

KIRJALLISUUDEN TEKNOLOGIAT

**Viisi näkökulmaa medioihin ja materiaalisuuteen
fiktivisten tekstien tutkimuksessa.**

Pro gradu
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2003
TAIKU/Kirjallisuus
Juri Joensuu

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / Kirjallisuus
Tekijä	Joensuu, Juri Matti
Työn nimi	<i>Kirjallisuuden teknologiat. Viisi näkökulmaa medioihin ja materiaalisuuteen fiktiivisten tekstien tutkimuksessa.</i>
Oppiaine	Kirjallisuus (kotimainen linja)
Työn laji	Pro gradu -tutkielma
Aika	Kevät 2003
Sivumäärä	107 (92 + lähteet: 6 sivua + liitteet: 9 sivua)

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksessa paneudutaan kirjallisuuden medioihin ja materiaalisuuteen viidestä eri näkökulmasta ja käsitellään teoreettisesti fiktiivisten tekstien konkreettista puolta. *Media* tarkoittaa välinettä, jolla sisältöjä välitetään. Yleisin kirjallisuuden media on painettu kirja. Digitaalisuuden ulottuminen tekstien ja kirjallisuuden alueelle on korostanut kirjallisuuden medioiden roolia. *Materiaalisuudella* tarkoitan kirjallisuuden fiktiivisen informaation välittymiseen vaadittavia aineellisia tekijöitä, jotka rakenteistavat kaikkia tekstejä. Tällaisina voi pitää esim. kirjain- ja muiden merkkien materiaalista olomuotoa ja niiden suhdetta käytettyyn graafiseen tilaan, kirjoituksen alustan teknisiä ja fyysisiä ominaisuuksia ja tyhjän tilan käyttöä. Materiaalisuus ymmärretään tutkielmassa kirjallisuuden sellaiseksi ainekseksi, joka ei itsessään kannata mitään merkityksellistä ainesta, mutta jolla on perustava panos merkityksen ja julkintojen muodostamisissa. Tällaiset piirteet ovat jatkuvassa reagoivassa suhteessa kirjallisten tekstien ”yttimeen”, nimittäin niiden sisältöihin, eikä niitä voi irrottaa tekstien käytöstä.

Ensimmäisenä tutkimustehtävänä on selkeyttää fiktiivisten tekstien materiaalisuuden ja välineellisen puolen tutkimuksen *käsitteitä*. Toiseksi kysytään, millaisilla eri tavoilla erilaiset perustat ovat merkitseviä esitettyjen sisältöjen kannalta. Kolmas, tutkimuksen läpi kulkeva kysymys liittyy *painettuun sanaan* kirjallisuuden tekniikkana ja *kirjan* historiallistamiseen eli asettamiseen vertailevaan yhteyteen muiden, uusien ja vanhojen, kirjallisuuden välitystekniikoiden kanssa. Teknologioilla ymmärretään ”tekniikan käyttäjä” – kaikissa teksteissä olevien teknisten, materiaalistien ja välineellisten piirteiden täydentymistä ja toteutumista inhimillisillä käytännöillä. Tällainen dynaaminen kerrostuneisuus on tämän tutkimuksen perspektiivistä tekstien toiminnan ydin.

Prologiluvussa käsitellään sellaista kirjaa puolustavaa puhutapaa, joka perustuu tietyn mediatyyppin (kirjan) osuuteen lukukokemuksessa. Tekstin olemisen tapaa konkreettisen ja kuvitteellisen rajalla analysoidaan luvussa 1. *Tilaa* eli spatiaalisuutta konkreettisenä ja käsitteellisenä ilmiönä käsittelevässä luvussa 2 sivutaan ensin kirjoituksen tekniikkaa ja kahta historiallista esimerkkiä graafisen tilan käytöstä. Luvussa käsitellään myös kirjallisuuden spatiaalisuutta tyhjän tilan kannalta ja esitellään *transparensin* (läpinäkyvyyden) käsite, joka tarkoittaa esittämisen ja esitetyn hankauksetonta, ideaalista suhdetta. Painettuun kirjaan otetaan relativisoiva ja historiallinen ote, ja sen esityksen yksikköä (sivua) käsitellään kirjoituksen alustan ja graafisen tilan käsitteillä. Myös digitaalisia tekstejä käsitellään (kolmannessa luvussa) niiden mediaalisen (funktionaalisen) perustan kannalta mm. *ergodisuuden* käsitteen kautta. Luvun loppupuolella käsitellään tekstien koneellisuutta niiden dynamiikan metaforana sekä tekstejä, joiden tuotannon tapa on joko virtuaalisesti tai konkreettisesti ”koneellinen” (mekaaninen, proteettinen). Peritekstit eli kirjaa kehystävät tekstit rajaavat ja muotintavat teoksia sekä konkreettisesti että käsitteellisessä mielessä. Ne liittyvät nimenomaan kirjan formaattiin ja ilmentävät sen esitystapojen historiallista ja muuttuvaa luonnetta.

Tutkimuksen avainsanat: lukemiskulttuurit, kirjan historia, integraation semioologia, tila, digitaalinen kirjallisuus, hyper- ja kybertekstiteoria, ergodisuus, koneellisuus, peritekstit, metafiktio.

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
Prologi: KIRJA – INTIIMI TEKNOLOGIA	7
1. TEKSTIN ONTOLOGIA	19
1.1. Teos – rajankäyntiä	21
1.2. Ontologinen leikkaus	24
2. KONKREETTINEN JA KÄSITTEELLINEN TILA	28
2.1. Kirjoitustila – <i>writing space</i>	30
2.2. Kirjoituksen alustat – integraationaalinen semiologia	31
2.3. Kirjoituksen tekniikka ja materiaaliset ehdot	34
2.4. Kaksi historiallista sivupolkua – keskiaika ja barokki	38
2.5. Latautunut tila	42
2.6. Himmeys ja transparenssi	45
3. PAINETTU, DIGITAALINEN, ERGODINEN	49
3.1. Välineen tukahduttama teksti?	51
3.2. Kybertekstit ja ergodisuuden traditio	55
3.3. Tekstonomia: välineen estetiikka	57
3.4. ”Protohypertekstit” – kahleissa vai ei?	61
3.5. Konemetaforat ja tekstin dynamiikka	64
3.6. Mekanisoitu tuotanto: proteettiset tekstit	67
4. KEHYS JA FIKTIIVISET TEKSTIT	71
4.1. Kirjoituksen säiliöt	73
4.2. Peritekstit	77
4.3. Kehys ja kuvan kirkkaus	82
4.4. Romaanin kulissit: kehys ja metafiktio	85
5. PÄÄTÄNTÖ	88
LÄHTEET	93
LIITTEET	99

JOHDANTO

Tekstin käsitteen etymologinen alkujuuri on materiaallinen ja kouriintuntuva: *textus* tarkoitti alunperin ristikkäin kulkevista loimista muodostuvaa kudelmää, kudosta tai kangasta, *texere* kutomista, yhteenliittämistä.¹ Yksittäisistä loimista ja kuteista syntyneellä kuviolla tai kuvalla oli materiaallinen perusta, jota suurempi tai eri tasolla oleva kokonaisuus se oli.

Tässä tutkielmassa huomion kohteena ovat juuri kirjallisuuden välineet ja niihin liittyvät konkreettiset tekijät, toisin sanoen kirjallisuus sellaisena materiaalisena ilmiönä, jollaisena sisältöihin orientoitunut tutkimus ei ole sitä juurikaan käsitellyt. Kirjallisuuden viestinvälineet ovat sen perusta. Tämän työn perusteema, johon jokaisessa artikkelissa otetaan näkökulma eri suunnasta, on juuri *esitetyn ja esittämisen suhde materiaalisesta* (mediaalisesta, välineellisestä) *näkökulmasta*. Tämä ja tästä näkökulmasta määritelty suhde on artikkelien punainen lanka.

Perustan suhde esittämäänsä ei ole itsestäänselvä, merkityksetön eikä historiaton, vaikka kirjallisuus usein esitetäänkin täysin immateriaalisena ilmiönä (suhteina, yhteyksinä, teemoina, kipupisteinä, sanalla sanoen erilaisina *sisältöinä*). Tästä seuraa, että yllämainitun perusteeman voi jakaa kolmeen tutkielmaa ohjaavaan kysymykseen. Millä tavalla ja minkälaisilla käsitteillä materiaalisen perustan suhdetta esitettyyn voidaan kuvailla? Millä tavoilla perusta on merkitsevä esitetyn kannalta? Kolmas kysymyksenasettelu muodostuu keskeisimmän kirjallisuuden välineen, painetun kirjan, ympärille. Mitä kirjan (vaadittu) *historiallistaminen*

¹ *Nyky-suomen sanakirja – vierassanojen etymologinen sanakirja*. WSOY 1990. Em. mukaan Europaetus suomensi 'textin' vuonna 1853 osuvasti: "kulkewa kirjoitus, sanat, aine-lause, aine-sanat."

tarkoittaa, millaiset yhteydet se avaa menneeseen (kirjoituksen ja kirjallisuuden historia) ja tulevaan (digitaalisuus)?

