro gradu -tutkielma Tampereen yliopistossa vuonna 2013. Laura Paasi tutkii tutkielmassaan *Orfeus ja hai. Oudon elämäntarinan rakentuminen Steven Hallin romaanissa* Haiteksti teoksen fiktiivisen elämäntarinan rakentumista ja kerrontakeinoja. Tutkielmassa keskitytään nimenomaan kerronnan analyysiin, minkä vuoksi kuvallisuuden tutkimiselle jää runsaasti tilaa. Lisäksi *Haitekstistä* on kirjoitettu artikkeleita (esimerkiksi Brillenburg Wurth, Panko ja Pressman), joissa sitä on tarkasteltu joko yksin tai vertaillen muihin samankaltaisiin teoksiin. N. Katherine Hayles käsittelee muun muassa *Haitekstiä* teoksessaan *How we think. Digital media and contemporary technogenesis* (2012). *Haitekstiä* on käsitelty siis melko tuoreeltaan, minkä vuoksi omakin tutkimukseni on perusteltua. Konkreettista proosaa<sup>3</sup> on tutkittu melko vähän, vaikka esimerkiksi typografisesti kokeilevia romaaneja on julkaistu runsaasti, esimerkiksi Mark Z. Danielewskin *House of leaves* (2000), Salvador Plascencian *The people of paper* (2005) ja Jonathan Safran Foerin *Extremely loud and incredibly close* (2005). Vakiintunutta termistöä ei juuri ole, joten teoria-aineistoa hakiessani tukeudun jonkin verran kokeilevaan runouteen: käytän kuvarunouden, lettrismin ja konkreettisen runouden keinoja tulkintavälineinä. Toisaalta tukeudun myös tutkimukseen kirjasta objektina niin modernin taiteen kuin nykykaunokirjallisuudenkin näkökulmasta.

Tutkimuskysymysten avulla erittelen, mitä merkityksiä *Haiteksin* kuvilla on, mitä merkityksiä kuvien sisältä voi löytää ja mitä merkityksiä kuvien metaforisuudella on. Tutkin, miten vesi vaikuttaa romaanin kuvastoon, millaisia keinoja sen (veden, vedessä liikkumisen jne.) ilmentämisessä käytetään ja esiintyykö vesi merkittävällä tavalla sanastossa.

Tutkimukseni jakautuu neljään osaan. Toisessa luvussa taustoitan Hallin romaania teorian kautta. Esittelen ensin typografisia kokeiluja esimerkiksi mainonnasta, kerron kokeilevasta runoudesta ja siitä, miten se liittyy *Haiteksin* kuviin, ja lopuksi käsitteelen konkreettista proosaa yhdessä *Haiteksin* piirteiden kanssa. Kolmannessa luvussa aion tutkia Hallin keinoja hyödyntää kirjaa käsitteellisenä tilana. Pohdin, miksi Hall valitsi romaaninsa julkaisumuodoksi juuri kirjan ja käsitteelen teoksen selattavaa kuvasarjaa omana ilmiönään. Avaan myös *Haiteksin* monimerkityksisyyttä: koodien tulkintaa, sanojen monien merkityksien etsintää sekä muihin teksteihin viittaamista. Lisäksi erittelen romaanin henkilöitä ja olioita "tiloina". Lopuksi kerron *Haiteksissä* esiintyvistä rinnakkaisista

---

<sup>3</sup> Konkreettinen proosa (*concrete prose*) on Brian McHalen käyttämä termi, jolla tarkoitetaan proosassa käytettyä ilmaisevaan muotoon aseteltua typografiaa.

todellisuudesta sekä romaanin negatiiveista. Neljäs luku tulee käsittelemään tarkemmin teoksen kuvia ja erittelemään niiden rakennetta. Viidennessä luvussa keskityn veden metaforisuuteen ja sen vaikutuksiin.

## 2. Kokeellinen typografia kirjallisuudessa

Visuaalisuus ja konkreettisuus ovat olleet läsnä runouden historiassa kauan ja ne ovat vaikuttaneet myös muuhun mediaan varhain. Proosaankin nämä piirteet ovat levinneet juuri runouden kautta (McHale 1987/1993, 184). *Haitekstin* kuvia on olennaista tutkia kuvarunon, lettrismen ja konkreettisen runouden avulla, sillä ne tarjoavat välineet kuvien tulkintaan. Lisäksi Hall on opiskellut kuvataidetta ja mainitsee innoittajakseen tekstiin pohjautuvan käsitteellisen taiteen, mikä näkyy romaanissa (Harmanaci 2007).

### 2.1. Varhaisia kokeiluja

Typografisia kokeiluja alkoi ilmaantua painettuun mediaan jo 1800-luvun lopussa. Pikapainotekniikka ja latomakoneet mahdollistivat mainosten massatuotannon, mikä myös lisäsi kiinnostusta grafiikkaa kohtaan. (Drucker 1994, 94.) Varhaiset avantgardistit hyödynsivät litografista sarjatuotantoa. Uuden painotavan myötä vapauduttiin kohopainokirjasimista, mikä innosti avantgarderunoilijoita tutkimaan uudenlaista ilmaisua. (Drucker 1994, 91–92.) Vuosisadan vaihteessa mainoslehdissä, teatteri-ilmoituksissa ja jopa hallituksen tiedotteissa hyödynnettiin uusia kirjasinlajeja, vaihtelevia kokoja ja tyylejä sekä näiden sekoituksia samalla arkilla. Teksti ei enää kulkenut horisontaalisesti paperilla, vaan saattoi muodostaa kuvioita ja muutti sen siten visuaalisemmaksi ilman kuvia. Kirjasinten vaihtelevuus hierarkisoi tietoa ja ohjasi lukijaa haluttuun suuntaan. (Drucker 1994, 95–97.)

1920-luvulla dada ja futurismi miellettiin sodanaikaisiksi suuntauksiksi, minkä vuoksi ne lakkasivat kiinnostamasta. Dadaistit olivat tehneet omia typografisia kokeilujaan lähes pakkomielteisesti ja pyrkivät hämmentämään ja kumoamaan merkityksen rakennetta. (Drucker 1994, 223–225.)

André Breton palautti niukkuuden ja hillityn tekstuaalisen ulkoasun käyttöön surrealistisissa julkaisuissa. Bretonin näkemyksen mukaan tekstin valta-asema riippui siitä, että typografiseen merkitsijään kiinnitettiin mahdollisimman vähän huomiota. Sen sijaan, että surrealistit olisivat rikkoneet rakenteita, he pyrkivät uudelleenjärjestämään osien suhteet figuratiivisessa mielessä. Breton oli huolissaan kielen puhtaudesta sekä merkitsijän ja merkityksen välisestä suhteesta, mikä rajoitti surrealistista typografista ilmaisua. (Drucker 1994, 224–225.)

Kaupallisiin tarkoituksiin kehitellyt tekniikat siten muokkaantuivat taiteilijoiden kokeellisten tutkimusten myötä. Kaupallinen graafinen suunnittelu olikin yhtäkkiä kiinnostavaa, arvostettua ja aiempaa monipuolisempaa tekniikan kehityksen ansiosta. Kirjallisuuden piirissä typografinen kokeellisuus jäi kuitenkin vähemmälle huomiolle – aina lettristien aikakauteen saakka. (Drucker 1994, 226.)

## 2.2. Kuvaruno, lettrismi ja konkreettinen runous

Konkreettinen runous voidaan nähdä osittain kuvarunosta muotoutuneena. Vaikka konkreettinen liike onkin kokeellinen ja omaperäinen, visuaalinen runous on vanha keksintö. (Bray 2012, 300.) Kuvarunoja on kirjoitettu jo 400-luvulla ja niitä ryhdyttiin laatimaan uudelleen renessanssin aikaan. Kuvarunossa säkeet tai säkeistöt on järjestetty esimerkiksi käsiteltävän esineen muotoon. Muoto saadaan aikaan kirjaimia, sanoja ja säkeitä asettelemalla. (Hosiaislouma 2003, 119.) Hallin romaanissa kuvarunon keinoja käytetään erityisesti käsitteellisten eliöiden kuvissa. Eliöt koostuvat niiden fyysisiä osia merkitsevistä sanoista (*scale, joint, fin*) (liite 1, kuva 1) tai sanoista, jotka luokittelevat ne tieteellisesti. Yksi luxofaagin osa onkin sana *barnacles*, joka sijoittaa eliön siimajalkaisten osaluokkaan (liite 1, kuva 2). (Ks. myös 4.2.) Toisaalta käsitteellisten ajatuskalojen on mahdotonta muodostua konkreettisia ruumiinosia tarkoittavista sanoista, minkä vuoksi ludovicianaani rakentuukin uhrinsa muistoista ja tiedonvirrasta, jota se seuraa löytääkseen etsimänsä kohteen. (Ks. 4.1.)

Lettristinen runous leikittelee kirjainmerkeillä ja äännesymboliikalla. Lettristit pyrkivät äänteiden käytöllä melodisuuteen ja muodostivat niiden avulla uudenlaisia typografisia ja visuaalisia kokonaisuuksia. (Hosiaislouma 2003, 520.) Lettristinen liike on toiminut 1940-luvulta lähtien, ja sen johtohahmona pidetään romanialaissyntyistä Isidore Isouta (Sjöberg 2007, 159–160). Heidän suhtautumisensa sanoihin oli vihamielistä, sillä sanat olivat ”mekaanisia” ja ”kivettyneitä” (Mikkonen 2005, 44). Kirjainmerkitkään eivät toteuttaneet potentiaaliaan tarpeeksi monipuolisesti, joten lettristit loivat ”oman” kielen, jonka avulla he pyrkivät laajentamaan tavallista kieltä (Mikkonen, 2005, 44; Sjöberg 2007, 160). Isou korosti aakkosten merkitystä uuden kielen luomisessa. Hänen mukaansa aakkosista koostuva kuva havainnollistaisi lettristien tunteita. (Sjöberg 2007, 165.) Vastaavasti *Haitekstissä* kuvat koostuvat kirjaimista ja yksittäisillä kirjaimilla voidaan esittää esimerkiksi yksinkertaisia eliöitä. Hall ei lettristien tyyliin käytä omia merkkejä, mutta luo aakkosillekin



monia merkityksiä. Vokaali voi merkitä yksisoluista eläintä ja rykelmäksi asetellut aakkoset solun tumaa, jossa kirjainten voidaan nähdä edustavan biologista informaatiota. (Ks. 4.2.)

Konkreettisen runouden liike syntyi 1950-luvulla ja pohjautui kuvataiteisiin ja konkreettiseen musiikkiin. Konkreettisille runoille on ominaista visuaalisuus, joka perustuu sanojen ja kirjainten sommitteluun, sekä äänneillä leikkely. (Katajamäki 2007, 207–208.) Se kuvaa sanojen ja typografian avulla sitä, mistä se puhuu (Mikkonen 2005, 44). Kirjasinkoot ja kirjasintyypit vaihtelevat tekstissä, ja sen ohella voi olla myös piirroksia tai valokuvia. Konkreettisia runoja ei usein voi lähestyä kuten perinteistä lyriikkaa, koska ne eivät etene lineaarisesti paperilla. (Hosiaisuus 2003, 459.) Sen sijaan, että konkreettinen runo selittäisi ulkopuolellaan olevaa, se on itsessään objekti (Katajamäki 2007, 210). Hall käyttää romaanissaan konkreettiselle runoudelle tyyppillisiä keinoja sommittella sanoja ja kirjaimia. Sommitelmista muodostuvat kuvat eivät ole kuvituskuvia vaan juonta eteenpäin vieviä osia, objekteja. Ne esittävät usein toimintaa: hain ja viimeisimmän Ericin ensikohtaamisessa hai näytetään ensin uimassa kaukana, jolloin se muodostuu sanasta *distance*, kunnes se yhtäkkiä onkin aivan lähellä, TV-ruudun takana (liite 1, kuva 3). Myös kerronnassa annetaan tilaa visuaalisuudelle: kuvaus päättyy sanoihin “[a]nd then:” (R, 216), minkä jälkeen lukijan silmille hyppää hai, mikä on kuin nopea toimintaelokuvaleikkaus (liite 1, kuva 4). Sitten kertoja jatkaa entiseen malliin. Lukijalle ei siis selitetä tapahtumia, vaan kerronnan aukon täyttää kuva.

### 2.3. Konkreettinen proosa

Konkreettisen runouden visuaaliset piirteet ovat ominaisia myös konkreettiselle proosalle, jolla tarkoitetaan proosassa käytettyä muotoon aseteltua typografiaa. Nämä sommitelmat, konkreettisen runouden tavoin, jäljittelevät todellisen maailman objekteja tai tapahtumia. Toisaalta ne voivat McHalen mukaan esittää omaa olemassaoloaan ja ontologisuuden eli olevaisen molempia puolia: sanojen heijastamaa maailmaa ja paperilla olevan musteen fyysistä todellisuutta. (McHale 1987/1993, 184.) Nämä piirteet näkyvät *Haitekstissä* erityisen hyvin silloin, kun kuvissa esiintyy denarraatiota. Denarraatio (*denarration*) on Brian Richardsonin mukaan kerronnan negaatio, jolloin kertoja kieltää aikaisemmin esittämiään asioita. Denarraatio on yksinkertaisimmillaan esimerkiksi ”Eilen satoi. Eilen ei satanut.” (Richardson 2006, 87.) Didier Coste laajentaa denarraation määritelmää kuvaamalla sitä muun muassa ontologiseksi olemattomuuden ilmentymäksi (Coste 1989, 104). *Haitekstissä*

denarraatio näkyy tekstin konkreettisena häviämisenä sivulta. Teksti esimerkiksi vettyy pois mereen tulostettavilta liuskoilta (liite 2, kuva 5). Toisaalta ennen hain hyökkäystä veden olemattomuutta kuvataan tyhjin sivuin selattavassa kuvasarjassa teoksen loppupuolella (R, 328–379).

Konkreettisen proosan yläkäsite on multimodaalinen kirjallisuus (*multimodal literature*). Multimodaalisella kirjallisuudella tarkoitetaan kirjallisia tekstejä, jotka perinteisesti asetellun tekstin lisäksi leikittelevät sen graafisilla ulottuvuuksilla ja testaavat kirjan muodon fyysisiä rajoja. Alison Gibbonsin mukaan multimodaalisen kirjallisuuden piirteisiin kuuluu tavallisesta poikkeava tekstin ja sivun konkreettinen sommittelu visuaalisia tarkoituksia varten sekä erilaisten kuvien ja dokumenttien hyödyntäminen. (Gibbons 2012, 420.) Gibbons jaottelee multimodaalisen kirjallisuuden kuuteen osaan. Ensimmäisenä hän mainitsee kuvitetut teokset, joissa kuvat esitetään tekstin rinnalla esimerkiksi löydöksinä. Seuraavana Gibbons esittelee multimodaaliset uudelleenjulkaisut, jossa teoksen uuteen painokseen sisällytetään kuvitus. Kolmantena esille nousee materiaaliset teokset, joille keskeistä on se, että lukijan on keskityttävä kirjaan fyysisenä objektina. Teokset voidaan julkaista esimerkiksi kokonaan kirjeiden muodossa, korttipakkana, jolloin korttien sekoittaminen sekoittaa myös tarinalinjaa, tai stanssattuina kirjoina, joissa sivuilta on leikattu pois osia tekstistä ja sanoista. Neljänteen luokkaan kuuluvat muunnellut kirjat ja kollaasit, joissa jo olemassaolevaa tekstiä muutetaan tai joissa tekstille annetaan uusi merkitys uudessa kontekstissa. Viidentenä mainitaan konkreettinen ja typografinen kaunokirjallisuus, joka on Gibbonsin mukaan tyypillisin multimodaalisen kirjallisuuden muoto. Hän mainitsee *Haitekstin* tässä luokassa, sillä konkreettiselle ja typografiselle kaunokirjallisuudelle tyypillisesti se sisältää kuvia, siinä leikitellään typografialla ja hyödynnetään konkreettisen runouden keinoja. Viimeinen luokka käsittelee fiktiivisyytensä piilottavia, muuksi tekeytyviä teoksia. (Gibbons 2012, 426–433.)

Proosan konkreettisuuden tulisi Ronald Sukenickin mukaan levitä koko kirjaan: se tulisi nähdä rakenteena, joka on yhtä aikaa konkreettinen ja kuvitteellinen. Kuvitteellista sisältöä muokataan, mutta muodon teknologiaan ei juuri kosketa. (Sukenick 2001, 51.) Sukenick painottaa, että fiktio on mustetta paperilla, ja kysyy samalla, onko romaanin paras muoto tasainen teksti reunasta reunaan ja ylhäältä alas (Sukenick 2001, 52). Glyn White puolestaan kiinnittää huomion graafisiin keinoihin – ei pelkästään typografisiin, aakkosiin tai fontteihin rajautuviin. Sen sijaan merkitystasoja voidaan etsiä esimerkiksi paralingvistiikkaan verrattavista piirteistä tai visuaalisista keinoista, jotka käsitteellisesti tukevat proosaa. (White 2005, 6.) Hall leikittelee vanhan ja uuden teknologian kanssa –

liittyy se kirjaan objektina tai *Haitekstin* tarinaan. Kerron luvussa 3 tarkemmin, miten Hall tarkalleen ottaen hyödyntää kirjan mahdollisuuksia ja käsitteellisiä tiloja, ja toisaalta, miten hän laajentaa *Haitekstin* tarinan julkaisun kirjan kansien ulkopuolelle.

Huomio kiinnittyi siis sivun perinteisistä poikkeavien mahdollisuuksien hyödyntämiseen ja usein huomiotta jääneen valkoisen tilan potentiaalia alettiin tarkastella. White huomauttaa, että lukija tahattomasti havainnoi juuri tätä graafista pintaa: rivienvälisiä ”jokia” ja pystysuuntaisia ja viistoja tyhjiä tiloja (White 2005, 5–6). Myös McHale mainitsee välien käyttämisen spatiaalisuuden aikaansaamiseksi. Sanojen tilallinen sijoittelu antaa kirjalle tilaa näkyä sisällön läpi ja muuttaa samalla proosan konventioita sekä romaanin ontologisen rakenteen (McHale 1987/1993, 181). Hall pakottaakin lukijan käsittelemään kirjaa muutenkin kuin vain sivuja kääntämällä oikealta vasemmalle. Välillä lukijan täytyy ikään kuin irrottautua kerronnan virrasta ja keskittyä teksteihin, joita Eric lukee tai kuulee. Järvikatkelmassa on maalailevaa kuvausta (R, 54–55), Ludoviciaanista kertova teksti on puolestaan tietokirjamainen (R, 264–265) ja ”Tekisuin ja Shotai-mun tarina” sen sijaan muistuttaa elämäkertaa (R, 277–280). Kaikki nämä poikkeavat teoksen muusta kerronnasta ja nousevat siksi voimakkaammin esille. Lisäksi sivuja on selattava vauhdilla saadakseen hain ”uimaan” eräässä romaanin intensiivisimmistä kohdista. (Ks. myös 3.2.)

### 3. *Haitekstin* käsitteelliset tilat

Konkreettiselle proosalle on tyypillistä käyttää koko kirjaa tilana ja aina rajoiksi eivät jää kirjan kannet. Steven Hall sanoo kotisivujensa foorumilla haluavansa hyödyntää kirjaa kokonaisuutena tarinankerronnassa, mikä näkyy *Haitekstin* muodossa.<sup>4</sup> On syytä tarkastella, mitä mahdollisuuksia ja merkityksiä kirja julkaisumuotona tarjoaa. Lisäksi on pohdittava, millaisissa muodoissa tarinat elävät käsitteellisissä tiloissa kansien sisällä ja millä tavoin Hall hyödyntää niitä.

Kirjaa voidaan tarkastella sekä fyysisestä että ontologisesta näkökulmasta. McHale sanoo ontologisten kerrosten perustuvan aineelliseen kirjaan ja sen typografiaan. Aineellinen kirja muodostaa ontologisen pohjan, jota ilman tekstin ontologinen rakenne ei voisi olla olemassa. (McHale 1987/1993, 180.) Sukenick jatkaa samalla linjalla: ”Romaani on sekä konkreettinen että kuvitteellinen rakenne – sivuja, painojälkeä, sidoksia jotka tallentavat mielenliikkeitä” (Sukenick 2001, 51). Jessica Pressmanin mukaan *Haiteksti* sekä kuvaa että demonstroi, kuinka kirjat elävät fyysisissä ja käsitteellisissä tiloissa (Pressman 2009). On tärkeää, että *Haiteksti* on julkaistu nimenomaan kirjana, sillä käännekohtiin sijoitetut kuvat menettäisivät yllätyksellisyytensä, elleivät ne olisi käännettävissä esiin konkreettisesti. Kirjan fyysisuus mahdollistaa ludoviciaanin liikkeet romaanin sivuilla ja siten ikään kuin herättää hain olevaiseksi oleneksi.

#### 3.1. Painettua mustetta

Hall julkaisi *Haitekstin* kirjana, perinteisenä kansien väliin sidottujen painettujen sivujen nippuna sen sijaan, että olisi levittänyt teostaan esimerkiksi vain elektronisessa muodossa. Juuri *Haitekstin* kokeellisten piirteiden vuoksi olisi voinut odottaa Hallin työntävän rajoja vieläkin tavanomaisesta poikkeavampiin suuntiin. Vaikka esimerkiksi hyperteksti olisikin kiinnostava julkaisumuoto nykyajan kokeellisessa kirjallisuudessa, Hallin valinta voidaan kuitenkin nähdä perusteltuna ja omalla tavallaan poikkeuksellisenä.

N. Katherine Hayles vertaa kirjaa ihmiskehoon, sillä molemmat toimivat tiedonsiirtäjinä ja sen tallennuspaikkana. Molemmat tarjoavat koodistolleen vakaan

---

<sup>4</sup> Steven Hall Steven-Hall.org foorumilla, 12.3.2009. URL [http://forums.steven-hall.org/yaf\\_postst147\\_Raw-Shark-Texts-concept-art-by-Jesse-Walker.aspx](http://forums.steven-hall.org/yaf_postst147_Raw-Shark-Texts-concept-art-by-Jesse-Walker.aspx) Tarkistettu 31.3.2014

perustan. Koodauksen tapahduttua muutoksia ei ole helppo tehdä: painettu teksti on elektronista pysyvämpää. (Hayles 1999, 28–29.) Juuri elektronisten ja digitaalisten tallennusmuotojen problematisointi on *Haitekstissä* tärkeää: elektronisessa muistissa ja muodossa teksti on liian epävarmaa ja muokattavissa (Panko 2011, 266). Ensimmäinen Eric varoittaaakin, ettei sähköisen informaation käsittelyyn ole mitään turvallista tapaa ja että sitä tulisi välttää aina (R, 81). Eric luottaa vanhoihin tapoihin tallentaa tai viestiä: koodeissa hyödynnetään morsea ja QWERTY-koodia (R, 71), hän kokoaa minuuttaan ensimmäisen Eric Sandersonin kirjeiden perusteella (esim. R, 22) ja kirjoittaa teoksen loppupuolella tarinansa kalligrafiasiveltimellä (R, 284). Kirjoitetut selostukset toimivat ainoana luotettavana tallenteena. Muut tallennusmuodot eivät ole tärkeitä konkreettisen sisältönsä takia, vaan sisältämänsä informaation takia. (Panko 2011, 271.) Videolla välkkyvä valo on morsetusta, Ericin muistiinpanot koodattuina, (R, 79) ja sanelukoneista kuuluvat arkiset äänet puolestaan luovat venymättömän käsitteellisen silmukan, eräänlaisen haihäkin ludovicianaia vastaan (R, 66). On siten luontevaa, että *Haiteksti* on painetussa muodossa, turvallisesti käsinkosketeltavissa.

Graafisia kokeiluja on esiintynyt romaanissa aiemminkin, joten kokeellisuus sinänsä ei ole uutta. Ympäristön digitalisoituessa lienee kiinnostavampaa hyödyntää painettua muotoa ja lisätä siihen visuaalisia keinoja. (Panko 2011, 265.) Pankon mukaan Hall pitää painettua kirjaa edelleen merkittävänä, sillä romaani on elinvoimainen kulttuurin muoto: pystyyhän siihen sisällyttämään visuaalista mediaa (Panko 2011, 270–271). Samoin Pressman ehdottaa, että *Haitekstin* kirjallinen muoto ei niinkään taistele digitalisoitumista vastaan, vaan pyrkii pikemminkin kumoamaan väitteet kirjan kuolemasta. Hänen mukaansa nykytrendin mukaan myös *Haitekstissä* huomio kiinnittyy kirjan multimediamuotoon. Siinä hyödynnetään painetun sivun etuja ja se on samalla liitoksissa digitaaliseen teknologiaan. (Pressman 2009.) Vastaavasti Kiene Brillenburg Wurth toteaa, ettei elektronista ja paperille painettua tekstiä tulisi asettaa mustavalkoisesti vastakkain, sillä nykykirjallisuudelle on tyypillistä häilyä futurismin ja nostalgian välillä (Brillenburg Wurth 2011, 138). Voidaankin sanoa, että on kiinnostavampaa yhdistää elektronisen tekstuaalisuuden keinoja kirjallisuuteen ja lisäksi korostaa erityisesti painettua muotoa, vaikka lukuisia muita medioita onkin tarjolla (Hayles 2008, 162). Hall onnistuu tasapainottelussaan elektronisen ja painetun välillä. *Haitekstin* tarina vaatii fyysisen pohjan – onhan teoksessa kyse pysyvyydestä ja käsinkosketeltavien sivujen tuomasta turvasta. Samalla vanhan ja uuden vastakkainasettelu elävöittää tarinaa. Brillenburg Wurth pohtii paperille kirjoittamisen olevan aidompaa digitaalisen vallankumouksen myötä, jolloin Platonin pelko saakin uuden

kohteen: digitaalinen – kirjoittamisen sijaan – tuhoaa kielen ja kyvyn muistaa. Hän toteaaakin epäluottamuksen elektronista informaatiota kohtaan olevan ironista, sillä käsitteelliset virrat ovat aivan yhtä suuressa vaarassa saastua kuin elektronisetkin: ludoviciaani voi saada vainun pelkistä ajatuksista. (Brillenburger Würth 2011, 128.)

### 3.2. Flip book eli kohti uiva hai

Voimakkaimmin visuaalinen tilankäyttö on nähtävissä *Haiteksin* loppupuolella: Hall käyttää viisikymmentä sivua selattavaan kuvasarjaan (*flip book*), jolla luodaan illuusio liikkeestä (R, 328–379). Kuvasarja on sijoitettu yhteen romaanin intensiivisimmistä tilanteista, jolloin vaikutelma toimintaelokuvamaisesta kohtauksesta vahvistuu. Eric on pudonnut hainpyyntialukselta mereen, eikä aluksi näe vedessä mitään. Kuvasarja alkaa tyhjillä sivuilla, kunnes hain hahmo tulee näkyviin (R, 335). Hai ui lähemmäs ja sanat, joista se muodostuu, alkavat hahmottua. Juuri ennen kuin se saavuttaa Ericin, hänet vedetään ylös kerrontarivin kuvatessa mimeettisesti veden pintaa. Tekstirivi laskeutuu sivuilla sitä mukaa, kun Eric nostetaan pinnalle.

Taaskin *Haiteksin* voidaan nähdä poimineen vaikutteita sekä vanhasta mediasta että elektronisesta tekstistä – materiaalisesta ja käsitteellisestä – ja sekoittavan niitä keskenään. Nopeasti selattava kuvasarja kallistuu vanhaan ja muistuttaa kineografia (*kineograph*). Vuonna 1868 patentoidulla kineografilla pystyttiin esittämään liikkuvaa animaatiota selattavalla kuvasarjalla. Ja vaikka *Haiteksin* kuvasarja imitoi elokuvateknologiaa, se on silti painettu kirjan sivuille. (Panko 2011, 270.) Kuvasarjalla on kaksoisrooli: sen ”liikkuva” kuva on eräänlainen performanssi, mutta samalla sivut säilövät kuvat liikkumattomina (Hayles 2008, 171).

Kuvasarja on selattavissa yksilöllisesti ja juuri jokaisen selauskerran ainutlaatuisuus viittaa elektronisen tekstuaalisuuden epävakauteen. Merkitsijä ei ole vain yksittäinen merkki, vaan se pitäisi nähdä pikemminkin merkkien ketjuna, jota sitoo merkityksellisten koodien määrittelemät sattumanvaraiset suhteet. Kuvasarjassa jokainen kuva poikkeaa edellisestä ja tarkasti katsottuna haikin muodostuu joka kuvassa eri sanoista, eri muistoista. (Brillenburger Würth 2011, 131–133; Hayles 1999, 31.) Sattumanvaraisia ovat siis muistot, joista hai kullakin hetkellä muodostuu, ja merkityksellistä on se, että ne ovat juuri Ericin muistoja.

### 3.3. Tekstit koodien ja maailmat sanojen takana

*Haiteksti* on monella eri tasolla monimerkityksinen teos. Hall ei päästä lukijaa helpolla vaan sijoittaa hänet aktiiviseen rooliin: lukija pääsee passiivisesta asemastaan purkamaan koodia (Hayles 2012, 209). Romaanissa tekstejä puretaan koodaamalla ja toisaalta lukijan on oltava valppaana monitulkintaisten sanojen varalta, sillä nekin piilottavat taakseen merkityksiä.

#### 3.3.1. Koodattuna piilossa

Hehkulamppukatkelmat ovat kaksoiskoodattuja: hehkulamppuvideolla käytetään morsea, josta edetään QWERTY-koodiin. Kirjeessä nro 111 ensimmäinen Eric Sanderson selittää Ericille, miten näitä koodeja tulisi purkaa. Lamppu morsettaa sattumanvaraisilta vaikuttavia kirjaimia, joita pitää seuraavaksi tulkita hyödyntäen kirjoituskoneen näppäimistön mallikuvaa ja QWERTY-koodia. Oikea kirjain voi olla mikä tahansa koodattavaa kirjainta ympäröivästä kahdeksasta vaihtoehdosta, joten koodin purkaminen on työlästä ja oikea lopputulos varmistuu lauseiden ja kappaleiden myötä. (R, 73–76.) (Liite 3, kuva 6) Tätä voisi kutsua kryptologien mukaan yksisuuntaiseksi algoritmiksi (*one-way algorithm*), jonka mukaan koodi on helppo luoda, mutta sen purkaminen on työlästä ja jopa mahdotonta (Hayles 2008, 166). Myöhemmin romaanissa Trey Fidorous huomaa, että QWERTY-koodi kätkee sisäänsä toisenkin tekstin. Toinen teksti paljastuu koodauksen suuntaa seuraamalla, eli mitä reittiä morsettamalla saadusta kirjaimesta päädytään QWERTY-koodin kirjaimen. (R, 290–293.) Niinpä hehkulamppukatkelmaan piilotettu kuvaus ensimmäisen Ericin viimeisistä hetkistä Clion kanssa on kirjoitettu samanaikaisesti katkelman alun kanssa, mikä osoittaa Hallin hallitsevan monimutkaisia aikarakenteita. Samalla kolmas koodaus korostaa, kuinka riippuvainen kerronta on kontekstista ja järjestyksestä. (Hayles 2012, 209–210.)

Ensimmäisellä Ericillä on syynsä, miksi muistokatkelmia on täytynyt piilottaa koodien taakse. Ludoviciaani on saanut alkunsa tiedon virrasta ja saa siten myös helposti vainun Ericistä. Toisaalta koodaus estää hajujäljen muodostumisen vesistöihin ja pitää ludoviciaanin loitolla. (Hayles 2012, 211.) Tekstien käsitteleminen ilman suoja on vaarallista, sillä ne ovat ”eläviä” (R, 71). Lukuisilla koodikerroksilla on myös kääntöpuolensa: kuilu kohteen ja sen kuvauksen välillä kasvaa. Lisäksi kuilu muodostuu

lähettäjän, viestin ja lukijan välille. Hai personifioi tätä aukkoa, sillä se levittää varastetut sanat ja ajatukset niiden alkuunpanijan ulottumattomiin. (Brillenburger Würth 2011, 130.) Toisaalta Ericin saamat tiedot Cliosta ovat oikeastaan melko epäluotettavia ja kaukaisia: ne perustuvat jonkun toisen muistiin – joka sekin on häilyvä – jonkun toisen kerrontaan, moninkertaiseen koodaukseen ja jopa videotallenteeseen. (Panko 2011, 274–275.) Koodin purkaminen tapahtuu irrallaan lähdetekstistä, joten painetun tekstin pysyvyyteen verrattuna koodin purkaminen tarkoittaa, ettei alkuperäistä tekstiä olekaan (Hayles 1999, 47). Lopulta ensimmäinen Eric myöntää tämän. Kolmannessa hehkulamppukatkelmassa, joka paljastui kolmen koodikerroksen alta, hän sanoo, ettei ihmisen persoonaa voi säilyttää edes kirjoittamalla. Päähän ja paperille jää vain tarinoita, joissa näyttelijät lausuvat tyylieltyjä repliikkejä, ja totuus on mennyttä. (R, 413.)