Kirjallisuudella on eittämättä kaksi tasoa, konkreettinen ja sisällöllinen (kuvitteellinen), mutta millaisessa suhteessa nämä tasot ovat? Perustan ja sisällön, välineen ja viestin suhde, joka on kuitenkin fiktiivisen tekstin ”perussuhde”, jää keskustelussa usein hämäräksi ja sitä koskevat käsitteet päällekkäisiksi. Ensimmäisen tutkimuskysymyksen tarkoituksena onkin selkiyttää käsitteistöä. Toinen kysymys liittyy tulkintoihin ja tekstien käyttöihin. Kolmas pyrkii avaamaan kirjaa luonnollisena ja automatisoituneena ilmiönä.

Keskeisimmät käyttämäni käsitteet ovat heti alaotsikossa mukaan tulevat *media ja materiaalisuus*. Nämä arkikielenkäytössäkin esiintyvät termit on syytä määritellä ja rajata. *Media* tarkoittaa välinettä, viestintä, välityskanavaa.² Se on aina tekninen aparaatti. Kirjallisuuden, kuunnelman, elokuvan, sarjakuvan tai baletin media on lähtökohtaisesti teknisten kvaliteettiensa rajaama ”alusta”. Kirjoitettuun informaatioon perustuvan kirjallisuuden, joka tässä tutkielmassa on tutkimuskohteena³, yleisin media on painettu kirja. Muita kirjoitetun kirjallisuuden medioita ovat olleet esimerkiksi savitaulut, papyrusrulla ja koodeksikirja. Nykyään kirjallisuuden viestimet voivat olla myös digitaalisia, vaikkei tietokonetta sinällään voi medianä pitääkään.⁴ Media on käsite, ei yksittäinen esine:

² Englannin kielessä *medium* on sanan yksikkö-, *media* monikkomuoto. On käytetty myös muotoa *mediumi*. Se välttää sekaannukset mediaan joukkotiedotusvälineiden kokonaisuuden mielessä, joka on merkitykseltään laajentunut *välineitä* laajemmaksi. Kielitoimisto suosittelee joko mediaa tai viestintävälinettä. (Viestintä)väline on mielestäni parempi kuin esim. välityskanava, koska se korostaa median teknistä ja esineellistä luonnetta.

³ Sellaisista kirjallisuuksista, jotka eivät resepti-tilanteeltaan perustu kirjoitettuun informaatioon, mainittakoon kansanrunous, esitetyt kuunnelmat ja näytelmät, äänikirjoiksi (tms.) muunnetut teokset, lausutut runot ja muut tekstit. Ei-painettuun, mutta kirjoitettuun muotoon perustuvista mainittakoon julkaisematon kirjallisuus (fiktio, päiväkirjat, muistelmat), käsintehty ”taiteilijakirjat” (*artist books*) eli kirjanmuotoiset uniikit teokset sekä kaikki sähköisen ja digitaalisen kirjallisuuden muodot.

⁴ ”Uusi kirjallisuus ei kuitenkaan ole ’tietokonekirjallisuutta’. Tietokoneen luonteesta on yleisesti vallalla sekavia käsityksiä. Se ei ole itsessään media, ei fyysinen eikä luova media, eikä myöskään sisällöllinen, taiteellinen tai kulttuurinen media. Se mitä ajattelemattomasti kutsumme tietokoneeksi on aina laitteistojen, ohjelmien ja oheislaitteiden järjestelmä, ja tästä moninaisuudesta voi mahdollisesti syntyä media [...]” (Cayley 1999, 291.)

kukin kirja *edustaa* tai *käyttää* painetun kirjan mediaa. Tyypitelty media ("painettu kirja") on aina abstraktio, koska siitä ei ole olemassa "kuin" yksittäisiä edustajia.

Materiaalisuudella tarkoitan kirjallisuuden fiktiivisen informaation välittymiseen vaadittavia aineellisia tekijöitä. Aineellisuus viittaa havainnosta riippumattomiin, konkreettisiin ilmiöihin.⁵ Esimerkiksi tekstien typografista ainesta tai niissä olevaa (graafista) tyhjää tilaa voidaan pitää sellaisina materiaalisina tekijöinä, jotka eivät ole painetun kirjan välineelle alisteisia (eli ne voivat esiintyä myös painetun kirjan ulkopuolella). Perinteiseen kirjaan liittyvät yllämainittujen lisäksi sellaiset "puhtaasti" materiaaliset tekijät kuin "paperisen alustan laatu, paksuus ja värit, musteen väri, niteen paino, koko ja sidos, sivujen muoto" (Coste 1989, 88). *Mediaalisista* eli painettuun kirjaan välineenä, siihen sisältyvistä ilmaisun muodoista ja konventioista voidaan mainita mm. sivujen numerointi, lineaarinen esitystapa⁶, sisällysluettelo, marginaalit, peritekstien eli kirjaesineeseen kuuluvien, varsinaista teosta kehystävien tekstien konventio, hakemistot, luvut, kappaleet, viiteparaatti, jne.⁷

Myös sanat *tekniikka* ja *teknologia* ovat taajaan käytössä. Millaisessa suhteessa termit ovat toisiinsa nähden? Tekninen on oikeastaan konkreettisen ilmenismuoto, se, millaisissa suhteissa konkreettinen voi ilmetä. Kirjoitusta teknisenä ilmiönä käsitellään Harrisin käsitteistöllä luvussa 2. Ymmärrän teknologian tekniikkaa laajempänä, tekniikan *käytöt* sisällyttävänä käsitteenä. Monimutkaisemmin ilmaisten teknologia on tekniikan tapahtumisen tapa, jossa puhdas tekniikka on täydentynyt (ja

Mainittakoon vielä, ettei digitaalinen kirjallisuus välttämättä ole sidoksissa (mikro)tietokoneeseen.

⁵ Tässä yhteydessä ei ole mahdollisuutta ottaa kantaa filosofiseen kysymykseen tajunnan kohteiden havainnosta riippuvaisuudesta tai riippumattomuudesta.

⁶ Pätee lähinnä perinteiseen, painettuun proosamuotoon. Hakuteos, esim. tietosana- tai sanakirja on klassinen esimerkki epälineaarisesta painetusta sanasta.

⁷ Näitäkin voi pitää jossain määrin materiaalisina, koska niihin ei yleensä sinällään sisälly merkittävää ainesta. Ne ovat myös kirjan 'tekniikkaa' (rakenteellisen jäsentymisen mielessä) tai 'teknologiaa' (näiden rakenteiden käytön mielessä). Ne jäsentävät ja kaavoittavat painettua kirjaa aparaattina ja pohjana, jota on totuttu tällaisena käyttämään ja jota käyttö on myös muokannut.

oikeastaan toteutunut) jollain pyrkimyksellä, tulkinnalla tai muulla inhimillisellä käytöllä. Nimitän teknologiaksi idiomaattisesti myös näkökulmaa tai otetta, joka yhdistää kaikkia näitä artikkeleita.

Luvut ovat muodostuneet tiettyjen avainkäsitteiden ympärille. Kukin niistä avaa jonkinlaisen näkökulman kirjallisiin välineisiin ja materiaalisuuteen. Ne niveltävät toisiinsa, vaikka luvut ovatkin itsenäisiä kokonaisuuksia. Näkökulma on konkreettisesti ulkoinen median tematiikkaan johdatteluvassa prologiluvussa.⁸ Siinä ei nimittäin käsitellä kirjallisuutta lainkaan, vaan sitä koskevia sellaisia puhetapoja, joiden perusteet väitteeni mukaan ovat materiaalisia. Luvussa kokeillaan, voidaanko *intimitiikan* kaltaisella uudissanalla kuvailla ja analysoida *perinteistä kirjaa puolustavaa puhetta*.

Luvussa 1 pohjustetaan kirjallisuuden materiaalisuuden tutkimista kysymällä ensin tekstin ja teoksen suhdetta, toiseksi tekstin *olemista* havaittavana *objektina* ja sen yhteyttä tekstiin imaginaarisena eli kuvitteellisena, sisältöjä tuottavana *prosessina*. Tekstit ovat samanaikaisesti materiaalisia ja immateriaalisia ilmiöitä. Millainen näiden kahden olomuodon suhde on? Niiden väliin jää *katkos*, väittää Brian McHale ja kutsuu sitä ontologiseksi leikkaukseksi (1999). Ontologinen viittaa siihen, että tällaisen ”objektiuden” ja ”prosessimaisuuden” välisen leikkauksen nähdään jäsentävän koko tekstin *olemisen tapaa*. **Luvussa 2** käsitellään temporaalisuuden vastinkäsitettä *tilaa* sekä konkreettisenä että käsitteellisenä ilmiönä. Kysymyksenä on, millä tavoin konkreettinen tilan käyttö liittyy tekstiin graafisena ilmiönä ja siihen liittyviin tulkintojen ja konventioiden kysymyksiin.

Digitaalisten tekstien nousu ja siihen pohjautuvat teoriat liittyvät olennaisesti median ja teknologian kysymyksiin. Ne voivat parhaimmillaan tuottaa uusia näkökulmia perinteisiin esitystapoihin ja

muotoihin. Tällainen heuristinen asetelma on esimerkiksi Espen Aarsethin kybertekstiteorian lähtökohtana. Sitä ja muita elektronisiin teksteihin liittyviä kysymyksiä käsitellään **3. luvussa**, jonka päätteeksi ja laajennukseksi teksteihin otetaan koneellinen näkökulma niiden *tekemisen* kannalta. Kybertekstiteorian keskeisintä käsitettä, ergodisuutta, käsitellään luvussa painettujen tekstien kannalta.