### 3.3.2. Monitulkittaiset sanat

Hayles esitteli teoksessaan *How we became posthuman* (1999) käsitteen välkkyvät merkitysijät (*flickering signifiers*), joka on johdettu Lacanin kelluvista merkitysijöistä (*floating signifiers*). Välkkyvät merkitysijät liittyvät tietotekniikkaan ja ne tyyppillisesti muuttavat muotoaan, heikentyvät tai hajautuvat. (Hayles 1999, 30.) Brillenburger Würthin mukaan välkkymistä on havaittavissa *Haitekstissä* sanojen tasolla, sillä kieli voidaan nähdä kontrolloimattomana organismina, jolloin kaksoismerkitykset voivat muuttaa lauseita huomattavasti (Brillenburger Würth 2011, 133–134).

*Haitekstin* monitulkittaisuus paljastuu heti kannesta: *The Raw Shark Texts* kuulostaa hyvin paljon musteläiskätestin nimeltä (*Rorschach test*), joka on psykologien käyttämä havaintokognitiivinen testi. Rorschachin musteläiskätesti sisältää kymmenen symmetristä musteläiskäkuvaa, joista haastateltavien tulee kertoa, mitä ne muistuttavat. *Haiteksti* tuntuu itsessään olevan eräänlainen musteläiskätesti: romaani muotoutuu lukijansa mukaan ja muokkaa lukijan tapaa tarkastella maailmaa. Lukijalle ei missään vaiheessa selviä, miltä ajatuskala oikeastaan tyyppillisesti näyttää, joten teoksen visuaalisuus on subjektiivista ja tulkittavissa. Testin tavoin teoksen luennat voivat olla simultaanisia ja ristiriitaisia. (Panko 2011, 277–278.) McHale sanoo, että sanat ja niiden heijastamat maailmat ovat lukijan tajunnan objekteja (McHale 1987/1993, 148); samalla tavalla lukija heijastaa tajuntansa Rorschachin testin kuviin.

Myös henkilöhahmojen nimet voivat viitata kahtaalle. Ensimmäinen assosiaatio taustalla pysyttelevän vihollisen Mycroft Wardin nimestä on Microsoft Word, joka on



tekstinkäsittelyohjelman nimi. Romaanin teemat linkittyvät tiiviisti tekstiin, mikä osaltaan selittää miellelyhtymän. Nimen samanmuotoisuus Microsoftin kanssa voi viitata myös yhtiön hallitsevaan asemaan ohjelmistoalalla. Se on soluttautunut kaikkialle, mikä on Mycroft Wardinkin tavoite. Toisaalta nimi on intertekstuaalinen. Etunimi on esiintynyt Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes -kirjoissa. Mycroft Holmes on Sherlock Holmesin veli, joka mainitaan muun muassa *Bruce-Partingtonin piirustuksissa* (*The adventure of the Bruce-Partington plans*, 1912). Hänen sanotaan työskentelevän Englannin hallituksessa, missä hänellä on erikoislaatuinen asema. Hän toimii siellä eräänlaisena ihmistietokoneena, sillä hänellä sanotaan olevan erikoisen järjestelmälliset ja tehokkaat aivot. Mycroft Ward loi itsestään samankaltaisen keskustietokoneen hyödyntäen teknologiaa: hän monisti itsensä voidakseen kerätä mahdollisimman tehokkaasti tietoa (R, 199–204). Toisaalta nimi Ward viittaa Haylesin huomion mukaan H. P. Lovecraftin romaaniin *Charles Dexter Wardin tapaus* (*The case of Charles Dexter Ward*, 1941) ja novelliin ”The thing on the door step” (1937), joissa keho kaapataan ja mieli siirretään. Hayles toteaa, että teknotieteen ja Wardin suunnitelman salatieteen yhdistelmässä onkin jotain lovecraftmaista (Hayles 2011, 132).

### 3.3.3. Intertekstuaalisuus

Brillenburger Würth mainitsee merkitsijöiden välkkymistä ilmenevän myös avointen viittausten tasolla. On oleellista muistaa, ettei kyse ole niinkään intertekstuaalisten viittausten kasaamisesta toisensa päälle, vaan kuinka ne onnistuu kietomaan toisiinsa. (Brillenburger Würth 2011, 134.) Viittauksineen Hall linkittää *Haitekst*in visuaalisuuden, tekstuaalisuuden ja graafiset kuvat muihin teksteihin (Brillenburger Würth 2011, 126). Tämä päällekkäisyys on enteellistä myös Ericin suuntaan, sillä tekstien välityksellä hän omaksuu lukuisia identiteettejään (Brillenburger Würth 2011, 137).

Romaanin erisnimet viittaavat usein kreikkalaiseen mytologiaan. Clio tunnetaan mytologiassa Kliona (myös Kleio). Klio on historian muusa, yksi yhdeksästä muusasta eli runottaresta. Muusien äiti on muistin jumalatar Mnemosyne ja isä ylijumala Zeus. (Murray 1988, 157–161.) Romaanissa Clio on taustahenkilö ja hänestä saadaan tietoa hehkulamppukatkelmista, jotka puolestaan perustuvat Ericin muistoihin. Siten hän kuuluu kokonaan menneisyyteen: Ericin ainoa kosketuspinta Clioon on ensimmäisen Ericin koodaamissa katkelmissa ja tohtori Helen Randlen kertomassa. Panko kutsuu Clia kahdella tavalla syrjäytetyksi: hän on kuollut ja unohdettu (Panko 2011, 278). Viittaukset menneisyyteen ja muistiin liittyvät siten paitsi Clion asemaan *Haitekst*issä, myös hänen

vertauskuvallisuuteensa. Clio symboloi Ericin yrityksiä saada menneisyys takaisin ja siihen käsiksi pääsemistä kirjoittamisen kautta (Panko 2011, 273).

Trey Fidorousin nimi on väännös nimestä Tryphiodorus (tai Triphiodorus)<sup>5</sup>. William Smithin teoksessa *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* Tryphiodorus esitetään kreikkalaisena kieliopintutkijana. Hän on kirjoittanut runoteoksen *Troijan valloitus* (*Taking of Ilios*). Kiinnostavaa *Troijan valloituksessa* on lipogrammin eli puuttuvan kirjaimen kirjoitustavan käyttö: ensimmäisessä kirjassa ei käytetä a-kirjainta, toisessa b-kirjainta ja niin edelleen. (Smith 1867, 1177.) Vastaavaan tapaan *Haitekstissä* teksti voi huveta. Se voi joko liueta pois paperilta (liite 2, kuva 5) tai sitä voidaan syödä pois (liite 7, kuva 16). Fidorousin nimen liittyminen Tryphiodoruksen nimeen vaikuttaa kuitenkin löyhältä. Fidorous on Tryphiodoruksen tavoin tutkija – hän on erikoistunut ajatuskaloihin – ja Tryphiodoruksen tausta sekä kirjoitustapa linkittyvät romaanin kielen ympärillä pyörivään tematiikkaan.

Trey Fidorousin rakentaman hainpyyntialuksen Orfeuksen (*Orpheus*) nimi viittaa kreikkalaiseen runoilijaan Orfeukseen. Tarinan mukaan Orfeuksen rakkauden kohde Eurydike on kuollut ja surullinen mies päättää hakea rakastettunsa manalasta. Hän saa luvan hakea Eurydiken, kunhan ei matkallaan takaisin kääntyisi katsomaan tämän kasvoja. Orfeus ei kuitenkaan voinut olla katsomatta, joten hän menetti Eurydiken toistamiseen ja kuoli itsekin myöhemmin. (Murray 1988, 234.) Hallin romaanissa Orfeus rakennetaan samankaltaista matkaa varten: Eric, Fidorous ja Scout aikovat siirtyä toiseen ulottuvuuteen pelastaakseen Ericin häntä vainoavalta ludoviciaanilta. Vainoava ludoviciaani merkitsee Ericille menetystä. Clio on jo menetetty pysyvästi, eikä Eric suinkaan lähde hakemaan tätä takaisin. Tärkeämpää on pelastaa itsensä tulevilta muistojen katoamisilta. Käsitteellisessä meressä kelluessaan Orfeuksen räjähdettyä Eric katselee postikorttia, jossa aikaisemmin oli kuva saaresta, ja nyt siinä on hänen kotitalonsa. Sillä hetkellä hänen on mahdollista palata liikkuvaan kuvaan ja todelliseen elämään. Toisin kuin Orfeus, joka ei malttanut olla katsomatta taakseen, Eric päättää olla palaamatta menneisyyteensä, jota hän ei oikeastaan edes tunne. (R, 421.)

*Haiteksti* viittaa monin paikoin myös elokuviin. Brillenburg Wurth listaa viittauksia paitsi lukuisiin romaaneihin, myös esimerkiksi Alfred Hitchcockin *Vertigoon* (1958) ja Michel Gondryn elokuvaan *Tahraton mieli* (*Eternal sunshine of the spotless mind* 2004)

---

<sup>5</sup> Käyttäjä straydan Steven-Hall.org foorumilla, 29.5.2007. URL [http://forums.steven-](http://forums.steven-hall.org/yaf_postst30_Hidden-character-name-meanings-merged-threads.aspx)

hall.org/yaf\_postst30\_Hidden-character-name-meanings-merged-threads.aspx Tarkistettu 31.3.2014

(Brillenburg Wurth 2011, 121). Tunnistettavin intertekstuaalinen viittaus on kuitenkin Steven Spielbergin elokuvaan *Tappajahai* (*Jaws* 1975). Romaanin neljännen osan (R, 311–) asetelma ja tapahtumat ovat pääpiirteittäin identtisiä elokuvan tapahtumien kanssa. Hainpyyntialus Orfeus on Fidorousin mukaan kollektiivinen käsitys hainpyyntialuksesta, mikä tekee siitä vakuuttavan. Hän myös mainitsee käsityksen olevan yli 25 vuoden ajalta, mikä viittaa nimenomaan *Tappajahain* ensi-iltavuoteen. (R, 315.) Hainpyyntialuksella on sekä elokuvassa että romaanissa kolme henkilöä: ensikertalainen (Eric ja Martin Brody), vanha ammattilainen (Fidorous ja hainpyytävä Quint) sekä asiantuntija (Scout ja meribiologi Matt Hooper). Erityisesti romaanista löytyy yhtymäkohtia Quintin puheisiin. Quint laulaa Hooperille vanhaa englantilaista merimieslaulua, jossa mainitaan alkuperäisestä Englannista poiketen Boston:

*Farewell and adieu to you, fair Spanish ladies. Farewell and adieu, you ladies of Spain. For we've received orders for to sail back to Boston. And so nevermore shall we see you again.*

(*Jaws* 1975)

He ovat juuri varustamassa laivaa hainpyyntiä varten ja Quint kyseenalaistaa Hooperin haihäkin hyödyllisyyttä laulamalla tälle paha enteillen, mutta pilke silmäkulmassa. Romaanissa viitataan samaan lauluun luvun 32 otsikossa ”Farewell and adieu to you, ladies of Spain” (R, 394). Luvussa tapahtumat saavat epätoivoisen käänteen ja sen lopussa vaikuttaa siltä, että kaikki toivo on menetetty.

Myöhemmin miesten ollessa merellä Quint kertoo kokemuksistaan USS Indianapoliksen uppoamiseen ja haihyökkäyksiin liittyen. Hän kuvailee hailla olevan kuolleet, mustat silmät, jotka heräävät henkiin ja kierähtävät ympäri valkoisiksi hyökätessä. Romaanissa ludovicianaia kuvataan samankaltaisesti: ”The Ludovician’s eye is a void-black zero, a drop of ink, a dark hole sunk deep into the world” (R, 289).

Romaanin ja elokuvan tapahtumat etenevät samaan tapaan: haihin ammutaan harpuunoilla tynnyreitä sen väsyttämiseksi, sitä seurataan ja odotellaan. Toimintakohtauksissa hai näkyy vain hetken aikaa, samalla tavalla viivytellen kuin elokuvassakin. Scout ja Hooper lasketaan haihäkissä veteen, mutta hain hyökkäyksen voimakkuudesta johtuen kumpikin pakenee häkistä ja katoaa hetkeksi. Hai tappaa romaanissa Fidorousin ja elokuvassa Quintin. Lopulta hai kuolee räjähdyksessä ja Brodyn (Ericin) helpotukseksi Hooper (Scout) nousee sukelluksista elossa.

Kaiken kaikkiaan yhtymäkohdat *Tappajahaihin* ovat nimenomaan visuaalisia – etenkin kun viittauskohteena on elokuva romaanin sijaan. Kollektiivinen käsitys ei rajoitu pelkästään hainpyyntialuksen muotoon, vaan vaikuttaa pikemminkin siltä, että koko luku on kollektiivinen käsitys hain hyökkäyksestä. *Tappajahaista* voidaan puhua klassikkona ja sen nähneenä on mahdotonta lukea lukua kuvittelematta sitä elokuvan kohtausten kautta.

Romaanissa on paljon samankaltaisia piirteitä myös Larry ja Andy Wachowskin ohjaaman elokuvan *Matrix* (*The Matrix* 1999) kanssa, vaikka Hall ei myönnäkään samankaltaisuuden olleen tietoista. Sekä *Matrixissa* että *Haitekstissä* on rinnakkaismaailma, jonne päähenkilö vedetään mukaan tahtomattaan. Molemmissa todellisuuden rajoja koetellaan ja maailma on täynnä kerrostuneita koodeja, viestejä ja arvoituksia. (Harmanci 2007.) *Matrixin* tieteismaailma hajoaa binaarikoodiksi – ykkösistä ja nolista muodostuvaksi koodiksi – kun *Matrixin* todellinen rakenne paljastuu. Vastaavasti *Haitekstissä* käsitteelliset olennot ja silmukat koostuvat sanoista ja kirjaimista, minuuden ja muistin pienimmistä rakennusosista. Molemmissa rajallisella määrällä merkkejä saadaan aikaan rajaton ulottuvuus. *Haiteksin* keskeiset henkilöt muistuttavat *Matrixin* kärkikolmikkoa: jo Ericin sukunimi ”Sanderson” on lähes sama kuin Neon sukunimi ”Anderson”. *Haiteksin* sivuhenkilöt Scout ja Trey Fidorous vastaavat *Matrixin* Trinityä ja Morpheusta. Scout ja Trinity ovat molemmat päähenkilön ihastuksen kohteita, itsenäisiä naisia. Fidorous ja Morpheus puolestaan ovat avainroolissa esittelemässä uutta todellisuutta päähenkilölle. He ovat myös alustensa kapteeneja: Fidorousin Orfeus on käsitteellinen hainpyyntialus, ja Morpheuksen Nebuchadnezzar on futuristinen lentoalus.

*Matrixin* tieteismaailma ei sinänsä tarjoa yhtä suoraviivaista visuaalista pohjaa *Haiteksille*, kuten *Tappajahai*. Viittaukset ovat hienovaraisempia ja selkeästi vähemmän tiedostettuja. Kuitenkin yksittäiset henkilöt ja tapahtumat muistuttavat elokuvaa: esimerkiksi herra Nobody muistuttaa kaikessa vaarallisuudessaan agentti Smithiä – ovathan he molemmat eräänlaisia monisteita. Myös valinta todellisen ja kuvitteellisen välillä muistuttaa vahvasti *Matrixin* vastaavaa kohtausta: Neon on valittava kaunistelematonta todellisuutta edustavan punaisen pillerin ja tietämättömyyttä edustavan sinisen pillerin väliltä. Valittuaan punaisen pillerin hän katselee itseään peilistä, koskee sitä ja huomaa sen olevan nestemäinen. Vastaavasti Eric romaanin toiseksi viimeisessä luvussa katselee postikorttia, jossa on kuvattu hänen kotitalonsa. Hän pystyy työntämään kätensä sen sisään ja ymmärtää, että sillä hetkellä hänen on mahdollista tehdä valinta. Hän voisi joko palata arkeen, tietämättömyyteen ja selviämään päivästä päivään, tai jäädä elämään täysin omaa viimeisimmän Eric Sandersonin elämää. (R, 421.)

Kolmas *Haitektiä* muistuttava elokuva on Christopher Nolanin ohjaama *Memento* (2000). *Haitekstissä* ja *Mementossa* päähenkilöt kärsivät muistinmenetyksestä. Elokuvan päähenkilö kärsii päähän kohdistuneen iskun jälkeisestä muistinmenetyksestä, anterogradisesta amnesiasta. Hän ei muista iskun jälkeisiä tapahtumia, sillä uudet asiat eivät jää pitkäaikaismuistiin. *Haitekstissä* Eric kärsii tohtori Randlen mukaan dissosiativisesta pakkovaelluksesta: traumaperäinen muistinmenetys käsittää koko hänen identiteettinsä sekä menneisyytensä. Ericin oman käsityksen mukaan muistinmenetys johtuu kuitenkin muistoja syövästä ludoviciaanista. *Mementossa* päähenkilö on jättänyt itselleen viestejä paperille, valokuvina sekä tatuointeina pystyäkseen toimimaan. Eric puolestaan löytää romaanin alussa kotoaan samankaltaisia toimintaohjeita, joita ensimmäinen Eric Sanderson on jättänyt (R, 10).