4. luvussa käsitellyt asiat jäsenyvät *kehyksen* käsitteen ympärille. Kehys liittyy kirjaformaattiin mm. kehystävien tekstien muodossa. Tekstit ja teokset – tekstuaaliset ”objektit” – ovat aina jossain määrin esteettisesti, materiaalisesti ja institutionaalisesti itsenäisiä ja rajattuja kokonaisuuksia. Luvussa esitellään kehyksen käsitettä kirjan historian ja peritekstien (varsinaista teosta kehystävien tekstien) kannalta. Miten kehys asettuu konkreettisen ja käsitteellisen rajalle, kumpaa se on?

Roger Chartier (1995, 134 & 138) on kritisoinut kirjallisuusteoriaa yleensä ja reseptiteorioita erikseen siitä, että ne järjestelmällisesti unohtavat käytäntöjen osuuden tekstien tulkinnallisissa välityksissä. Chartierin mukaan lukemisen tutkimus ja reseptiteoria luonnehtivat lukemista sen yleispäteviksi ajateltujen vaikutusten perusteella, joita ei kuitenkaan missään määrin palauteta ”lukemisaktin konkreettisiin modaliteetteihin” (1995, 134). Keskeisimpiä konkreettisia modaliteetteja ovat ne typografiset ja fyysiset muodot, *joissa* tekstit ovat. Kirjoituksen ymmärtäminen tai tulkinta näiden muotojen ulkopuolella lähtee idealistisesta hypoteesista, jossa teksti ajatellaan sinällään olevaksi ja välittyväksi abstraktiksi (1995, 138). Tämä teoreettinen aukko sijaitsee juuri siellä missä merkitys syntyy.⁹

⁸ Se perustuu paperiin, jonka esitin *Writing and Reading*-seminaarissa Jyväskylässä 11.4.2002. Jotkut osat prologiluvusta pohjautuvat *Kirja 2010*-raportissa julkaistuun tekstiini (Saarinen & al. 2001).

⁹ ”Authors do not write books. Rather they write texts which become objects copied, handwritten, etched, printed, and today computerized. This gap, which is rightly the space in which the meaning is constructed, has too often been forgotten not only by classical literary theory, which thinks of the work in itself as an abstract text for which the typographic forms are unimportant, but even by *Rezeptionstheorie*.” (Chartier 1995, 138.) [Lukemisen helpottamiseksi olen suomentanut vierasperäiset lainaukset. Alkutekstit alaviitteissä.]

Chartierille tekstit ovat materiaalisessa mielessä singulaarisia: lukeminen on irrottamattomissa välittömästä materiaalisesta (typografisesta, fyysisestä, teknologisesta) kontekstistaan. Lisäksi lukeminen on *käytäntö* – se muotoutuu aina sidoksissa kulttuurisiin tilanteisiin, tiloihin ja tapoihin. (1995, 134.) Näitä kahta modalityettien ryhmää voisi kutsua tekstiin *kuuluviksi* ja tekstin *ulkopuolisiksi* käytännöllisiksi modalityeteiksi. Chartierin mukaan perinteinen kirjallisuudentutkimus on unohtanut järjestelmällisesti molemmat. Jälkimmäisiä on tutkinut esimerkiksi lukemisen sosiologia ja ns. kirjan historia. Käsillä olevat artikkelit keskittyvät lähinnä ensiksi mainittuihin.

Prologi:

KIRJA – INTIIMI TEKNOLOGIA

I

Lukemiseen liittyvät välineelliset ja materiaaliset seikat ovat etualaistuneet digitaalisten teknologioiden tuodessa uusia näkymiä muiden kulttuuriteollisuuden haarojen lisäksi myös kirjallisuuden alueelle. Koettu, digitaalisen kulttuurin kirjallisuudelle aiheuttama uhka on synnyttänyt tietynlaisia kirjallisuutta ja lukemista koskevia puhetapoja, joita tässä luvussa käsitellään.¹⁰ Tarkastelun kohteena olevat puhetavat ovat esiintyneet lähinnä tiedotusvälineissä, kun kirjan ”tilasta” tai ”kuolemasta” on keskusteltu, mutta myös akateemisessa ympäristössä. Tarkoitus ei ole eristää mitään koulukuntamaisia diskursseja, vaan kiinnittää huomiota yhteisiin piirteisiin.

Yleistäen voidaan todeta, ettei kirjallisuuteen akateemisen tutkimuksen piirissä yleensä ole otettu välineellistä, tekstin välittymisen materiaalisia ehtoja huomioonottavaa näkökulmaa. Kirjallisuuden olennaiset ja keskeiset osat on nähty aineettomina. Mediaa ja siihen liittyviä аспекteja on pidetty sisällöstä irrallisena – ”läpinäkyvänä” – välittäjänä. Digitaalinen kulttuuri on kuitenkin äkillisesti (noin 1990-luvun alusta lähtien) tuonut kirjallisuuden viestimiin liittyvät materiaalis-konkreettiset

¹⁰ Karkeasti erotellen näkemykset voidaan jakaa digitalisoitumiseen kriittisesti tai vastustaen suhtautuvaan, perinteisen kirjan paremmuutta korostavaan näkemykseen ja toisaalla digitalisoitumisen väistämättömyyttä ja uusia mahdollisuuksia painottavaan ”teknioptimistiseen” kantaan. Tietysti näiden välistä löytyy neutraalimpi, odottava näkökanta. Perinteisen kirjan puolustajatkaan eivät ole yhtenäinen joukko, vaikka tässä pyritäänkin hahmottelemaan diskurssin yhteisiä piirteitä.

Painettua kirjallisuutta puolustava mielipide saattaa syyttää digitalisteja katteettomasta hurmahengestä ja lukemisen perimmäisen olemuksen (mikä se onkaan) sivuuttamisesta. Digitaalisuuden puolustajien silmissä painetun kirjan puolustajat näyttävät väistämättömän kehityksen vastustajilta – tai ainakin kirjallisuuden olemuksen rajaajina vain

kysymykset esille niin painavina, että ne ovat tunkeutuneet myös akateemisten ja teoreettisten lukupiirien ulkopuolelle, tiedotusvälineisiin ja kulttuurikeskusteluun. Voi tosin yhtyä Espen Aarsethiin siinä, että keskustelussa sekä asetelma että argumentit ovat olleet useimmiten epärelevantteja:

Kummallista kyllä, ”digitaalisen kulttuurin” puolustajien ja vastustajien kiistely jää useimmiten molemmilla puolilla omituisten, fetisistisen luonteisten materiaalistien argumenttien tasolle. Toinen puoli keskittyy uutuuttaan kimaltelevien teknologioiden laitteistoihin [...]. Toinen puoli keskittyy hyvin tunnettuun vanhan teknologian laitteistoon: kirjan ”ulkonäköön ja tuntuun” verrattuna tietokoneruudun karkeisiin kirjaimiin. ”Sitä ei voi ottaa vuoteeseen”, on kirjasovinistien sensuoitu (muttei enää paikkansapitävä) hokema. (Aarseth 1997, 16)¹¹

Digitaalisen kulttuurin on nähty kantavan mukanaan tuhon siementä humanistiselle kirjasivistykselle, joka taas on projisoitu ja paikallistettu (to)tuttuun mediaan, painettuun kirjaan. Geoffrey Nunbergin mukaan näin käytettynä ”kirja” edustaa ”metonymisesti koko painetun sanan kulttuurin materiaalisia ehtoja – ei vain artefakteja, vaan niiden lisäksi myös kaikkia niitä muotoja ja instituutioita, jotka ovat muokanneet kirjan käyttöä”.¹²

Olen postuloinut tietynlaisen, kirjallisuutta koskevan, lukemista *intimisoivan* puhettavan, jota on käytetty viime vuosina silloin, kun ”kirjan kuolemasta”, lukemisen tilasta ja kirjallisuuden asemasta kulttuurimuotona on keskusteltu ja painopiste on siirtynyt kirjallisuuden välineisiin. Oletukseni on, että puhettavan ytimessä on tietyllä (kohta

sen yhteen historialliseen vaiheeseen. Tällainenkaan erottelu ei ole analyttinen eikä kovin yleispätevä, mutta toimii kentän alustavana määrittelynä.

¹¹ ”Strangely, the struggle between the proponents and the opponents of ”digital literature”, deteriorates usually on both sides into material arguments of a peculiar fetishist nature. One side will focus on the exotic hardware of the shiny new technologies [...]. The other side will focus on the well-known hardware of the old technology: the ”look and feel” of a book, compared to the crude letters on a computer screen. ”You can’t take it to bed with you,” is the sensuous (but no longer true) refrain of the book chauvinists.” (Aarseth 1997, 16.)

¹² Lainattu Lehtosen (2001, 28) kautta.

ositettavalla) tavalla käsitetty ja ladattu ajatus lukemiskokemuksen materiaalisesta luonteesta.¹³ Lukemista intimisoiva puhe käsittää kirjallisuuden konkreettisena käytäntönä, johon sinällään, materiaalisuuden sitomana, liittyy tiettyjä *arvoja*. Lukemista intimisoiva retorinen koneisto perustuu ainakin

- oletetulle, painetun ja digitaalisen kulttuurin väliselle selkeälle katkoksele;
- lukemisen tunteenomaisten ja sensuaalisten ("vaikeasti tavoitettavien" ja sähköisessä lukuympäristössä väistämättä katoavien) piirteiden korostamiselle, niiden liittämiseksi painetun kirjan formaattiin *an sich* ja sitä kautta painetun kirjan preferoimiseen sekä sen lukemisen mystifiointiin;
- edellä mainittujen tekijöiden tuottaman kirjallisen minäsuhteen painottamiseen ja sen vaalimisen mahdollisuuden kytkemiseen "oikeanlaatuisen" (useimmiten kanonisoitun) kirjallisuuteen.

Painettua kirjaa edellä mainituin argumentein puolustavaa ja sen digitaalisen tekstin kanssa vastakkain asettavaa asennetta voitaisiin kutsua Harold Bloomin tokaisun innoittamana *intimitiikaksi*. Bloom totesi eräessä paneelikeskustelussa "näyttöpäätteeltä tapahtuvan lukemisen olevan taantumuksellista paluuta keskiaikaisten tekstikääröjen tasolle ja tuhoavan "lukemisen intiimiyden"" (Koskimaa 2000b, 49). Edellä lainatun Nunbergin ajatuksen tapaan intimitiikka ajattelee myös digitaalisuuden metonymisesti, kirjakulttuurin ja sen kantaman sivistyksellisen pääoman uhkaajana – digitaalinen kulttuuri edustaa kirjakulttuurissa hyväksi ajateltujen asioiden ja arvojen negaatioita.

¹³ Kun tarkastellaan lukemisesta väitteitä ja arvostelmia tekevää puhetta, ollaan tekemisissä tieto- ja tunneainesta sekoittavien käsitysten kanssa. Lausumia pidä sitoa henkilöihin, vaan tarkastella niitä enemmänkin tietyllä tavalla kirjallisuuteen suhtautuvan position ilmentyminä. En myöskään oletta, että puhettavan takana on pelkästään kustannus- tai kirja(sto)maailman vaikutus, vaikka lukemista intimisoiva diskurssi yhdistyykin usein alan ihmisiin. Toisin sanoen väitän, ettei puhettavan takana ole kaupalliset vaikuttimet.

II

Uusi kirjoituksen teknologia problematisoi vanhaa teknologiaa monella tavalla. Ensinnäkin se tuottaa potentiaalisen uhan vanhalle teknologialle. Kirjallisuuden ja lukemisen kohdallakaan asian käsittelemistä ei voi jättää tälle tasolle, koska tuloksena evolutionistisesta kilpailuasetelmasta on vain latteita ryhmäkuntaistumisia, eikä uhka sinällään ole kovin analyyttinen käsite.

Toiseksi, uusi teknologia asettaa vallitsevan teknologian historiallisiin yhteyksiin ja tuo etualalle aikaisemman teknologian luonnollistuneet ("käytäntöihin maastoutuneet") piirteet. Se tekee mahdolliseksi lukemisen välineellisen aspektin ymmärtämisen uudella tavalla. Hypertekstin teoreetikot ovat halunneet relativisoida, sinänsä aiheellisesti, painetun tekstin ja kirjan keskeistä asemaa lukemisen historiassa ja näyttää niiden aseman historiallisina, omasta ajastaan riippuvaisina lukemisen teknologioina. Heidän mukaansa gutenbergiläiset lukemis- ja levitysteknologiat ovat (olleet) repressiivisiä. Silti voi miettiä, *miksi* kirjaformaatti on ollut niin voitokas.

Kolmanneksi, uuden ja vanhan teknologian välinen suhde on useinkin niin limittäinen ja ongelmallinen, että ajatus selkeärajaisista, syrjäytyvistä kausista kyseenalaistuu. Vaikka digitaalisen tekstin toiminnallisessa perustassa "itsessään" on ero, joka mahdollistaa painetusta sanasta eroavan tekstin käytön, tämä raja ei asetu periodiseksi, essentiaalseksi tai moraaliseksi rajaksi. Painetun sanan kulttuuri on kietoutunut yhteen digitaalisen kulttuurin kanssa teknologisesti ja sisällöllisesti.¹⁴ Ajatus selvästä katkoksesta painetun ja digitaalisen sanan välillä palvelee omituisella tavalla sekä "digitalistien", että "intimistien" retorisia koneistoja. Molemmat tarvitsevat uuden aikakauden, joka syrjäyttää edellisen; kumouksen, joka voidaan selkeästi määritellä historiallisesti

¹⁴ Kirjojen tuotanto on lähes kokonaan digitalisoitunut. Vain lopputuote, paperinen kirjaesine, ei ole digitaalinen. Sisältöjen tasolla painetun sanan kulttuuri on läpikotaisin soikeutunut sähköisen kulttuurin kanssa. Ks. Lehtonen 2001, 45-48.

ja/tai teknisesti. Pyrkimys limittäisten, päällekkäisten ja toisiinsa kytköksissä olevien vaiheiden ja kulttuurien erittelyyn palvelisi kuitenkin enemmän nykyisen tilanteen ymmärtämistä.

Sen lisäksi, että painetun ja digitaalisen kirjallisuuden väliin ”tarvitaan” radikaali katkos, nämä molemmat ajatellaan ja on ajateltu toistensa kanssa *kilpaileviksi* monoliittisiksi kokonaisuuksiksi. ”Digitaalinen kirjallisuus” on leima, joka peittää alleen sen, etteivät sähköiset tekstit ole yhtenäinen käsite. (Paljonko ”painettu kirjallisuus” kertoo kohteestaan?) Digitaalisesta kirjallisuudesta täytyy erotella ainakin (1) olemassaolevan kirjallisuuden digitalisoinnit; (2) uuden kirjallisuuden julkaiseminen digitaalisesti, esim. verkossa; (3) tekstit, jotka eivät ole vain formaalisesti digitaalisia, vaan jotka käyttävät jollakin tavoin hyödykseen digitaalisuuden suomia mahdollisuuksia – kuten interaktiivisuutta, linkitystä, päivitystä, multimediaa tai tekstuaalista ohjelmointia. (Koskimaa 2000a, 20-26.)

Viimeksi mainitussa ryhmässä digitaalisuutta käytetään hyödyksi kerronnallisissa, temaattisissa (jne.) ratkaisuissa, joten niiden tärkein yhteinen nimittäjä on se, ettei niitä ole mahdollista julkaista painettuna. Kolmanteen ryhmään kuuluvat myös ne reaalitajuisen tekstuaalisen viestinnän muodot, jotka lähestyvät tai kyseenalaistavat kirjallisuuden määritelmiä eri suunnista (tekstiroolipelit, MUDit, IRC).

III

Moderniin lukemiskulttuuriin on kuulunut tietynlainen yksityisyyden ilmapiiri viimeistään romaanin synnystä ja noususta lähtien, joka taas liittyi sähkö- ja teollistumisen tuottamaan elintason nousuun. Romaani osallistui kirjallisuuden popularisointiin, toi kirjallisuuden ajanvietteenä yksityisyyden alueelle (koteihin; ja senkin sisällä eristetyille ”lukulampun valopiirin” alueelle). Syntyi ”minän” ja kirjan suhde. Sähkö tuotti

konkreettiset mahdollisuudet kirjallisille harrastuksille (valaistus, jakelu, kirjallisuuden tuotteistuminen, ajankäyttö). Lukemisen intiimiys liittyy sen hiljaisuuteen, yksinäisyyteen ja subjektiivisuuteen ja manifestoituu näissä. Intimitiikassa nämä piirteet on nostettu esille ja varattu tietyllä tavalla määrittelylle kirjan lukemiselle. Fyysinen kirja on tekstin ja lukijan välissä oleva kiinnittymispaikka, joten siihen projisoidaan ja sillä konkretisoidaan abstrakteja asioita, kuten tunteita ja arvoja. Intimiä voidaan materialisoida kirjaan esimerkiksi näin:

Myös kaunokirjallisuuden lukemiseen liittyy paljon muuta kuin tekstin lukemista. Kirjaa voi tunnustella, kirjat rahisevat eri tavoin, eri ikäisillä kirjoilla on oma hajunsa. Näistä syntyy tunnelma, joka on varmasti erilainen kuin ruudulta luettaessa. Kirja on oma elämyksensä. (*Palkkatyöläinen* -lehti 10/2000.)

Käsitteitä, joiden ympärillä intiimiikka pyörittää lukemisen merkitystä ja arvoa, ovat mm. *läheisyys, lämpö, yksityisyys/yksinäisyys, tuttuus ja turvallisuus*. Nämä kaikki voidaan ajatella intiimin alakäsitteiksi. Yleensä nämä asetetaan vastakkain elektroniseen tekstiin liitetyille etäisyydelle, kylmyydelle ja ”turvattomuudelle”. Turvallisuus ja tuttuus assosioidaan painetun tekstin *pysyvyyteen*, joka näyttäytyy vasten sähköisen tekstin virtuaalisuutta, liikkuvuutta ja alttiutta viruksille ja muille järjestelmän sisäisille riskeille.