Ludoviciaanin nimi viittaa Stanley Kubrickin elokuvassa *Kellopeliappelsiini* (*A clockwork orange* 1971) esiintyvään Ludovico-menetelmään. Elokuvan päähenkilö yritetään parantaa aggressiivisista taipumuksistaan menetelmän avulla. Fiktiivinen menetelmä hyödyntää klassista ehdollistumista: potilas pakotetaan katsomaan raakaa väkivaltaa vahvojen lääkkeiden vaikutuksen alaisena, mikä saa aikaan kuolemanraajakokemuksen. Tavoitteena on saada potilas tuntemaan inhoa ja pahoinvointia kaiken väkivallan yhteydessä. Ludoviciaanin hyökkäys on vastaavanlainen, sillä sen iskiessä uhrin minuus – ja jopa ruumis – katoaa. Lisäksi hai muuttaa uhriaan, poistaa tälle ominaisen tavan toimia ja muokkaa tämän identiteettiä, aivan kuten Ludovico-menetelmäkin.

Intertekstuaaliset viittaukset lihavoivat *Haitekstin* tarinaa ja tuovat mukanaan eräänlaisia visuaalisia pohjia, joiden avulla lukija osaltaan kuvittelee romaanin maailmoja. Välillä samankaltaisuus on alleviivaavaa ja jopa sitovaa, välillä viittaukset taas vihjaavat eri suuntiin, jolloin on lukijan valppaudesta kiinni, vaikuttavatko ne tulkintaan.

### 3.4. Tilat ihmisissä ja olioissa

Hällin romaanissa jopa ihmisiä ja olioita voidaan tarkastella tiloina. Mitä muistiin ja sen tallentamiseen tulee, säilömistä varten on vain persoonattomia kuoria. Konkreettisen ja käsitteellisen rajapinta häilyy, kun pohditaan minuuden muodostumista: tuovatko päälleliimattavat muistot sisällön ihmiselle ja luovatko ne persoonan? Alkaako persoona häipyä, kun ihminen alkaa muodostua vain tiedosta? Mihin rajaan asti ihminen on ihminen kaikkine tietoineen ja milloin se muuttuu tiedon säilytystilaksi?

*Haitekstissä* esiintyvät viholliset – Mycroft Ward ja Ludovicianaani – ovat toistensa vastakohtia. Ward edustaa muodon ja sisällön erottamista toisistaan (Hayles 2012, 205). Ensin 1800-luvun lopulla hän siirsi persoonansa nuorempaan kehoon ja alkoi myöhemmin monistaa itseään.

By the late 1990s the Ward-thing had become a huge online database of self with dozens of permanently connected node bodies protecting against system damage and outside attack. The mind itself was now a gigantic over-thing, too massive for any one head to contain, managing its various bodies online with standardising downloads and information-gathering uploads.

(R, 204.)

Noodiruumiit siis suojelevat Ward-oliota. Suojelu on tarpeen, sillä informaatio – tai ihmisyyt – ei voi olla olemassa ilman ruumiillistumaa; Mycroft Ward ei voi olla olemassa ilman ruumista (Hayles 1999, 49). Mitä pidemmälle Ward monistaa itseään, sitä vähemmän noodiruumis muistuttaa ihmistä. Sen sijaan se on ”pelkkä ihmisen idea. Ihoon ja kemikaaleihin kääritty käsite”, kuten Scout sanoo herra Nobodysta, yhdestä Wardin noodeista. Ericin mielestä kuvaus muistuttaa kuvausta ihmisestä, mutta Scout toteaa ihmisessä olevan enemmän sisältöä. (R, 178.) Ludoviciaanissa puolestaan muoto ja sisältö yhdistyvät täysin. Hai muodostuu nielemistään ajatuksista ja muistoista ja sen keho muuttuu jokaisen kuvan myötä. (Hayles 2012, 205.) Brillenburg Wurth vertaa haita ulkoiseen kovalevyyn, joka ui kohteensa mielen perässä (Brillenburg Wurth 2011, 122). Ludoviciaanin ja Ward-olion vastakkainasettelu voidaan nähdä Haylesin mukaan kerronnan ja tietokannan kamppailuna, joka ei päätykään kerronnan voittoon vaan upottavan fiktion voiman ja vaarojen väliseen keskusteluun (Hayles 2012, 173). Vastakkainasettelu ulottuu myös romaanin kuvallisuuteen: käsitteellistä ajatuskalaa esitetään kuvin siinä missä Mycroft Wardin hieman konkreettisempia noodeja ei, mikä selittyy juuri muodon ja sisällön suhteella.

*Haitekstin* alussa Eric vaikuttaa tyhjältä, aivan kuin hänellä ei olisi minuutta lainkaan. Hän ei muista mitään itsestään tai tapahtumista, jotka johtivat hänen heräämiseensä tajuttomuudesta kotoaan. Hetkeä myöhemmin hän kuvaa oloaan ”ääriviivattomaksi” ja pelkää, etteivät muut ihmiset näkisi häntä, vaikka hän menisikin heidän joukkoonsa (R, 5). Virallisen selityksen mukaan kyse on traumasta johtuvasta muistinmenetyksestä. Psykkisen trauman tapauksessa psyykeen ei jää merkkiäkään muistijäljistä ja tilalla on vain tyhjää (Caruth 1995, 6). Eric ei ala muistaa menneisyyttään itse, vaan häntä ohjaillaan

kirjeitse ja hänelle kerrotaan muistoja hehkulamppukatkelmissa. Mikään ei tunnu lähtevän hänestä itsestään: muut kokoavat häntä ja muut myös purkavat hänet muistoista. Toisaalta hän on hyvin samanlainen Wardin ja Ludoviciaanin kanssa, sillä he kaikki elävät muista ihmisistä. Eric jopa imitoi muita ihmisiä suojautuakseen Ludoviciaanilta. (Brillenburger Würth 2011, 136.)

Kummallekaan vihollisista ei ole merkitystä sillä, omaavatko ne minuuden. Haille tyypillisesti Ludoviciaani elää syödäkseen, ja koska kyseessä on käsitteellinen kala, se vain sattuu muodostumaan uhrinsa muistoista. Sinänsä hain rakenteella ei ole merkitystä. Wardin sijaan on joskus ollut yksi persoonallinen ihminen, mutta katsoi tärkeämmäksi tiedon haalimisen. Monistaessaan itseään hän luopui minuudestaan, tai sitten se vain haalistui ja katosi kaiken tiedon tieltä. Ericin kohdalla muisti ja minuus ovat erityisen tärkeitä, onhan kyseessä kuitenkin romaanin päähenkilö. Siksi on erikoista, että Hall on valinnut päähenkilöksi niin etäiseksi jäävän hahmon, josta lukija ei romaanin loppuun mennessäkään saa oikein varmuutta. Mielestä kadoksissa olevan menneisyyden ja nykyhetken haasteiden välinen jännite on mielenkiintoinen, mutta kiinnostavampaa on seurata Ericin itsensä löytämisen prosessia, joka etenee ajattelun ja omien kokemusten myötä. Aidoimmillaan Eric on, kun hänelle selviää Scoutin taka-ajatukset Ericin auttamisesta. Wardista pääsisi eroon Ludoviciaanin avulla ja siksi Scout tarvitsi Ericiä. Pettymyksen ja vihan tunteet ovat kerrankin miehen omia: ne pohjautuvat hänen kokemuspohjaansa, vaikka kokemuksia onkin kertynyt verrattain lyhyeltä ajalta.

### 3.5. Epätila ja kolikon toinen puoli

Epätila on *Haitekstissä* eräänlainen rinnakkainen todellisuus, jonka voi nähdä, jos sitä osaa etsiä. Epätilaa ovat kaikenlaiset käyttämättömät tai toimimattomat rakennetut paikat, kuten huoltokäytävät, varauloskäynnit, katot ja pimeät tunnelit. Trey Fidorous piilottelee epätilassa. Ensimmäinen Eric seuraa hänen jälkiään Hullin, Leedsin, Sheffieldin ja Manchesterin läpi Blackpooliin lukien kulkuohjeita tietosanakirjaan kirjoitetuista alaviitteistä, alikulkutunneleiden kaakelilaatoista ja seinään liidulla kirjoitetusta tekstisarjasta (R, 77–78). Viimeisin Eric taas löytää Fidorousin Scoutin avulla kirjaston uumenista, kirjavarastoon tehdyn paperikummun sisältä. Tätä matkaa epätilaan Panko kutsuu alluusioksi Haadekseen (Panko 2011, 279). (Ks. myös luvun 3.3.3. viittaukset kreikkalaiseen mytologiaan.) Epätilassa sanoilla on kaksi roolia: ne sekä merkitsevät että toimivat materiaalisina

objekteina, jolloin myös kieli voidaan tulkita materiaaliseksi. Epätilassa yhdistyy kuvitteellinen ja fyysinen tila; yhdessä ne muodostavat rinnakkaismaailman, jonka karttana ja merkkinä kieli toimii. (Hayles 2012, 15–16.) Eric, Scout ja Fidorous siirtyvät paperikummun sisästä valtavaan kellariin, minne Fidorous on rakentanut hainpyyntialuksen. Ericin tehtävä on muuttaa paperisuikaleet vedeksi ja juoda veden käsite, jotta myös epätila muuttuisi rinnakkaiseksi käsitteelliseksi maailmaksi. Lopulta hän onnistuu ja he päätyvät veneineen keskelle aavaa.

When the word *water* turned to real water in the cellar, it was as if the coin had flipped over. The familiar face became buried and the other face came out into the air. The change wasn't huge – none of the memories the Ludovician had taken were back and none of the earlier Light Bulb dreams were any clearer – but it was there. The coin had flipped. From somewhere inside me a phrase rose up, *the view becomes the reflection, and the reflection, the view.*

(R, 385.)

“Kolikon kääntäminen” onkin oleellinen vertauskuva *Haitekstissä*, sillä käsitteellinen ja materiaallinen kulkevat siinä jatkuvasti rinnakkain. Hayles viittaa Saussuren vertaukseen paperin kahdesta puolesta sanoessaan, että merkki ja käsite ovat saman kolikon kaksi eri puolta. Ne on mahdotonta erottaa toisistaan siitäkin huolimatta, että ne ovat erillisiä kokonaisuuksia. (Hayles 2012, 216.) Ja kuten Eric itse sanoo, muutos ei ole suuri, eikä kääntöpuoli ole merkittävän erilainen. Kysehän on tutusta heijastuksesta, joka vain vaihtaa paikkaa.

Kolikkovertaus pätee myös koko romaaniin, sillä Hall on julkaissut negatiiveja *Haitekstistä*. Foorumillaan Hall kertoo, että jokaista lukua kohti on olemassa yksi negatiivi – parin sivun mittaisesta aina luvun pituiseen.<sup>6</sup> Osa negatiiveista on internetissä ja osa painettuna, mutta molemmissa tapauksissa ne ovat piilossa. Hall huomauttaa, etteivät negatiivit suinkaan ole poistettuja kohtauksia, vaan ne ovat osa romaania sirpaloitumisestaan huolimatta. Negatiivit edustavat vaihtoehtoista tietoa ja ovat omasta näkökulmastaan oikea näkymä, mutta *Haiteksin* näkökulmasta ne ovat heijastus (Hayles 2012, 214).

---

<sup>6</sup> Steven Hall Steven-Hall.org foorumilla, 15.8.2007. URL [http://forums.steven-hall.org/yaf\\_postst52\\_What-are-The-Raw-Shark-Texts-Negatives.aspx](http://forums.steven-hall.org/yaf_postst52_What-are-The-Raw-Shark-Texts-Negatives.aspx) Tarkistettu 31.3.2014



Negatiiveja on koottu Hallin kotisivujen foorumille otsikon “The red cabinet” alle, mikä paljastaa, että vain muutama on löydetty.<sup>7</sup> Negatiiveja on julkaistu eri maiden painosten mukana, esimerkiksi kanadalaisessa ja portugalilaisessa painoksessa, tai niitä on löytynyt internetistä, mutta niitä ei ole julkaistu kokonaisuudessaan yksissä kansissa lainkaan. Niitä ei ole myöskään löytynyt suomenkielisistä painoksista. Joidenkin negatiivien oletettu sisältö on kuitenkin tiedossa, sillä niihin on löytynyt viittauksia *undexeista*.<sup>8</sup> Druckerin mukaan kirjan rajojen koettelu onnistuu aineettomien käsitteellisten esitysten tai elektronisen tilan kautta (Drucker 1995/2004, 257). Negatiivien avulla Hall tekee juuri niin. Sen sijaan Brillenburg Wurthin mielestä negatiivit ja niiden metsästys luo romaanille aseman urbaanina myyttinä, sillä siitä ei ole olemassa “lopullista” versiota (Brillenburg Wurth 2011, 134).

*Haitekstin* tarina on sellaisenaan jokseenkin yksinkertainen. Kuvat tekevät romaanista tavallisesta poikkeavan, mutta erityiseksi – joskaan ei ehkä sentään “urbaaniksi myytiksi” – se muuttuu negatiivien myötä. Negatiivien etsinnästä on tehty samankaltainen tehtävä faneille kuin Trey Fidorousin löytäminen epätilasta Ericille. Kuten Fidorousin jättämien viestien kohdalla, negatiivienkaan ei ole välttämätöntä löytyä. Koska niitä ei ole löytynyt kuin kourallinen – ja nekin verrattain ilmeisistä paikoista – vaikuttaa siltä, että Hall on sijoittanut ne juuri epätilaan, mistä kukaan ei osaa etsiä niitä ilman vihjeitä. Siten romaanin rinnakkaistodellisuus onkin yhtäkkiä lukijoidenkin rinnakkaistodellisuutta, jos he suinkin negatiivien metsästämisestä innostuvat.

---

<sup>7</sup> URL [http://forums.steven-hall.org/yaf\\_topics4\\_The-Red-Cabinet.aspx](http://forums.steven-hall.org/yaf_topics4_The-Red-Cabinet.aspx) Tarkistettu 31.3.2014

<sup>8</sup> Vrt. *index*. *Undex* on viimeinen negatiivi ja eräänlainen hakemisto romaanille. *Undexit* on julkaistu epätäydellisinä eri maiden painoksissa ja julkaisuja yhdistelemällä on saatu jonkinlainen käsitys romaanista puuttuvista osista. Hakusanojen kohdalle on merkitty sivut, joilla niihin viitataan, sekä negatiivin numero, esimerkiksi muodossa *N9*, jos sana löytyy negatiivista. URL [http://forums.steven-hall.org/yaf\\_postst92\\_Negative-36--Undexes.aspx](http://forums.steven-hall.org/yaf_postst92_Negative-36--Undexes.aspx) Tarkistettu 31.3.2014

## 4. Sanalliset kuvat *Haitekstissä*

### 4.1. Muistoja syövät käsitteelliset kalat

Ludoviciaani (*ludovician*) on käsitteellinen petokala, hai, joka syö muistoja ja ihmisen minuuden. Haiden tapaan ludoviciaanit ovat yksinäisiä ja reviiritietoisia. Ne valitsevat ihmisyksilön saaliikseen ja hiljalleen häntä seuraamalla ja syömällä hänen muistojaan imevät uhrin tyhjäksi kuoreksi, ruumiiksi ilman identiteettiä. Joskus ruumis selviää ja pystyy muodostamaan itselleen uuden ”irtoidentiteetin”, mutta ludoviciaani yleensä saa vainun ja iskee uudelleen. (R, 64.) Eric on kohdannut ludoviciaanin yksitoista kertaa, mutta hän on onnistunut antamaan muistinmenetyksen jälkeiselle itselleen tietoja kirjeitse. Ensimmäinen Eric Sanderson neuvoo piiloutumaan ludoviciaanilta muiden ihmisten identiteettien taakse käyttämällä Ryan Mitchell mantraa ja imitoimalla muita. Käsitteellinen silmukka taas on neljästä johdoilla toisiinsa liitetystä sanelukoneesta muodostettu kehä. Sanelukoneet soittavat audiomateriaalia muiden ihmisten elämästä, mikä piilottaa käyttäjänsä sisäänsä.

Hai on sopiva valinta muistoja syöväksi pedoksi, koska Hall käyttää romaanissaan veteen liittyviä metaforia. (Ks. myös luku 5.) Hain raaka voima ja kyky vaania äänettömästi ovat pelottavaa niin todellisuudessa kuin käsitteelliselläkin tasolla. Sen sijaan, että hain evä veden pinnalla toimisi metonymiana ja varoittajana hain läsnäolosta, romaanissa hai iskee yllättäen.