Painetun tai sähköisen tekstin olemusta ei kuitenkaan kumpaakaan voi kategorisesti rajata tietynlaiseksi. Myös painettu sana voi tallennusmuotona olla ”ei-pysyvää” kouriintuntuvassa mielessä¹⁵, samoin digitaalisten tekstien *tallenteet* (esim. cd tai dvd) ovat periaatteessa yhtä pysyviä kuin painettu sana. Samaten, vaikka tietokoneiden maailmassa kaikki informaatio onkin perustaltaan ”kontrolloitua liikettä” (Bolter

¹⁵ Paperi ei ole kovin kestävä materiaali, ja saattaa huonoissa olosuhteissa (lämpötila, ilmankosteus) pilaantua muutamassa kymmenessä vuodessa. Toisaalta ”[k]äyttöympäristöjen epäyhtenäisyys, huono suunnittelu sekä eri formaattien nopea kehitys ja sitä kautta nopea vaihtuvuus vaikeuttavat digitaalisen tiedon tallentamista.” (Saarinen & al. 2001, 37.)

1991, 31), digitaalinen teksti voi olla, ja usein onkin, organisatoriselta rakenteeltaan yhtä staattista ja muuttumatonta kuin painettu teksti. Staattisuus/muuttuvuus -paria ei voida sellaisenaan käyttää erottelevana käsitteenä painetun ja digitaalisen tekstin välillä. Epästaattisuus tai dynaamisuus on oleellinen käsite vasta, kun kyseessä on sitä tietoisesti hyväksikäyttävä, (jollakin tavalla) ohjelmoitu teksti. Se ei ole digitaalisten tekstien yhteinen nimittäjä, ei tekniikkaan vaan (fiktiivisistä teksteistä puhuttaessa) tematiikkaan liittyvä käsite. Espen Aarseth ei *Cybertext*ssään käytä painetun/digitaalisen tai staattisen/muuttuvan tekstin kaltaisia jakoja, vaan ergodisuuden käsitettä, johon sisältyy niin painettuja kuin digitaalisiaakin tekstejä.¹⁶

Vaikuttaa siltä, ettei intimisoivan puheen perusteesejä voikaan palauttaa konkreettisiin, esim. teknologisiin ominaisuuksiin, eikä perustella vetoamalla niihin. Lukemisen intiimiys on kytkeytynyt kirjaan ”epämääräisin”, vaikeasti täsmennettävien (ja analysoitavien) tunnesitein. Jos intiimiys muodostuisi pelkästään tekstin *sisällön* kautta, sen välittämällä teknologialla ei olisi merkitystä, eikä painettua kirjaa olisi tarvetta ”intimisoida”. Intimitiikan perustana on siis kirja teknologiana, ja argumentoinnin tapana se nostaa lukemisen ”konkreettiset modaliteetit” (Roger Chartier) esille ja sitoo ne arvoladattuina painetun kirjan lukemiskäytäntöihin.

Kirjailija ja tutkija William H. Gassin mielestä lukemisessa on kyse ”paperin, tekstin, sivun ja musteen kestävästä nautinnosta” (”enduring pleasures of paper, type, page, and ink”)¹⁷. Hän korostaa kirjan fyysistä luonnetta sen viehätysten selittäjänä ja näkee digitaalisen tekstin perinteisen tekstin kalpeana varjona: kirjan viehätys perustuu sen esineellisyyteen ja materiaalisuuteen.

¹⁶ Aiheesta enemmän myöhemmissä luvuissa.

¹⁷ *Harper's Magazine*, Nov 1999 (ei sivunumeroita).

Emme voi ymmärtää mitä kirja on, tai miksi kirjalla on yhtä suuri arvo kuin ihmisillä tai miksi se voi olla jopa henkilöä korvaamattomampi, jos unohtamme kuinka tärkeä kirjalle on sen keho, tuo rakennelma joka pitää sen rivit turvallisesti yhdessä [...] (Gass 1999).¹⁸

Gassin mukaan painettu romaani on lukualusta, jota lukija ja lukemistapahtuma muokkaavat: kirjaan jäävät jäljet muuttuvat osaksi sitä. Jäljet muovaavat kirjaa lukijan ”suuntaan”: eniten luetut kohdat ovat mahdollisesti näkyvissä, samoin merkinnät, alleviivaukset, hiirenkorvat ja hillotahrat. Kirja on henkilökohtainen (yksityinen, intiimi). Digitaalinen teksti ei voi päästä samalle intiimin tunnistettavuuden asteelle kuin rakastavassa luennassa ollut kirja. Elektronista tekstiä ei voi omistaa *esineenä*, koska teksti ei virtuaalisuutensa vuoksi kytkeydy samalla tavalla alustaansa kuin painettu kirja. Gassille digitaaliset tekstit ovat tekstuaalisia haamuja, jotka vaeltavat eteerisinä ilman kehoa, kiinnitt[ä/y]mättöminä, digitaalisessa avaruudessa. (Gass 1999.)

Kirjailija Amy Tanin kommenttia painetun kirjan lukemisen luonteesta voidaan käyttää toisena esimerkkinä lukemisen määrittelemisestä intimiteikan avulla. ”En voi kuvitella käpertyväni sähköisen lukulaitteen ääreen [...] kirjassa on jotain ihastuttavan sensuaalista” (Koskimaa 2000b, 49.) Sensuaalisuus viittaa aisteihin (*senses*) ja aistimelliseen kokemukseen. Liittäessään kirjan aistein havaittavaan kokemuksen se muistuttaa samalla kirjan esineellisyydestä. Teksti visuaalisena ilmentymänä ja kirja sen kantajana kuuluvat aistiemme piiriin. Lukemisen aistimellisella puolella keskeisellä sijalla ovat varsinkin näkö-, mutta myös kuulo- ja tunto- ja hajuaistit. Sensuaalisella on *aistimellisen* lisäksi myös *aistillista* merkitsevä konnotaatio (kuten lauseessa ”hänen huulensa ovat sensuellit”)¹⁹. Tanin

¹⁸ ”We shall not understand what a book is, and why a book has the value many persons have, and is even less replaceable than a person, if we forget how important to it is its body, the building that has been built to hold its lines of language safely together [...]” Ei sivunumeroita.

¹⁹ *Suomen kielen sanakirja* (Gummerus, 1996) samastaa sensuellin ja sensuaalisen. *Nykysuomen sanakirjan* (WSOY, 1979) mukaan sensuaalinen merkitsee aistien välittämää, aistillista; sensuelli aistillista, aisti-iloista. Aistillisen monitulkintainen käsite muodostaa siis semanttisen taskun näiden kahden termin välille.

kommentti perustuu oppositioparien käyttöön: intimisoitu lukeminen toimii sisäisessä (kokemuksen) ja ulkoisessa (toiminnan) rekisterissä.

Lukutilanne yhdistää nämä rekisterit. Toiminnan rekisteri tarkoittaa lukemisen pukemista tiettyihin käytäntöihin ja tilanteisiin.²⁰ Tällaisia ovat minädialogia tukeva lukemisen rauhoitettu hetki; privatisoitu ”lukulampun valopiiri” (Barthes). Yksi metonymian, projisoivan kirjasuhteen ilmentymä on lukemisen arvon ulkoistaminen kirjaesineen antropomorfisoinnilla eli kirjan kuvaileminen inhimillisillä käsitteillä. Kirjan *mieli* ja *ruumis* vastaa sen *sisältöä* ja *materiaalista muotoa*. Gass kirjoittaaakin kirjan ’kehosta’. Kirjan tuottama ”sanan lämpö” (*warmth of the word*) on hyvin inhimillinen käsite ja tuo mieleen ystävän, jonka kanssa voi tunteensa jakaa. Tan vieroksuu ajatusta sähköisten tekstien lukemisesta ulkoistamalla lukemiseen projisoidun läheisyyden, turvallisuuden ja yksityisyyden painettuun kirjaan. Lukeminen on hänelle kokemuksellista kietoutumista, joka ulkoistetaan sympaattisen käpertymisen seremoniaan.

IV

Harold Bloomille lukeminen on ”yksinäisyyden käytäntö” (2001, 18), jonka (implisiittisenä) tarkoituksena on vahvistaa lukijan minää (2001, 19). Persoonallisuutta lujittavat ”lisät” koetaan mielihyvänä, ja lukeminen on (sosiaalisessa ja poliittisessa mielessä) itsekästä, sisäänpäin kääntynyttä toimintaa – ei yhteisöllistä tai ideologista. Hakeutumalla korkeakirjallisuudesta kaanonista ammennettavan ”vaikean mielihyvän” piiriin voi saada osansa lukemisen *yllevästä* (2001, 28). Kirjallisuuden ei kuulukaan antaa (barthesilaista) mielihyvää tai nautintoa, vaan ”korkeaa epämielihyvää”²¹.

²⁰ Tärkeä sana Tanin kommentissa on ”kirjassa on jotain ihastuttavan sensuaalista”, sillä se merkitsee subjektiivisen, määritelmiä pakenevan (epämääräisen) kokemuksen. Kokemuksen kuvailu jätetään auki, jolloin kuvaus on subjektiivisesti vaikuttava ja ”tosi”.