Ludoviciaani on eräänlainen toteutunut metafora. McHale mainitsee venäläisten formalistien käyttäneen termiä metaforan toteutus (*realization of metaphor*). Se tarkoittaa objektia, joka aluksi esitetään metaforana ja joka sitten muuttuu todelliseksi fiktion maailmassa. (McHale 1987/1993, 134.) Ludoviciaani on muistinmenetyksen metafora: muistin ja minuuden katoamista selitetään niitä syöväällä pedolla. Se kuitenkin lakkaa olemasta käsite ja muuttuu näkyväksi vaanivaksi haiksi. Jää tosin epäselväksi, esiintyykö hai samanlaisena sekä Ericille että lukijalle (Panko 2011, 275). Ajatuskaloja kuvaillaan metaforin – ludoviciaanin värytyksellä esimerkiksi on ”pahaenteinen, vaihtelee levollisesta epämääräiseen” (R, 265) – minkä vuoksi on hankalaa arvioida, mitä diegeettisellä tasolla nähdään.

Romaanissa esiintyy ludoviciaanin lisäksi luxofaagi (*luxophage*), joka on käsitteellinen loiskala – tai Nobodyn mukaan ”ajatusnahkiainen”. Luxofaagit etsiytyvät ihmisten sisälle ja tekevät näistä kykenemättömiä ajattelemaan ja reagoimaan nopeasti. (R,

147.) Luxofaagi ei ole ludoviciaanin tavoin tappava, joten sitä voi käyttää ihmisten ohjailussa. Nobody mainitseekin työnantajansa Mycroft Wardin käyttävän niitä siinä tarkoituksessa (R, 147). Luxofaagin nimi viittaa valonsyöjään (*lux* 'valo', *-phage* 'syöjä'), mikä kuvaa sen tapaa "syödä" isäntänsä voimat. Toisaalta faagi (*phage*) tarkoittaa virusta, joka loisii bakteerissa ja tuhoaa sen syömällä.

Kuvissa ludoviciaani ja luxofaagi koostuvat kirjaimista, sanoista ja tekstistä. Pelkkiä kirjaimia on lähinnä silminä ja hampaina. Hain silminä on kirjain O (liite 1, kuva 3) tai numero 0 (liite 1, kuva 4). Luxofaagilla silminä on molemmat (liite 1, kuva 2). Glyn White mainitsee tiettyjen kirjainten sisältävän monitasoisia merkityksiä. Hän mainitsee kirjaimen O viittaavan toiseuteen ja nollaan. (White 2005, 146.) Viittaus sopii ludoviciaaniin ja luxofaagiin: kumpikaan ei ole itsessään mitään, joten kalan puhtaasti oma osa – silmä – esittääkin tyhjää. Myöhemmin "liikkuvassa" kuvasarjassa (R, 328–379) hain silmän muodostaa kirjain C (liite 4, kuva 7). Se osoittaa perspektiivin muutosta, jolloin haita ei kuvata suoraan edestä tai suoraan sivulta. Toisaalta C-kirjain on homofoninen sanojen *see* tai *sea* kanssa. Kuvasarjalle on olennaista juuri näkeminen ja meri. Se sijoittuu kohtaukseen, jolloin Eric on pudonnut hainpyyntialukselta mereen ja ludoviciaani ui suoraan kohti häntä. Tällä kertaa hai ei ole pelkän vainun varassa, vaan se näkee Ericin. Hain hampaita esittää rivistö V-kirjaimia (liite 1, kuva 4). Niitä voidaan tarkastella Didier Costen mukaan grafopoeettisina (*graphopoeia*) eli graafisina vastineina ääntä jäljittelevälle onomatopoeettisuudelle. Toisin sanoen sanojen tai kirjainten muoto kuvaa objektin muotoa. (Coste 1989, 88.) Terävä V-kirjain on siis luonteva hainhampaan vastine.

Ludoviciaanin ja luxofaagin ruumis koostuu tekstistä ja sanoista, jotka joko kuvaavat kalan rakennetta tai ovat uhrilta imettyä tietoa. Romaanin alkupuolella Ericin kohdatessa ludoviciaanin ensimmäisen kerran televisionsa kautta hai rakentuu puhelinluettelotekstistä ja sanan "silmä" (*eye*) toistosta silmää edustavan O-kirjaimen ympärillä (liite 1, kuva 3). Puhelinluetteloteksti on täynnä nimiä, jotka edustavat muita identiteettejä ja jotka sekoittavat hain vainua. Tässä vaiheessa hai pääsee ensimmäistä kertaa viimeisimmän muistinmenetyksen jälkeen Ericin jäljille eikä siksi sisällä vielä tietoa hänestä. Tosin sen ääriviivoissa on nähtävissä heikkoja merkkejä miehestä. Toisaalta sana *eye* ['aɪ] on homofoninen itseä tarkoittavan sanan / ['aɪ] kanssa. Hai siis tarkkailee silmillään minuuksia löytääkseen Ericin. Myöhemmin ludoviciaani koostuu Ericin muistoista. Luxofaagin ruumis muodostuu sen rakennetta kuvaavista sanoista (*heart*, *barnacles*, *weed*, *silt*) ja tekstinrippeistä, jotka viittanevat sitä ohjailevaan Mycroft Wardiin (liite 1, kuva 2).

## 4.2. Rakennepiirrokset

*Haitekstin* rakennepiirrokset kuvaavat sekä eliöitä että ihmisen tekemää rakennelmaa. Käsittelen rakennepiirrosten yhteydessä myös romaanin alun ”merenpohjan liejua” (liite 5, kuva 8), sillä se kuvaa liikettä tai toimintaa.

Romaanin yhdeksäs luku sisältää rakennepiirroksia erilaisista eliöistä. Ensimmäinen on kuva kolmesta yksisoluisesta eläimestä, joista kukin koostuu yhdestä vokaalista (a tai e) (liite 5, kuva 9). Toinen kuva esittää aakkosista muodostuvaa solun tumaa (liite 5, kuva 10). Näitä voidaan tarkastella lettristien aakkosiin pohjautuvien kuvien näkökulmasta. *Haitekstissä* aakkoset ovat samaan tapaan pohja, josta syntyy suurempi kokonaisuus: aakkosten muodostama kuva esittää solun tumaa, joka sisältää biologista informaatiota. Yhdeksännen luvun kolmas kuva esittää kalafossiilin rekonstruktiota (liite 1, kuva 1) ja neljäs tietokonevirushyttystä (liite 5, kuva 11). Nämä kuvat puolestaan ovat piirteiltään kuvarunon kaltaisia. Kalafossiili on kalan muotoon aseteltuja ruumiinosien nimiä (*scale*, *faceplate*, *spine*), ja tietokonevirushyttynen koostuu viruksen lähdekoodista. Jälleen Hall on yhdistänyt kiinnostavasti eliön ja käsitteellisen uhan toisiinsa (vrt. Ludoviciaani). Hyttysset voivat kantaa muun muassa malariaa, joten käsitteellisellä tasolla sen on luontevaa ”kantaa” tietokonevirusta.

Hainpyyntialus Orpheuksen rakennepiirros on laadultaan perinteisin. Aluksesta esitetään ensin hahmotelmakuva, jossa on osoitettu tietokoneiden paikat X-kirjaimilla (liite 5, kuva 12). Hahmotelmasta, joka muistuttaa värityskirjojen pisteidenyhdistämiskuvia, selviää aluksen muoto. Varsinainen rakennepiirros on seikkaperäisempi: jokainen aluksen osa on merkitty numeroin, joiden selitykset löytyvät kuvan alta (liite 5, kuva 13). Tällaisia rakennepiirroksia luulisi löytävän pikemminkin ohjekirjoista kuin romaanista. Numeroiden selitykset eivät kuitenkaan katkaise kerrontaa, vaan se jatkuu selitysten alla. Jos Orpheuksen rakenne olisi selitetty muun kerronnan seassa ilman rakennepiirrosta, lukijan käsitys tietokoneista, tulostimesta, laatikoista ja muista toimistotarvikkeista koostuvasta käsitteellisestä hainpyyntialuksesta olisi todennäköisesti erilainen. Huomionarvoista on, ettei taaskaan uusi teknologia ole käytössä alkuperäisessä tarkoituksessaan, vaan laivan ääriviivat luovat tietokoneet ovat luomassa käsitteellistä silmukkaa. Toisaalta rakennepiirros vaikuttaa naiivilta: voisi kuvitella, että lapset kokoaisivat mielikuvituslaivan vastaavanlaisista sekalaisista tavaroista. Orpheuksen rakenne on silti vain näennäisen sekalainen.

Huolimatta lapsenomaisista ratkaisuista – esimerkiksi trimmeri esittämässä potkuria – Orpheuksen osat linkittyvät kieleen ja tekstiin.

Romaanin toisen luvun alussa on kahdesta sanasta – *Australopithecus* ja *Homo habilis* – muodostuva kuva (liite 5, kuva 8). Kuvassa on konkreettiselle runoudelle ominaisia piirteitä: kirjaimet on aseteltu ”leijailemaan”. Kuvaa edeltävä tekstikatkelma viittaa käsitteelliseen ulottuvuuteen: ”In the deep dark, in the thousand-fathom black waters of ancestral memory and instinctive unconscious, where old gods and primitive responses float invisible and gigantic [–]” (R, 16). Katkelmasta selviää, että sanat esittävät merenpohjan liejua, joka pölyää jonkin eliön vanavedessä. *Australopithecus* tarkoittaa eteläapinaa, etäisesti ihmistä muistuttavaa apinaa, ja *Homo habilis* käteväihmistä, ensimmäistä ihmiseksi kutsuttua apinaihmistä. Merenpohjan lieju muodostuu siis katkelmassa mainituista muistoista ja alkukantaisista reaktioista. Liejua vanavedessään liikuttava eliö puolestaan voidaan tulkita ensimmäiseksi viittaukseksi muistojen seassa uivan ajatuskalan liikkeisiin.

### 4.3. Kartat

*Haitekstissä* kartat eivät ole tavallisia aluetta esittäviä piirroksia. Luokittelen kartaksi Thera-reittiohjeen, joka johdattaa paperista rakennetun kummun sisään ja Trey Fidorousin luo (R, 227). Käsittelen tässä luvussa myös hehkulamppukatkelmien koodin purkamiseen tarkoitettuja näppäimistökuvia – kuvat ovat eräänlainen kartta koodin purkuun (R, 73–75).

Thera-kartta on erikoislaatuinen, koska sana itsessään on kartta. Eric saa Scoutilta pienen paperin, jossa lukee ”ThERa”, ja he lähtevät ryömimään paperikummun sisään T-kirjaimen juurelta (R, 224). He onnistuvat kulkemaan oikeaa reittiä ja löytävät Trey Fidorousin a-kirjaimen pyöreästä osasta (liite 6, kuva 14). Erisnimenä Thera viittaa Välimeressä sijaitsevaan Kreikan saareen. Thera on suurin Santorinin tuliperäiseen saariryhmään kuuluvista saarista, jotka jakautuivat erilleen voimakkaan tulivuoren räjähdysten takia. Räjähdysten on arveltu inspiroineen Platonin kirjoituksia Atlantiksesta, mereen uponneesta saaresta. Hehkulamppukatkelman ensimmäisessä osassa mainitaan Ericin ja Clion olleen matkalla Kreikan saaristossa ennen Clion onnettomuutta (R, 37). Matka paperikummun sisään Thera-karttaa hyödyntäen voidaan tulkita metaforiseksi matkaksi Kreikan saaristoon, länsimaisen kulttuurin menneisyyteen. Paperikummun sisästä Eric odottaa löytävänsä Fidorousin, jonka avulla hän toivoo voivansa selvittää mennyttä.

Sana ”Thera” löytyy myös romaanin nimestä *TheRa w Shark Texts*, mikä voidaan tulkita muistutukseksi, että Ericin Kreikkaan sijoittuva menneisyys löytyy haiteksteistä. Thera-kartta on kirjoitusasultaan erikoinen, sillä tekstissä se on muodossa ”ThERa”. Konkreettisenä kuljettavana reittinä tällainen muoto on kiinnostavampi: esimerkiksi E-kirjaimessa on umpikujia ja R-kirjaimessa voisi kulkea ympyrää. Matkalla on siis tehtävä valintoja risteyskohdissa.

Hehkulamppukatkelmat ovat kaksoiskoodattuja: hehkulamppuvideolla käytetään morsea, josta edetään QWERTY-koodiin. Kirjeessä nro 111 Ensimmäinen Eric Sanderson selittää Ericille, miten näitä koodeja tulisi purkaa (liite 3, kuva 6). Kuvien avulla havainnollistetaan koodinpurkutekniikkaa. Kuvat näppäimistöistä ovat siis kartta: ne ohjeistavat, kuinka kirjainten seassa tulee kulkea, jotta koodin saa purettua. Viimeinen koodi purkautuu seuraamalla mitä reittiä morsettamalla saadusta kirjaimesta päädytään QWERTY-koodin kirjaimen. (R, 291–293.) Erityisesti tämän vaiheen seuraaminen muistuttaa kartan tarkastelua.

#### 4.4. Mimeettinen typografia

Nimitän romaanin esittävää ja kuvallista typografiaa mimeettiseksi, sillä se jäljittelee toimintaa typografisin keinoin. Esimerkiksi Ericin vaipuessa uneen sivun läpi kulkee pystysuora viiva. Unijakso on tekstissä laatikoituna, ja herääminen esitetään taas sivua halkovalla viivalla. (Liite 7, kuva 15) Nukahtamiseen viitataan usein laskeutumiseen liittyvin sanoin: uneen vaivutaan ja pudotaan (*fall asleep*). Siten unijaksoa ympäröivä laatikointi ja viivat ovat suoraa esitystä. Toisaalta unijakso on upotettu tarina muun kerronnan keskellä, joten typografiaa voidaan pitää myös konkreettisenä tarinalinjan esityksenä.

Katkelma Charles Darwinin teoksesta *Lajien synty* (*The origin of species*) on kahden sivun mittainen, mutta tekstiin on levinnyt vihreällä musteella painettuna sana ”*plant*” (kasvi) (liite 7, kuva 16). Vihreää mustetta ei ole käytetty kaikissa painoksissa – liekö kyse mustavalkoisen painoksen helppoudesta – vaan sen sijaan tekstiin levinnyt sana on korostettu lihavoinnilla. Sinänsä kuvan luettavuus ei muutoksesta kärsi, mutta vihreä muste toki muodostaa vahvemmin kasvin leviämisestä köynnösmäisen vaikutelman. Darwinin teoksessa katkelma sijoittuu neljänteen lukuun, joka käsittelee luonnollista valintaa (*natural selection*) (Darwin 1859/1982, 140–142). Kasvin lisääntyminen tekstissä voidaan tulkita kasvun mimeettiseksi eli kasvua jäljitteleväksi esitykseksi. Kasvi syö tekstiä, kuten hai syö

muistoja tekstin muodossa. On olennaista, että leviävä organismi syö tekstiä juuri luonnollista valintaa tarkastelevasta luvusta – lisääntymällä ja ottamalla tekstin haltuunsa kasvi on voitokas ja vahva.

Mimeettisillä kuvilla on romaanin visuaalisuudessa poikkeuksellinen rooli. Niiden myötä kertoja siirtyy sivuun ja näyttäminen on kertomista keskeisempää. Kertoja luopuu ohjaksista hetkeksi, ja lukijan on sukeltava Ericin mukana toiseen tarinaan ja sitten noustava sieltä ylös. Sen sijaan tekstiä syövä kasvi ei ole hallinnassa: se on kuin elävä organismi kirjan sivuilla ja yhtä ennakoimaton liikkeiltään kuin virus.

## 5. Veden vallassa

*Haitekstissä* vesi on aina jossain muodossa läsnä: se on käsitteellistä virtaa, uhkaavaa pimeyttä, se valuu ihmisistä, se on ”vettä vettä vettä” kaiuttimista, se on juotava tai tappava lasillinen tai kokonainen aava meri. Vesi on olennaisessa osassa mahdollistamassa Ludoviciaanin liikkeitä; hain on pakko olla liikkeellä voidakseen elää.

Hall kertoo ajatusleikistä, jossa hän pohti ”kieltä ja ajattelua sekä niihin nivELYVÄÄ virtaamisen käsitettä, vettä elementtinä” (Petäjä 2007). Hän hyödyntää *Haitekstissä* veden metaforisuutta: puhutaan käsitteistä ‘tajunnanvirta’ (*stream of consciousness*) ja ‘tiedon virta’ (*flow of information*) (Harmanaci 2007). Hall jatkaa ajatusta romaanissa ja laajentaa sitä lisäämällä mukaan kommunikaatiovirran (*stream of communication*):

Behind [–] my description [–] there is some kind of flow. A purely conceptual stream [–] that can only be seen if you choose to look at it from the precise angle we are looking from now, but there, nevertheless, a stream flowing directly from my imaginary lake into yours.

Next, try to visualise all the streams of human interaction, of communication. [–] This waterway paradise of all information and identities and societies and selves.

(R, 55.)

Veteen liittyvät käsitteet rakentavat todellisuuden rinnalle kuvaannollisen todellisuuden, jota Hall muokkaa edelleen käsitteelliseksi rinnakkaistodellisuudeksi, jossa metaforat ajoittain konkretisoituvat. Ludoviciaani ui ”inhimillisen kanssakäymisen virroissa ja syyn ja seurauksen vuorovesissä” (R, 64). Se syntyi tiedon virrasta ja saalistaa Ericiä sen perusteella mutta toisaalta näitä virtoja sekoittamalla Eric pystyy pitämään hain poissa jäljiltään (Hayles 2011, 123). Sanelukoneilla luotava käsitteellinen silmukka on sekä konkreettinen virtapiiri neljän sanelukoneen välillä että assosiaation virta, jonka vuolle torjuu samaan virtaan laskevat purot ohjaten ne ohi (R, 66). Ludoviciaania voi myös harhauttaa tietokirjojen tarjoamilla informaatiokanavilla sekä kaunokirjojen kuvitteellisilla virroilla (R, 68).

Hall pyrkii poistamaan kuilun merkitsijän ja merkityn väliltä, tekemään rinnakkaistodellisuudesta todellisuutta, kuten Julia Panko tuo esille artikkelissaan. Samalla romaanissa osoitetaan, kuinka vesi voidaan esittää kahdella tapaa. Ensimmäinen tapa on kuvata vettä diegeettisesti. Kuvaus löytyy Ericin kotoa lukitusta arkistokaapista saadulta paperiarkilta:



Imagine you're in a rowing boat on a lake.<sup>9</sup>

It's summer, early morning. That time when the sun hasn't quite broken free of the landscape and long, projected shadows tigerstripe the light. [–]

You reach over the side and feel the shock of the water, the steady bob of the lake's movement playing up and down your knuckles in a rhythm of cold. You pull your arm back; you enjoy the after-ache in your fingers. Holding out your hand, you close your eyes and feel the tiny physics of gravity and resistance as the liquid finds routes across your skin, builds itself into droplets of the required weight, then falls, each drop ending with an audible tap.

Now, right on that tap – stop. Stop imagining. Here's the real game. Here's what's obvious and wonderful and terrible all at the same time: the lake in my head, the lake I was imagining, has just become the lake in your head.

(R, 54–55.)

Katkelmassa tavoitteellaan subjektin täydellistä kuvaamista kielellä, jolloin mielikuva järvestä siirtyy samanlaisena lukijan päähän. Katkelma muistuttaakin muodoltaan itesesuggestiota, joka on usein tapana aloittaa kehotuksella kuvitella jokin paikka. Toinen tapa esittää vesi on palauttaa se alkuperäisen materiaaliseen muotoonsa mimeesin avulla. Tarkoituksena on muuttaa lasillinen paperisuikaleita, joihin on painettu sana 'vesi', lasilliseksi vettä ja juoda veden käsite. Eric onnistuu mahdottomalta vaikuttavassa tehtävässä ja saa paperin ja sanat muuttumaan vedeksi. (Panko 2011, 272–273.)

Ihmisillä on tapana kuvata tunteitaan ja ajatteluaan vesi-metaforien avulla: vihaisena 'kiehutaan raivosta', hämmentyneenä 'jäädytään' ja ajattelu voi olla 'kirkasta' (*clear*) tai 'sameaa' (*muddy*) (Strang 2004, 68; Petäjä 2007). *Haitekstissä* Ericin ajattelu sameutuu luxofaagin vaikutuksesta (R, 142) ja saa hänen vatsansa tuntumaan "löysältä pussilliselta lämmintä vettä" (R, 141). Samoin myöhemmin Ericin yrittäessä muuttaa lasillinen paperisuikaleita vedeksi koko ajatusprosessi ja lopulta nukahtaminen väritetään vesi-metaforalla: "With these thoughts rolling in on me, breaking, crashing and warping into strange shapes, I began to sink away from wakefulness and down into the deep quiet of sleep." (R, 305.) Hall siis käyttää tällaisia metaforia itsekin mutta toisaalta hän tuntuu kokeilevan, mihin suuntiin niitä voi venyttää.

---

<sup>9</sup> Katkelman ensimmäinen rivi viittaa Beatlesin kappaleeseen "Lucy in the sky with diamonds", joka alkaa sanoin "Picture yourself in a boat on a river".

Romaanin yksi keskeisistä metaforista on asioiden hukkuminen: tavaroiden tai muistettavien asioiden sanotaan hukkuvan niiden kadotessa, mikä on oikein kätevää *Haitekst*in näkökulmasta. Tuskin on olemassa sopivampaa metaforaa, josta lähteä juontamaan ajatusta muistin ja minuuden katoamisesta. Vettä on tyypillisesti pidetty tiedostamattoman symbolina: se voidaan nähdä positiivisena lähteenä, josta ammennetaan esimerkiksi luovuutta, tai outona varjomaailmana, johon voi kadota (Strang 2004, 68). Hall nojaa romaanissaan jälkimmäiseen näkemykseen ja esittää veden uhkaavassa valossa. Heti toisen luvun alussa, lyhyessä irrallisessa katkelmassa jokin liikkuu ”muistojen ja vaistomaisen piilotajunnan tummissa vesissä” (R, 16). Eric tai lukija ei vielä tiedä ludoviciaanista, se on vasta vedenalainen varjo (R, 33), joka häivähtelee tekstissä ja ”tulee syvältä, mustista vesistä” (R, 50). Toisaalta vesi on läsnä symbolisena: toisessa kirjeessään ensimmäinen Eric Sanderson kirjoittaa veden yltävän ”jo melkein makuuhuoneen ikkunaan” (R,64). Ensimmäinen Eric selittää kirjeessä tilanteensa taustoja ja on selvästi ahdistunut sekä pahoillaan aikaansaamastaan tuhosta. Hän on vajoamassa liian syvälle – tai on saanut ”räpiköimisellään” aikaan veden nousun, liian selvän jäljen ludoviciaanille seurattavaksi.

Veden uhkaavuus muodostuu tumman läpinäkymättömyyden ja hallitsemattomuuden lisäksi sen syvyydestä. Valloillaan tulviva vesi nostaa pintaan piilotajunnan kauhuja, ennennäkemättömiä hirviöitä. Eri kansojen mytologioissa vesissä piilottelee mitä mielikuvituksellisempia olentoja, joten hain valitseminen muistia vaanivaksi pedoksi ei ole kovin kaukaa haettu. (Strang 2004, 69.)

Veden syvyys ja pohjattomuus luovat myös uhan liian syvälle menemisestä ja hukkumisesta (Strang 2004, 71–72). Liian pitkälle meneminen koituukin romaanissa usein kohtaloksi – varsinkin, kun ludoviciaani ui samoissa vesissä. Herra Nobody kertoo Ericille olleensa abstraktin matematiikan tutkija ja työn olleen ”pelkkää ajattelua, puhtaasti käsitteellistä”, jolloin fyysisen ankkurin puuttuminen houkutteli haita (R, 139). Hän kuvailee asioiden edistymistä ennen kuin ludoviciaani sai hänet kiinni:

”Every day [-] I was actually paddling that small attic room further and further out into a sea of ideas [-]. There aren’t that many people who can take a boat out as far as I could, who could get out over such depths. [-]”

”Geniuses don’t go mad. [-] They get so far out that the water is like glass and they can see for miles and see so much, and in ways people have never seen before. They go out over such depths, down down down and down, and some of them get taken. Something rushes up out of their thoughts [-] because the deep blue is in there too, do you understand? And it takes them.”

(R, 139–140.)

*Haitekstissä* liian pitkälle meneminen johtaa minuuden menetykseen. Sen katoamista verrataan usein hukkumiseen tai tuntemattoman nielemäksi tulemiseen (Strang 2004, 72). Romaanissa vertaus konkretisoituu, ja sen sijaan, että uhri tulisi hulluksi tai hukkuisi, minuus häviää hain suuhun.

Hallin romaanissa periksi antaminenkin on veden varaan antautumista. Etsinnöistään väsynyt Eric toteaa voimakkaasti virtaavassa joessa kahlatessaan: "This monster river could take me away and unknot me and spread me out however it wanted and however it liked [-]" (R, 99). Myöhemmin herra Nobody houkuttelee Ericiä luovuttamaan ja kertoo, että kuolleena vain vajoaa pohjaan ja "pinnalla riehuvat myrskyt eivät satuta" (R, 143). Veden varaan antautuminen ei siten ole myönteinen tai hallittavissa oleva kokemus, *Haitekstissä* siihen liittyy aina vaaroja.

## 6. Päätäntö

*Haitekstissä* Hall ottaa kirjan haltuun kokonaisuutena. Painettu teksti on luonteeltaan elektronista pysyvämpää, mutta molempien tekniikoita hyödyntämällä romaanista on saatu moniulotteinen. Hän hyödyntää kirjaa materiaalisena objektina ja pakottaa lukijan käsittelemään teosta poikkeuksellisella tavalla, esimerkiksi selattavana flip bookina. Teosta tulee tarkastella graafiselta pinnalta lähtien: nyt jopa musteella ja tekstin ja kuvien välistä paistavalla valkoisella sivulla on merkitys. Hall tekee tiettäväksi, että juuri rivienvälisissä tyhjän tilan puroissa vaanii vaara ja välillä ludoviciaani puskee läpi kokonaisena sivuille. Materiaalisuuden vastakohtana – aivan kuten *Haitekstin* tarinassakin – ponnistetaan käsitteelliseen rinnakkaistodellisuuteen, jota ymmärtääkseen tarvitaan jo pieniä ponnisteluja. Lukijan tehtäväksi jää tulkita, miten rinnakkaistodellisuuteen päästään, mitä romaanin loppuratkaisu lopulta merkitsee ja kumpaa kolikon puolta pitää totena.

Hall on taitava muodostamaan viittausten ja monitulkintaisuuksien verkkoja. Hallin tekstistä voisi löytää sanatasolla lukuisia tulkintoja. Koodien takana piilottelevat tekstit – samoin kuin negatiivit odottavat löytymistään kirjan ulkopuolella – odottavat purkamistaan. Koodatut tekstit eivät herätä ludoviciaanin vainua ja ovat siten käsittelijöilleen turvallisempia. Avautuessaan ne tuovat esiin uudenlaisia näkymiä kokonaisuuteen tai jopa mullistavat sen. Lisäksi romaania lukiessa saa olla tarkkana homofonisten kirjainten, sanojen ja sanaliittojen varalta, sillä havaittuina ne sysäävät teoksen tulkinnan edelleen uusille urille. Jo romaanin nimen monitulkintaisuus antaa vihjeen tästä piirteestä. Vastaavasti *Haitekstistä* voisi eritellä loputtomiin viittauksia milloin musiikkikappaleisiin, elokuvaan, romaaneihin, mytologioihin ja henkilöihin. Romaania pystyy lukemaan tuotteliaasti näiden aikaisempien tekstien valossa. Toisaalta romaanin visuaalisuuttakin voidaan pitää intertekstuaalisena, sillä elokuvat ovat vaikuttaneet siihen erilaisten näkymien muodossa ja toisaalta paikoitellen kuvat ovat kuin elokuvakohtauksia. Hallin kuvataiteellinen tausta ja mieltymys käsitteelliseen taiteeseen selkeästi vaikuttavat romaaniin. Hän esimerkiksi kuvaa käsitteellistä haita sen sijaan että kuvittaisi henkilöitä. Käsitteellisen kuvaaminen on kuitenkin kiinnostavampaa, sillä siinä esitetään konkreettisesti sisällön ja muodon liittoa.

*Haitekstin* kuvien tulkinta syventää romaanin tulkintaa ja tekee tarinasta vivahteikkaan. Ajatuskaloja ja rakennepiirroksia voidaan tutkia kuvarunon, lettrismen ja konkreettisen runouden tarjoamien tulkintavälineiden avulla. Minua kiinnostaa, miten kuvissa yhdistyy käsitteellisyys – esimerkiksi kuinka ajatuskala muodostuu muistoista – ja

samalla tekstiin pohjautuva konkreettisuus, jossa teksti ja sen osat tekevät käsitteellisestä havaittavan. Lisäksi esimerkiksi kartat ja mimeettinen typografia linkittävät teoksen kuvallisuuden konkreettiseen proosaan. Koska romaani käsittelee tekstuaalisuutta ja kielen merkitystä muistiin sekä minuuteen liittyen, on luontevaa, että teoksen kuvat muodostuvat valokuvia lukuunottamatta tekstistä. Kaikki käsitteellisistä olioista aina karttoihin saakka rakentuvat tekstistä. Teksti paitsi suojelee se myös johdattelee vihollisen uhrinsa jäljille. Teksti voi myös ”syödä” muuta tekstiä tai liueta pois paperilta.

Teosta tutkiessa huomio kiinnittyy luonnollisesti sen kuviin. Antoisaa tutkimuksesta teki se, että kuvista löytyi tulkittavaa sisältöä muutenkin kuin pelkän kuvallisuuden tasolla. Lisäksi kuvissa on kiinnostavaa metaforisuutta, joka ammentaa veden elementistä. Kuvien tulkinnasta oli luontevaa edetä teoksen syvempään tutkailuun: käsitteellisyys leviää *Haitekstissä* kuvia laajemmalle, ja toisaalta vesi on olennaisesti läsnä romaanin sivuilla. Kuvilla onkin vaihtelevat roolit, sillä ne voivat olla itsenäisiä objekteja ja tutkittavissa sellaisina, mutta ne voivat myös olla juuri käsitteellisten piirteiden tukena. Ne voivat esimerkiksi ilmentää käsitteellistä tilaa tai tukea kartan tulkintaa.

Konkreettisen proosan ja *Haitekstin* tähänastinen tutkimus jättää runsaasti tilaa tutkia sanallisia kuvia edelleen. Romaanissa viitataan monipuolisesti populaarikulttuuriin ja jopa tieteen piiriin. Muihin romaaneihin, elokuvaan ja musiikkiin, viitataan omien tarkastelukohteiden lisäksi lukujen nimissä, satunnaisina viittauksina kerronnassa ja valokuvissa, puhumattakaan negatiivien sisällöstä. Näitä viittauksia voisi puida loputtomiin. Viittauksia tutkimalla muodostuisi selkeämpi katsaus kulttuuriin, josta käsin Hall teostaan kirjoitti. Toisaalta niiden tunnistaminen ja tunnustaminen osaltaan osoittaisi, kuinka monisäikeisiä yksinkertaisetkin tekstit voivat olla ja kuinka laajalle viittaukset ulottuvat. *Haitekstiä* voisi tarkastella trauman näkökulmasta, joskaan se ei välttämättä olisi hedelmällisin lähtökohta tutkimukselle. Teosta voisi lisäksi vertailla muihin konkreettista proosaa edustaviin teoksiin, sillä niitä on julkaistu melko lailla. Yhtenä kiinnostavimmista tutkimuskohteista pidän kuitenkin negatiiveja, joiden avulla Hall rikkoo kirjan asettamat rajoitukset. Siten negatiivien julkaiseminen erillään on ilmiönä kiinnostava, mutta toisaalta niiden edustama idea tarinan negatiivista – kolikon toisesta puolesta – innostaa suunnattomasti. Olisikin harmillista, jos loput negatiivit jäisivät löytymättä.

## Lähteet

### Kohdeteksti

Hall, Steven (2007) *The raw shark texts*. Edinburgh: Canongate.

### Tutkimuskirjallisuus

Bray, Joe (2012) Concrete poetry and prose. Teoksessa Bray, Joe, Gibbons, Alison & McHale, Brian (ed. by) *The Routledge companion to experimental literature*. New York: Routledge, 298–309.

Brillenburg Wurth, Kiene (2011) Posthumanities and Post-Textualities. Reading *The Raw Shark Texts* and *Woman's World*. *Comparative Literature* 63:2, 119–141.

Caruth, Cathy (1995) *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Coste, Didier (1989) *Narrative as communication*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Darwin, Charles (1859/1982) *The origin of species*. East Rutherford, NJ: Viking Penguin.

Drucker, Johanna (1994) *The visible word. Experimental typography and modern art, 1909–1923*. Chicago: University of Chicago Press.

Drucker, Johanna (1995/2004) *The century of artists' books*. New York: Granary Books.