²¹ “[...] the text is there to give not pleasure but the high unpleasure or more difficult pleasure that a lesser text will not provide.” (Bloom 1994, 29.)

Bloom vastustaa ”kaunan koulukunnaksi” (*the School of Resentment*) nimeämensä suuntauksen (foucaultlainen tai postkolonialistinen kulttuurintutkimus, psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus, feminismi ja jälkistrukturalismi²²) tapaa viedä kirjallisuus ja lukeminen yksityisen, eristetyn minädialogin alueelta yhteiskunnallisen alueelle ja valjastaa se erilaisten emansipatoristen projektien vetäjäksi. Puolustaessaan lukemisen eräänlaista henkilökohtaista, rikkomatonta puhtautta (”estetiikkaa” ”yhteiskuntakritiikkiä” vastaan) Bloom kytkee lukemisen intiimisyuden länsimaiseen kaanoniin ja sen kanssa käytävään dialogiin – oikeahenkisen lukeminen on ”kietoutunut yhteen laatukirjallisuuden esteettisten arvojen kanssa” (Koskimaa 2000a, 52). Minkälaisella mekanismilla (ja minkälaisella välttämättömyydellä?) Bloomin ”yksinäisyyden käytäntö” kytkeytyy kaanoniin? Tietysti bloomilaisittain ajatellen ”korkean” kokemuksen täytyy kehkeytyä korkeasta, teoksista jotka ovat selvinneet hengissä pitkän ajan ja muiden teosten tuottamasta testistä (Bloom 1994, 36). Minää puhutteleva ja jalostava lukukokemus, ”suuruuden kohtaaminen” (1994, 489) on aidoimmillaan ja korkeimmillaan mahdollista vain Kaanonissa. Lukemisen konkreettinen yksinäisyys (ku)vastaa Bloomille sen metafysisistä yksinäisyyttä, kuolevaisuuden kohtaamista.²³

²² ”Sallittakoon minun vielä jatkaa Johnsonin sanoja kehottamalla meitä myös tunnistamaan ne haamut, jotka Shakespearen syvällinen lukeminen karkoittaa. Yksi sellainen haamu on kirjailijan kuolema, toinen on väite, että oma minä on fiktio, samoin mielipide, jonka mukaan kirjalliset ja draaman henkilöahmot ovat vain kirjoitusmerkkejä kirjan sivulla. Neljäs ja kaikkein turmiollisin haamu on se, että kieli hoitaa ajattelun puolestamme.” (Bloom 2001, 27). Ks. myös Bloom 1994, 487 & 492. Sitä, onko lähes kaikkien 1900-luvun post-suuntausten niputtaminen koulukunnaksi mahdollisesti tendenssimäistä tai yksinkertaistavaa, ei ole mahdollista pohtia tässä yhteydessä.

²³ Bloomin käsitystä lukemisen suhteesta mielihyvään voi pitää lähes vastakkaisina vaikkapa Barthesin ajatuksille kulttuurista järjestystä rikkovista (nautinnon, *jouissance*) teksteistä tai siihen ”katoavasta” subjektista. Toisaalta Bloomin ”tiettyjen pariisilaisten” (1994, 29) esittämien ajatusten kanssa vastakkaisilta vaikuttavat teesit voi koettaa asettaa Barthesin klassisten, *luettavien (lisible)* tekstien rinnalle, joiden tuottama mielihyvä eroaa Bloomin yksinäisestä kanonismista. Barthesin klassikoiden arena on intiimi, mutta eri lailla kuin Bloomin. Barthes kohtaa klassikot, vaikkakin kunniottavasti, silti ”kevyemmin” kuin Bloom, jolle lukemisen yksinäisyys on tietynlaista käytännön metafysiikkaa, koska se asettaa lukijan kasvokkain kuolevaisuutensa kanssa (? ylevä).

”Yksinäisyystematiikka” on lenkki joka yhdistää yleisen (suomalaisen) kulttuurikeskustelun Bloomin klassistisen akateemiseen intimitiikkaan. Lukeminen nähdään usein eheyttävänä toimintana, yksinäisyyden lievittäjänä. Bloomin mielestä se on ”kaikista nautinnoista tervehdyttävien” (2001, 15). Merete Mazzarellan lukemista tästä näkökulmasta käsittelevän kirjan nimi on *Silloin en koskaan ole yksin*. Kaari Utrio vakuuttaa kirjan olevan ”ystävä, joka ei petä eikä katoa”, ja joka lohduttaa (2001, 16).²⁴ Bloomin korkeakirjallinen ylevä vaatii maaperäkseen intiimiyden, jossa yksityisyys ja yksinäisyys yhdistyvät (jotta yksinäisyys voidaan kohdata). Toisissa (muissa) kommenteissa suhde yksinäisyyteen vaikuttaa erilaiselta: se pyritään päinvastoin *torjumaan* kirjallisen kokemuksen pseudodialogisuudella.

V

Intimitiikka lähestyy kirjallisuutta ja lukemista materiaalisina käytäntöinä, mutta tekee sen väärällä tavalla. Väitän, että mediaan liittyvät kysymykset ulotetaan intimitiikassa alueelle, jossa niillä ei ”objektiivisesti” katsoen ole niille luovutettua painoarvoa. Intimisoivia kommentteja ei voi perustella millään ”analyttisellä” (subjektiivisten tunteiden ulkoisella) tavalla. Lukemista intimisoiva diskurssi seremonialisoi lukemisen kultivoiduksi toimitukseksi, johon tietyt affektit kiinnitetään. Vaikka Harold Bloomin näkemys kirjallisen kaanonin merkityksestä poikkeaa muista keskustelun argumenteista, se yhdistää yksityisyyden ja yksinäisyyden kirjalliseen arvoon määrittäen oikeaoppisen kirjallisen lukukokemuksen.

²⁴ Esimerkkejä löytyy lisää lähes kaikkialta, missä lukemista tai sen arvoa käsitellään. En kiellä lukemiseen liittyviä dialogisia piirteitä tai väitä kirjallisuuden olevan pelkästään informaatiota, mutta tällainen yleisesti hyväksytty sentimentaalinen asetelma vaikuttaa minusta kummalliselta (en ole koskaan saanut kirjallisuudesta lohtua). Vaikka en halua kiistää kirjallisuuden mahdollisia terapeuttisia ominaisuuksia, terapeuttisen funktion painottaminen ja ottaminen itsestäänselväksi lähtökohdaksi vaikuttaa turhanaikaiselta ja sen sitominen tiettyyn mediaan (painettu kirja) perusteettomalta.

Intimitiikalle lukeminen on persoonallisuutta kehittävää, jäsentävää ja eheyttävää toimintaa.²⁵ Miksi intiimi, laadukas ja kehittävä lukeminen on mahdollista vain paperisessa ympäristössä; ja onko se pelkästään sidottu kaanoniin? Bloomin näkemys ei mahdollista tilannetta, jossa perinteisen median tai kaanonin ulkopuolella oleva teksti tuottaa arvokkaan tai kehittävän kokemuksen. Se samastaa lukemisen *kohteen* ja sen tuottaman *vaikutuksen* laadukkuuden, ja tekee kanonisoiduista teksteistä arvokkaita ennen singulaarista lukukokemusta: jos *Jumalainen näytelmä* tuottaa ei-kehittävän, mitäänsanomattoman tai lattean kokemuksen, vika on lukijassa eikä tekstissä.

Intimitiikka haluaa säilyttää kirjallisuuden puhtauden kulttuurimuotona ja kiinnittää oikean lukemisen toimintana korkeakirjallisuuden traditioon. Digitaalisuuden koetaan astuvan ulkopuolelta puhtaaseen, jo-arvioituun ja hyväksytyyn traditioon. Kirjallisuuden kentän muuttuminen ja moninaistuminen vaikeuttaa kirjallisuuden arviointia traditiosta käsin. Argumentti sulkeistaa kirjallisuuden tietyksi kokonaisuudeksi, jotta jatkumo olisi hallittavissa. Tässä ei sinällään ole mitään uutta. Kirjallisuuden rajat korkeana taidemuotona on aina pitänyt määritellä jotenkin ja johonkin. Kirja ajateltuna intiimiksi teknologiaksi on mediaan liittyvien teknisten kvaliteettien, käyttötapojen ja näihin liitettyjen sisältöjen ja arvojen kokonaisuus.

²⁵ Ajatus on taustalla esim. huolesta nuorten lukuharrastuksen vähenemisestä. Lasten ja nuorten lukemista, joka poikkeuksetta on ajanviettelukemista (lapset eivät Harry Pottereita siksi, että heidän persoonallisuutensa kehittyisi) arvostetaan sen kognitiivisen kehittävyuden lisäksi myös kulttuurisena harrastuksena. Lukemista *sinällään* pidetään hyvänä. Monia sellaisia kommentteja, joissa käsitellään perinteisen tekstin lukemista ja toisaalta uuslukutaitoa tai medialukutaitoa, ohjaa ajatus, jonka mukaan perinteinen, hyvä kirjallisuus kokoo subjektia, opettaa lukijaa hahmottamaan ja hallitsemaan kokonaisuuksia.

1. TEKSTIN ONTOLOGIA

Kysymys siitä, millä tavalla fiktiivinen teksti ”on”, on tässä tutkielmassa hyödynnettävän ja käsiteltävän lähestymistavan perustava kysymys. Koska fiktiiviset tekstit ovat sekä havainnosta riippuvaisia, ideaalisia, että siitä riippumattomia, reaalisia objekteja, ontologisen kysymyksen voi esittää myös muodossa *'missä teksti on'*. Onko sen ydin lukemisessa (tapahtumassa) vai ”itse” tekstissä (objektissa)? Lukemistapahtuman äärimmäinen painottaminen saattaa johtaa koko tekstuaalisen objektin ja sen merkityksen kieltämiseen, tekstin käsittäminen lähinnä objektina taas sulkeistaa kontekstien kirjon ja käsittää tekstin ”täydeksi”. Kuinka pitkälle teksti on palautettavissa materiaaliseen perustaansa (konkreettiseen ilmenemismuotoon, tietyllä tavalla muodostettuihin ja järjestettyihin merkkeihin tietyssä materiaalisessa tilassa) on kysymys, joka taas palautuu kysymykseen siitä *mitä* teksti on.

Tekstin olemassaolo on kerrostunut monelle tasolle. Lähtökohdaksi voidaan ottaa Johan Fornäsin tiivistys symbolisen viestinnän kolmeen aspektiin, jossa materiaalisuus samalla määritellään:

Kaikessa viestinnässä [...] on läsnä kolme eri aspektia [...]. Ensinnäkin kaikissa visuaalisissa, kuultavissa, verbaalisissa, kuvallisissa ja musiikillisissa merkeissä on niiden *materiaalisuus*: fyysinen ja aistittava materiaallinen aines, joka voi olla niinkin kouriintuntuva kuin monumentaalinen kivi tai niin häilyvä kuin ääni- tai valoallot. Sekä paperilla olevassa musteessa että katoavissa ilman värähtelyissä on sen kaltaista graafista, foneettista tai akustista voimaa, jota tarvitaan symbolisten muotojen pohjaksi. Se voidaan kuitenkin käsittää ymmärryksemme rajaksi, sillä kaikissa pyrkimyksissä ymmärtää tätä materiaalisuutta sellaisenaan on käytettävä järjestämisen ja merkityksellistämisen keinoja – ja niihin sisältyvät jo kaksi seuraavaa aspektia. (Fornäs 1998, 181.)

Nämä kaksi seuraavaa symbolisen viestinnän aspektia ovat *muotosuhteet* eli symbolien keskinäinen järjestyminen ja tilallis(-ajalliset) suhteet sekä merkitys eli *semanttinen* sisältö (1998, 181). Merkin vähimmäisominaisuutena voidaan pitää jonkinlaista materiaalista olomuotoa. Kirjoituksen merkitsevyys perustuu merkkien keskinäisiin muodostelmiin, jotka taas perustuvat tekstiin graafisena ja visuaalisena objektina. Teksti on johonkin muotoon (kieliopilliseen, syntaktiseen, ajalliseen tai tilalliseen) saatettua materiaa, joka tuottaa vaikutuksia (sisältöjä).²⁶ Tekstin dynamiikka muodostuu kolmella tasolla yhtä aikaa: materiaalisella, muodollisella ja semanttisella.

Mikään Fornäsin kuvaamista tasoista ei voi toimia erillään muista. Vaikka taideteoksella on aina materiaallinen perusta, materiaali sinällään on esteettisessä vastaanotossa ”sokea piste” – se on aina muodollisten suhteiden ja semanttisen aineksen läpäisemää. Symbolista viestintää pohjustava materiaallinen (graafinen, foneettinen tai akustinen) *voima* Fornäsin yllä kuvaamassa mielessä ei voi olla puhdasta. Se on ”ymmärryksen raja”, sillä tullessaan reseption piiriin se on aina jo puhtaan materiaalisuutensa lisäksi latautunut jollain muulla. Siispä materiaalisuutta ei voi lähestyä puhtaana, muotoon tai sisällölliseen kytkeytymättömänä kategoriana.

Materiaalisuuden käsite sulkee sisäänsä lähinnä sellaiset ominaisuudet, jotka ovat *jollain tavalla* tulkinnasta riippumattomia, ”ennen” esteettistä objektia, näennäisesti vailla merkitystä. Roman Ingardenin teorian mukaan kirjallinen teos muodostuu hierarkkisesti eri tasoilla olevista heterogeenisistä kerrostumista (1973, 29-30). Jokainen kerrostuma osallistuu teoksen *organisuuden* tuottamiseen (1973, 29). Vaikkei esim. kirja (esineenä tai alustana) kuulu varsinaiseen teoksen ontologiaan, ”alin” kerrostuma on materiaallinen; *äänteiden ja foneettisten muodostumien*

²⁶ *Materiaalinen* teos (objekti) on *esteettisen* objektin toteuttaja, kantaja tai tekninen aparaatti, kuten Mihail Bahtin muotoilee (1979, 20). Kirja ”kiinnittää” (*fixes*) kirjallisen teoksen, toimii pääsynä siihen. Ingardenin esteettinen objekti on reaalin objekti *koettuna esteettisesti*. (Chatman 1989, 26.)

taso, jonka päälle ”korkeampi järjestys” rakentuu (1973, 30)²⁷. Teosobjektista tehty konkretisaatio tuottaa virtuaalisen, esteettisen objektin. Teoksen ontologia perustuu tekstin jaksojen järjestykseen (1973, 305-309.)²⁸ Sen perustan (jolle koko esteettinen objekti rakentuu) järjestys ei ole ajallinen vaan ’jaksollinen’ (1973, 305).²⁹

1.1. Teos – rajankäyntiä

’Teoksen’ ja ’tekstin’ käsitteiden ympärillä käyty keskustelu osoittaa, ettei keskeisimmillekään kirjallisuutta kuvaaville termeille voida olettaa yhtäpitäviä sisältöjä. Arkikielessä sanat ’teksti’ ja ’teos’ käsitetään usein synonyymisesti, joskin niillä on myös toisistaan poikkeavia konnotaatioita. ’Teoksella’ viitataan yleensä taiteelliseen kokonaisuuteen, ja muidenkin taiteenlajien artefakteja, esim. maalauksia, kutsutaan teoksiksi. Kirjallinen ’teos’ voi sisältää useita ’tekstejä’, mutta ei päinvastoin. Teos siis assosioituu lähinnä kokonaisuuteen ja teksti osaan.

Tässä yhteydessä keskeistä kuitenkin on, millä tavoin tekstien autonomisuutta, pysyvyyttä ja materiaalista ykseyttä on käsitteellistetty ja miten näin syntyneitä postulaatteja on käytetty opposition toisella puolella, näiden käsitteiden reaktiivisina pareina. Ei ole oleellista, teosko vai teksti, vai jonkin muun rekisterin käsite, on edustanut *pysyvyyttä, sulkeumaa, kirjautumaa, kohdetta, (materiaalisia) ehtoja* suhteessa sellaisiin vastinkäsitteisiin kuin *liike, avoimeksi jäänyt, kirjautuva, paikantumaton, (tulkinnalliset) vaikutukset*. Oleellista sen sijaan on, että lukemista ja tulkintaa lähes aina hahmotetaan juuri tällaisiin oppositioihin kietoutuvien oletusten kautta. Lukemisen ydin sijoittuu objektiivisen ja

²⁷ “[...] the stratum of *word sounds* and the *phonetic formations* of higher order built on them” (Ingarden 1973, 30).

²⁸ Ingardenia tässä yhteydessä sivuavat Aarseth (1999, 262) ja McHale (1999, 310).

²⁹ Ergodisissa teksteissä tekstin rakenteellinen järjestelmä voi muuttua erilaisten toimenpiteiden johdosta, joten tekstin rakennetta ”yleensä” ei voi olettaa pysyväksi. Silti teksti on aina *jossain* jaksollisessa järjestyksessä. Aarseth erottelee staattiset ja dynaamiset tekstit – jälkimmäisissä merkkijonot ovat muuttuvia. Asiasta lisää 3. luvussa.

subjektiivisen, pysyvän ja liikkuvan välisille alueille. Liike on suhteessa pysyvyyteen ja määrittyy siitä. Juuri tuo määrittymisen sitoo oppositiot toisiinsa.

G. T. Tansellen tekstikritiikkiin pohjautuvan käsityksen mukaan *teos* on abstraktio, josta teksti on materiaallinen kirjautuma, ”paperiksi ja musteeksi, äänikirjaksi, sokeainkirjoitukseksi tai elektroniseksi tiedostoksi aineellistunut toisinto” (Keskinen 2001, 92). Tekstikriitikko käsittää käsissään olevan tekstin ikään kuin teoksen yhdeksi historialliseksi kirjautumaksi. Se, *mikä* kirjautuu, ei ole identtinen kirjautuman kanssa. Teos on tässä mielessä tavoittamaton. Alunperin se oli tavoittamaton konkreettisesti, historiallisesti mielessä (alkuperäinen käsikirjoitus on hävinnyt, jäljellä vain toisintoja). Kirjallisuudentutkimukseen siirretty tekstikriittinen näkökulma abstrahoi ”alkuperäisen teoksen” tavoittamisen mahdottomaksi.