Gibbons, Alison (2012) Multimodal literature and experimentation. Teoksessa Bray, Joe, Gibbons, Alison & McHale, Brian (ed. by) *The Routledge companion to experimental literature*. New York: Routledge, 420–434.

Hayles, N. Katherine (1999) *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hayles, N. Katherine (2008) *Electronic literature. New horizons for the literary*. Indiana: University of Notre Dame Press.

Hayles, N. Katherine (2011) Material entanglements: Steven Hall's *The raw shark texts* as slipstream novel. *Science Fiction Studies* 38:1, 115-133.

Hayles, N. Katherine (2012) *How we think. Digital media and contemporary technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hosiaislouma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Katajamäki, Sakari (2007) Konkreettinen runous. Teoksessa Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 207–230.

McHale, Brian (1987/1993) *Postmodernist fiction*. London: Routledge.

Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Murray, Alexander S. (1988) *Who's who in mythology. Classic guide to the ancient world. Toinen, uusittu ja laajennettu painos*. London: Bracken Books.

Panko, Julia (2011) "Memory pressed flat into text". The importance of print in Steven Hall's *The raw shark texts*. *Contemporary Literature* 52:2, 264–297.

Petäjä, Jukka (2007) Vesi synnytti esikoisromaanin. *Helsingin Sanomat* 4.8.2007.

Pressman, Jessica (2009) The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature. *Michigan Quarterly Review* 48:2, 465–482.

Richardson, Brian (2006) *Unnatural voices. Extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

Sjöberg, Sami (2007) Ranskalaisen lettristisen liikkeen ensimmäiset 60 vuotta. Teoksessa Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 159–181.

Smith, William (1867) *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology. Vol. III* Boston: Little, Brown, and company.

Strang, Veronica (2004) *Meaning of water*. New York: Berg Publishers.

Sukenick, Ronald (2001) Fiktio uusi traditio. Suom. Raine Koskimaa. (The new tradition in fiction.) *Nuori voima* 4–5/2001, 50–54.

White, Glyn (2005) *Reading the graphic surface. The presence of the book in prose fiction*. Manchester: Manchester University Press.

## Painamattomat lähteet

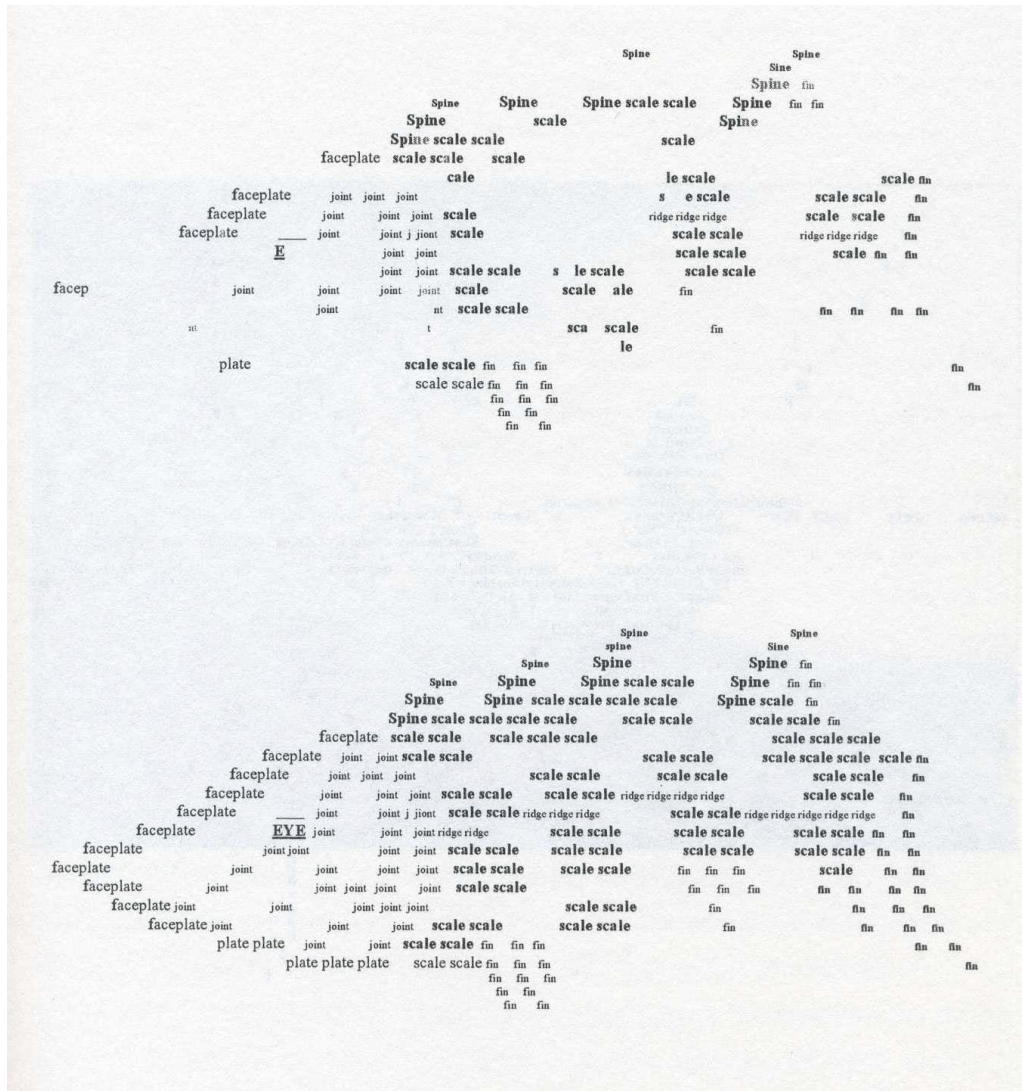
Harmanaci, Reyhan (2007) Steven Hall gets it right on the first try. *San Francisco Chronicle* 29.5.2007. URL <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/05/29/DDG81Q1THP1.DTL&type=books> Tarkistettu 31.3.2014.

Steven-Hall.org -foorumi. URL <http://forums.steven-hall.org/>

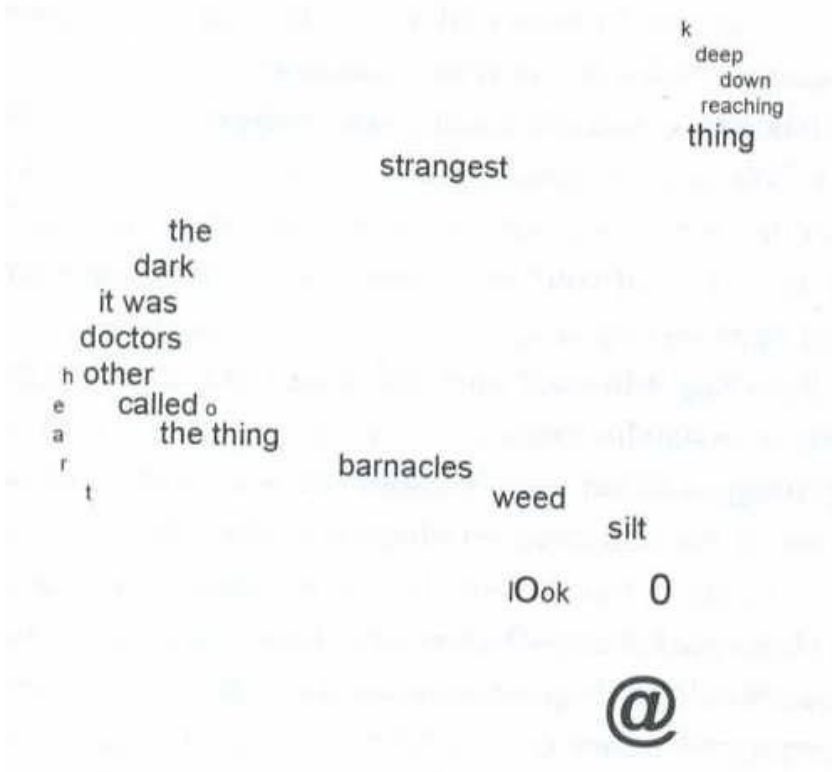


# Liitteet

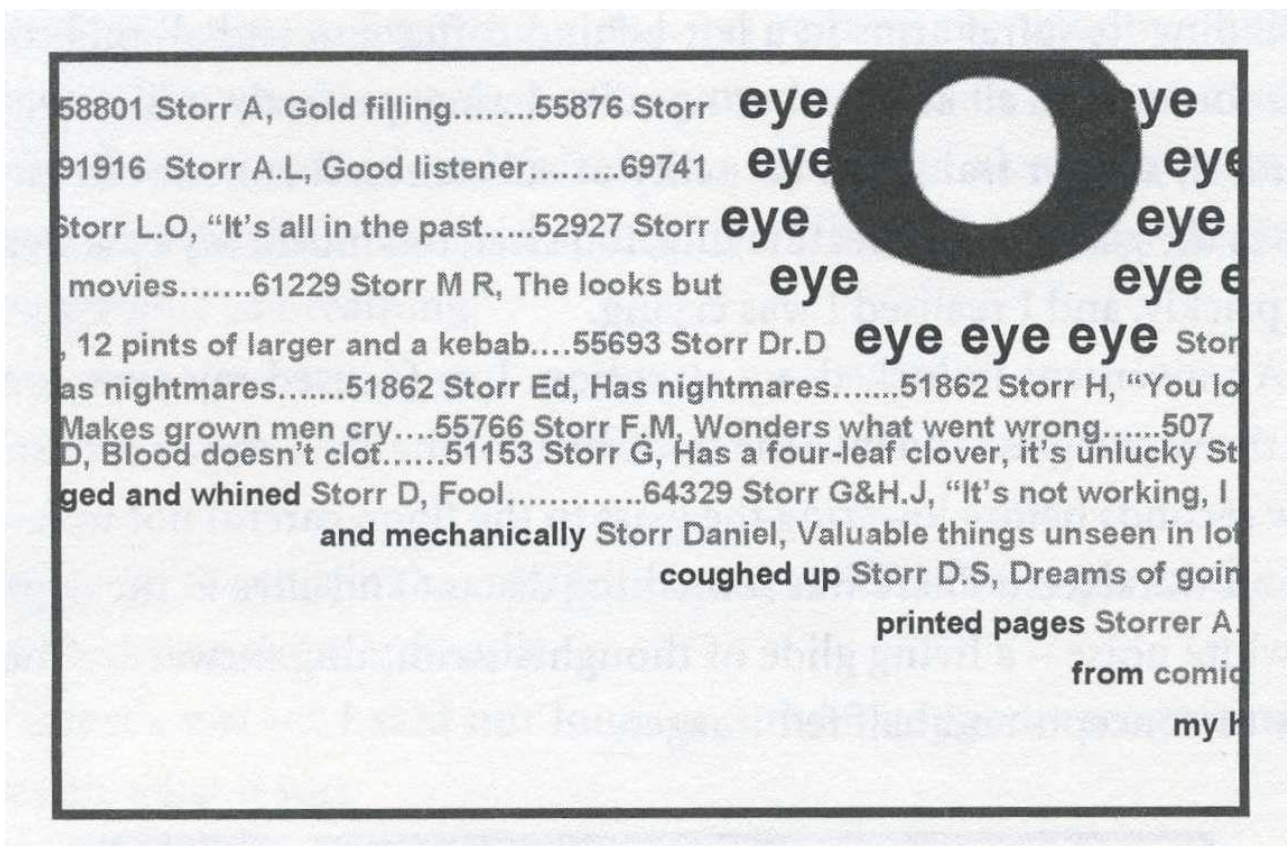
## Liite 1: Kuvaruno, lettrismi ja konkreettinen runous



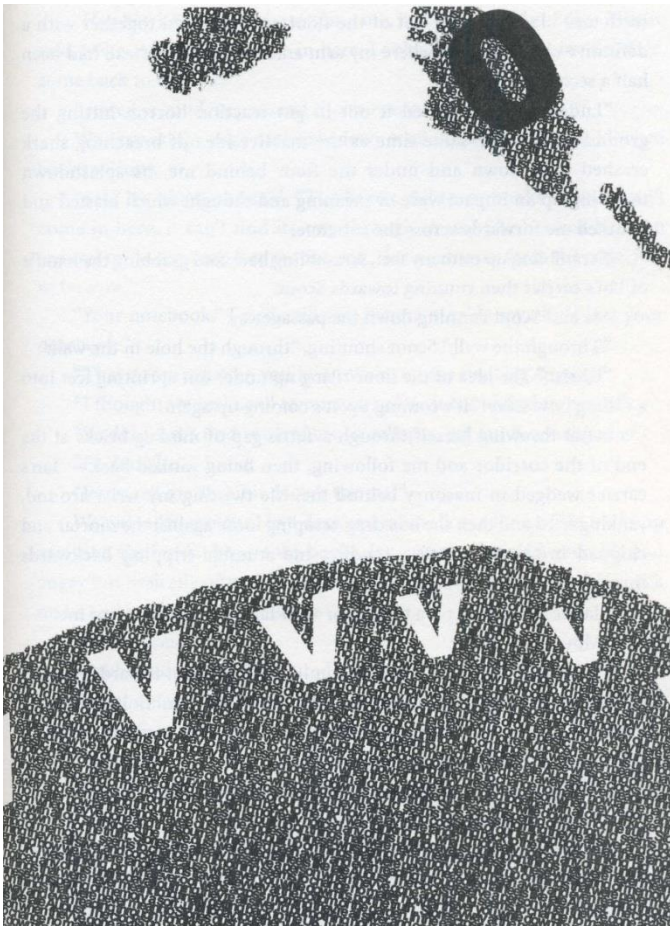
Kuva 1. Kalafossili (R, 95).



Kuva 2. Luxofaagi (R, 147).

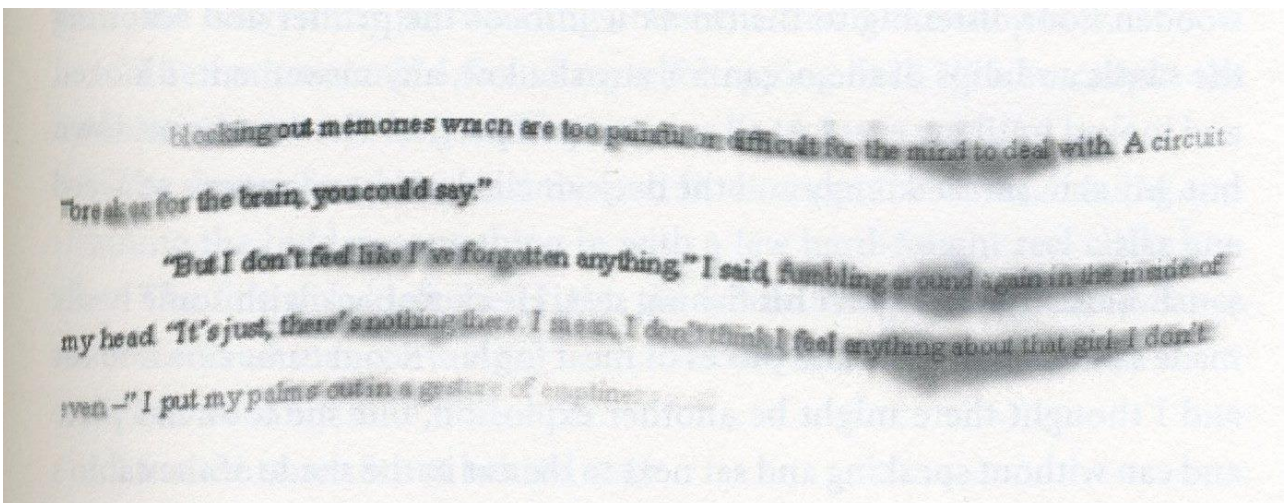


Kuva 3. Ludoviciaani TV-ruudussa (R, 58).



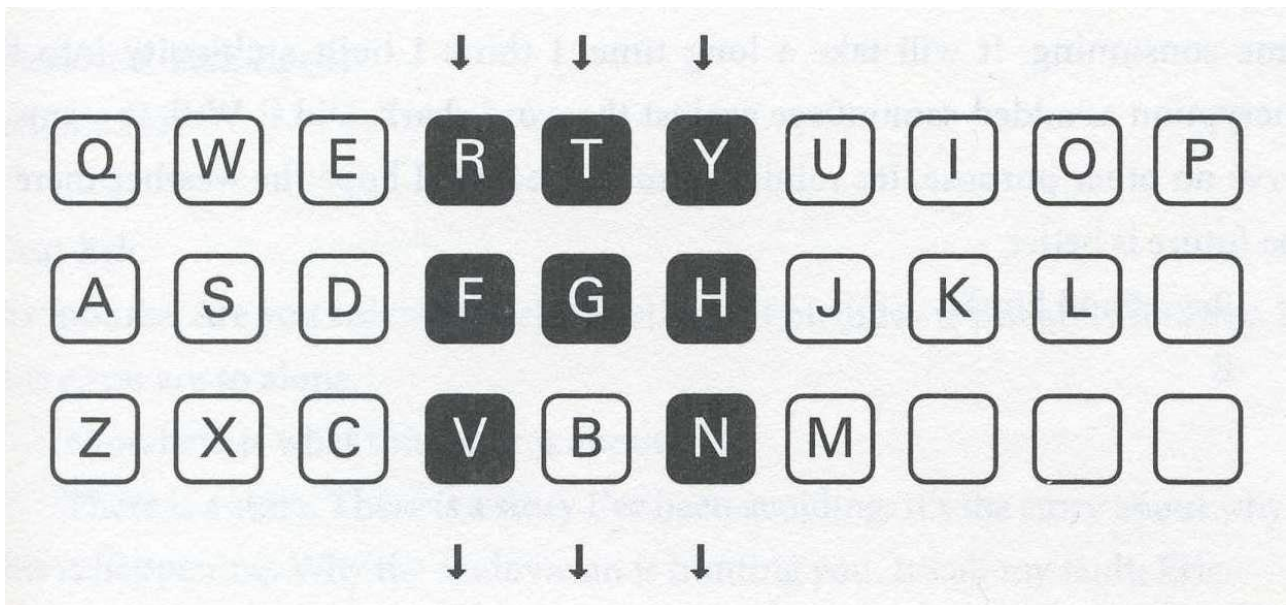
Kuva 4. Hyökkäävä ludoviciaani (R, 217).

## Liite 2: Konkreettinen proosa



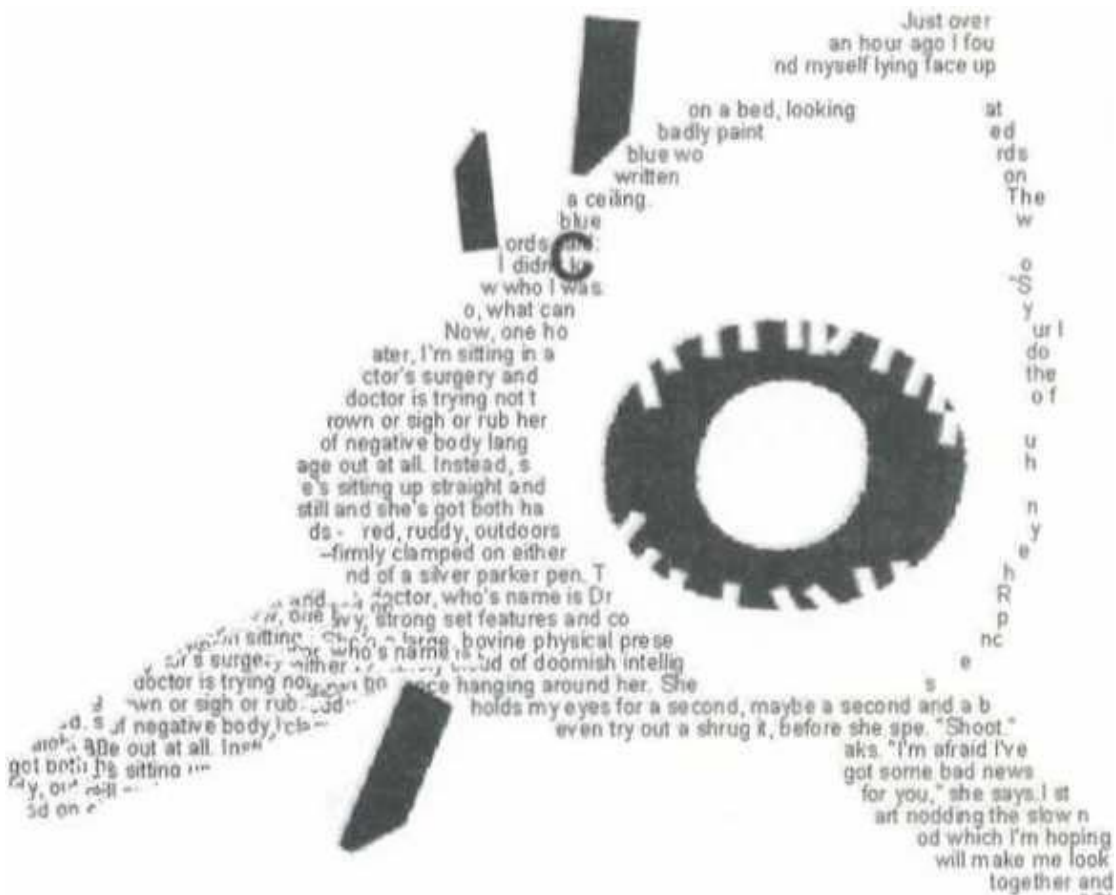
Kuva 5. Vettyvä teksti (R, 323).

Liite 3: Koodattuna piilossa



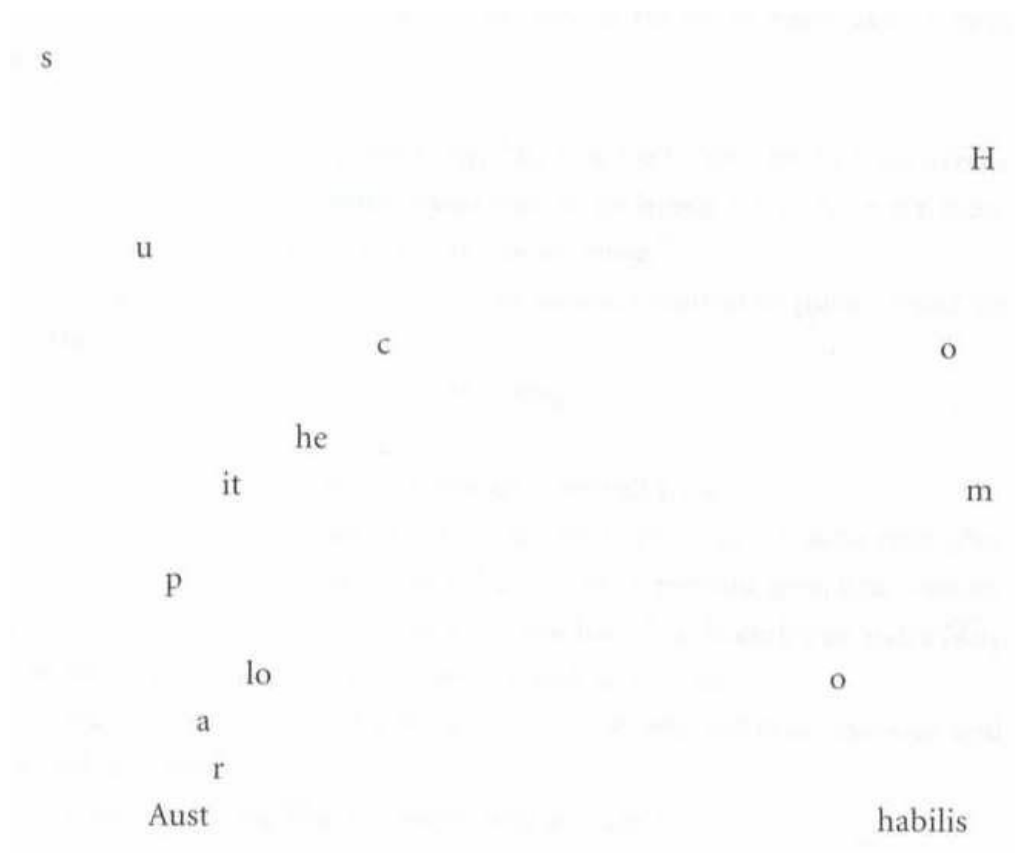
Kuva 6. Osa QWERTY-koodin purkamisohjeesta (R, 75).

Liite 4: Muistoja syövät käsitteelliset kalat

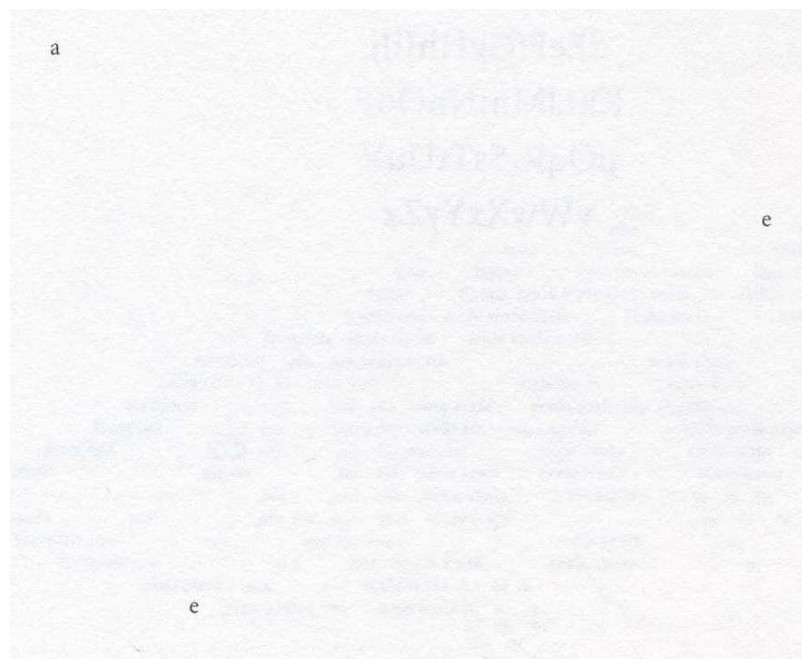


Kuva 7. Kohti uiva ludovicianaani (R, 373).

### Liite 5: Rakennepiirroksset

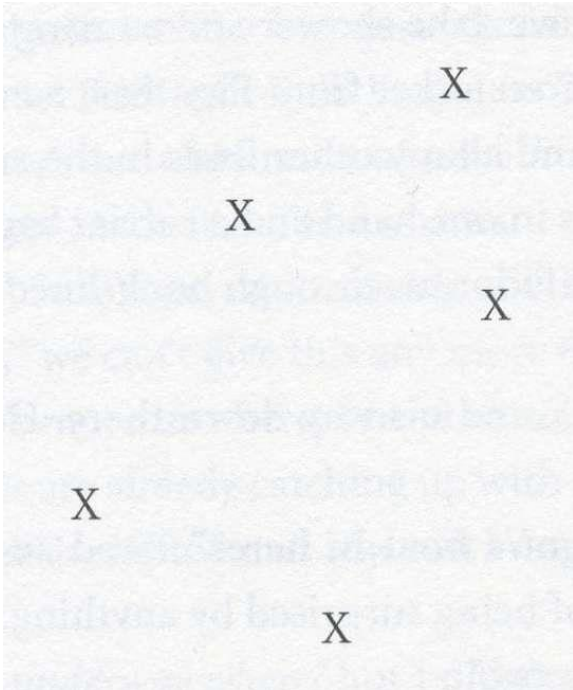


Kuva 8. "Merenpohjan lieju" (R, 16).

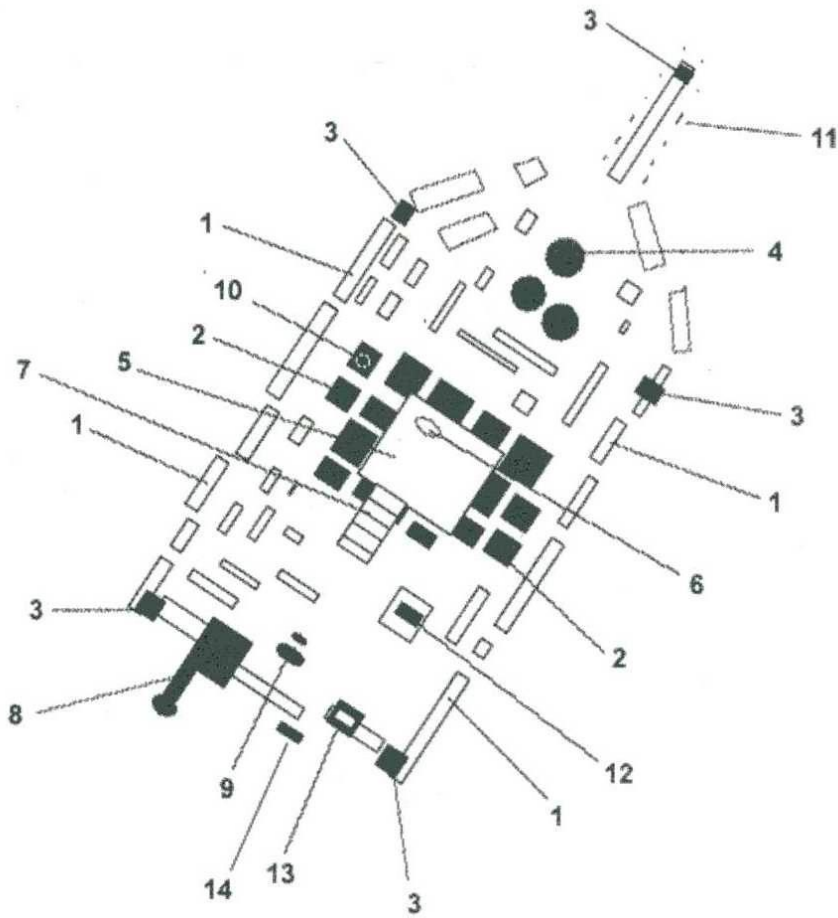


Kuva 9. Yksisoluiset eläimet (R, 93).





Kuva 12. Hahmotelmakuva Orfeuksesta (R, 296).



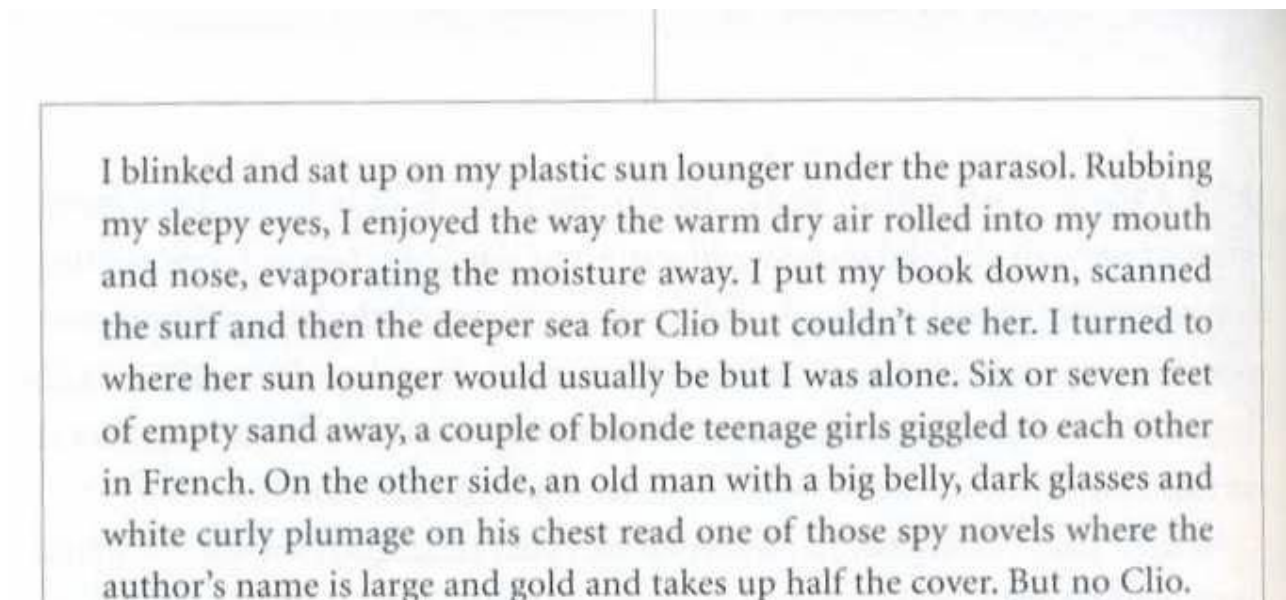
Kuva 13. Rakennepiirros Orfeuksesta (R, 298).

## Liite 6: Kartat



Kuva 14. Kulkureitti Thera-kartalla (R, 232).

## Liite 7: Mimeettinen typografia



Kuva 15. Katkelma unijaksosta (R, 306).



plant plant plant plant plant plant plant plant imaginary case: we may suppose the plant plant plant plant plant plant plant the nectar by continued selection, to be a common plant plant plant plant insects plant in main part on its nectar for food. I could give many facts, plant plant plant bees plant to save time; plant instance, their habit of plant holes and sucking plant nectar plant plant of certain flowers, which plant can, with a very little more trouble, enter by the plant. Bearing such plant in mind, I can see no reason to doubt that an accidental deviation plant plant

Kuva 16. Katkelma teoksesta *Lajien synty* (R, 127).