Terminologisesti samansuuntaisesti kulkee Wolfgang Iserin ajattelu tekstin, teoksen ja lukemisen suhteista. Hänen käsitteistössään ’teos’ (*the work*) on postulaatti, joka syntyy kahden lukuprosessin ääripooliin, tekstin ja sen aktualisaation (lukemisen) välisessä vuorovaikutustilanteessa. Teos ei palaudu ”tekstin realiteettiin” (*the reality of the text*), eikä liioin lukijan subjektiviteettiin (Iser 1995, 21.). Se syntyy *välissä*, reaktiivisena vaikutuksena.³⁰

”Tekstin realiteetti” viittaa aistien kohteena olevaan tekstiin materiaalisina merkkeinä, havaittavana, muuttumattomaksi oletettuna objektina. Se on realiteetti määrittäessään objektiivisten kvaliteettien nojalla, jolloin tärkeä tekstin ominaisuus on sen pysyvyys. Teksti (joka arvattavasti tarkoittaa Iserillä aina painettua tekstiä) on materiaalisena tuotteena, havainnolle *ennen tulkintaa* avautuvana kohteena objektiivinen,

³⁰ Myös esim. Mihail Bahtin ajattelee tekstin ”ytimen” syntyvän kahden tietoisuuden rajalla, välitilassa: ”The event of the life of the text, that is, its true essence, always develops *on the boundary* between two consciousnesses, two subjects.” (1986, 106).

autonominen ja muuttumaton. Teos taas on luonteeltaan virtuaalinen, koska se syntyy (re)aktiivisena vaikutuksena lukuprosessissa.

Teoksen suhde tekstiin (Iserin mukaan) ei kuitenkaan ole mielivaltainen, koska semanttisen aineksen tuottaminen perustuu tekstin realiteetin tarjoamaan aihioon. Kai Mikkonen muotoilee saman peruslähtökohdan niin, että tulkinnassa ”ei olisi [...] mieltä ellei tulkittavassa olisi jotain, joka saa huomiomme kohdistumaan siihen. Teokselle on oletettava tietty rakenteellinen ja semanttinen autonomia, joka tekee tulkinnasta mielekkään.” (2001, 80). On lähes triviaalia sanoa, että lukeminen alkaa havainnoivalla suhteella tekstiin esineenä. Tulkinnat perustuvat tekstin materiaaliin ehtoihin kausaalisessa mielessä, mutta eivät semanttisessa mielessä palaudu niihin. Iserin ’teos’ tai Barthesin ’teksti’ ovat dynaamisia prosesseja, jotka ovat paradoksaalisesti samanaikaisesti irronneet materiaalisista ehdoistaan ja riippuvaisia niistä.

Iserin ”tekstin realiteetti” viittaa samaan asiaan kuin Mikkosen mainitsema rakenteellinen autonomia. Iser käyttää myös nimitystä rakenne (*structure*) oletettavasti samasta asiasta, koska käyttää sitä vastaanottajan (*recipient*) parina.³¹ Rakenne on tällöin se lukutilanteessa lukijan kanssa kasvokkain asettuva materiaallinen pysyvyys, joka ei muutu havainnossa. Se edustaa semanttisten aukkojen ja horjutusten käsitteellistä vastaparia, *stasista*, joka mahdollistaa tulkinnallisen toiminnan, jota voi kuvata (vain) erilaisilla liikkeen metaforilla. Iserin käsitteet vaikuttavat liukuvilta, koska sana rakenne viittaa juuri tekstiin ennen tulkintaa olevana kohteena, joka välttämättä on eri rekisterin käsite kuin yleisesti käytetty rakenne *sisällön* vastinparina (jolloin rakenne on lukijan konkretisoimaa *sisällön rakennetta*).

Roland Barthesin tunnettu käsitys tekstistä muistuttaa Iserin teoskäsitystä, ainakin mitä tulee lukemisen tuottavaan luonteeseen.

³¹ ”Central to the reading of every literary work is the interaction between its structure and its recipient.” (Iser 1995, 20.)

Barthes niinkään ajattelee tekstin luonteen liikkeen ja pysyvyyden, prosessin ja stasiksen käsitteillä, mutta täysin erilaisessa viitekehäyksessä kuin Iser. Barthesin tekstin käsite on poliittinen: tekstin ja teoksen käsitteet asetetaan ideologisesti eri puolille kulttuurin kenttää. Teos on ”pala ainetta” (1993a, 160) ”valmis, laskettavissa oleva objekti, joka voi viedä fyysistä tilaa” (1993b, 182), mutta sillä on myös oma paikkansa kulttuurin ideologiassa: se tukee kulttuurista järjestystä ja jatkumoa. Teksti on produktiivinen, se koetaan vain tuotettaessa, se pakenee luokitteluja, ”pysyy kielessä” (Barthes 1993a, 161) ja voi kulkea useiden teosten *lävitse*.

Barthes luonnehtii tekstin käsitettään eri tavoin muotoilluilla *liikkeen* vertauskuvilla. Teksti ei kunnioita kulttuurisia koodeja, vaan laittaa ne vapaaseen liikkeeseen. Teksti ei pysäytä merkityksiä vaan merkitykset käyvät siinä (1993a, 163): se on siirtymien, kehkeytymisen ja lykkäämisen aluetta, kun taas teoksessa ”symbolisuus loppuu kesken, ts. pysähtyy” (1993a, 162). Barthesin käsitteet häilyvät: teos edustaa yhtä aikaa materiaalista, semanttista ja kulttuurista (symbolista) pysyvyyttä.³² Teksti on lyhyesti sanottuna teokseen reagoivaa lukemisen vapautta.

1.2. Ontologinen leikkaus

Lukeminen semanttisena, tekstiä ’kuljettavana’ toimintana on samanaikaisesti kurinalaista ja vapaata toimintaa. Merkityksen tapahtuminen, haluttiin se nähdä kuinka vapaaksi tai pidäkkeettömäksi tahansa, on aina suhteessa tekstiin objektiivisena todellisuutena. Tekstin tulkinta on perusteltavissa olevaa suhdetta materiaalisesti jäsenytyneisiin merkkeihin. Lukemisen mieli muodostuu tietyissä rajoissa, jotka (tai joita) voidaan osoittaa: materiaalisissa, kontekstuaalisissa, mediaalisissa, kulttuurisissa, tiedollisissa ja taidollisissa rajoissa.

Toisaalta lukeminen muodostuu myös subjektiivisista, organisoimattomista ja kahlitsemattomista tapahtumista, joiden teoreettinen määrittely, jäsentymättömän jäsentely, on vaikeaa. Fiktion lukemisen ytimessä, merkityksen muodostumisessa ja käytössä, on jotain perustavalla tavalla sisäistä ja selkiytymätöntä. Lukemisen haihtuvan, singulaarisen tapahtuman ytimeen voi päästä vain silloin, kun se on oma, jos silloinkaan. Lukemisen tai tulkinnan voi sanoa tuottavan tulkinnallisen lisäarvon tai merkityksen lisän, jota ei voi redusoida tekstiin materiaalisena kokonaisuutena. Voi sanoa niinkin, että ”lukeminen” on metafora, jota käytämme sanoaksemme ”etemme koskaan tavoita ”tekstiä itseään”” (Aarseth 1999, 261). Vaikka merkitys on (triviaalia kyllä) täydellisen riippuvainen konkreettisesta tekstistä, sitä ei voida jäännöksittä palauttaa tekstiin, jonka pohjalta se ”tuli”.

Tekstin ontologian, olemisen, voi perustaltaan ajatella edellä mainittujen pysyvyyden/liikkeen tai rakenteen/prosessin lisäksi äärellisyyden, rajallisuuden *contra* äärettömyyden ja rajattomuuden käsitteillä. Teksti materiaalisina merkitsijöinä on kyllästettyä, pysäytettyä informaatiota. Teksti on ”kielellisistä merkeistä muodostettu äärellinen, strukturoitu kokonaisuus”, mutta ”merkkien äärellinen kokoonpano ei tarkoita sitä, että teksti itsessään olisi äärellinen, koska sen merkitykset, vaikutukset, funktiot ja tausta eivät sitä ole”³³, Mieke Bal pukee sanoiksi tekstin paradoksaalisen luonteen. (1997, 5.)

Brian McHale kutsuu fiktiivisen tekstin äärellisen (konkreettisen) ja äärettömän (imaginaarisen) ulottuvuuden välissä kulkevaa eroa ontologiseksi leikkaukseksi (1999, 314).³⁴ Se on koko teoksen

³² Barthesin ’teos’ on liukuva käsite. Hän käyttää välillä teosta synonyymina *kirjalle* (singulaariselle teoskappaleelle), välillä yleiskielisessä merkityksessä (esim. *Madame Bovary* -teos), välillä taas tekstin abstraktina parina (poliittisessa mielessä).

³³ ”[...] a text is a finite, structured whole composed of language signs. The finite ensemble of signs does not mean that the text itself is finite, for its meanings, effects, functions, and background are not.” (Bal 1997, 5.)

³⁴ Alkutekstissä *ontological cut* (McHale 1987, 184); tai ”ontological opposition, marking a basic ontological boundary” (1987, 180).

konstituiva juopa: ”leikkauksen toisella puolen on sanojen projisoima maailma; toisella puolella paperille painettujen mustemerkkien todellisuus.” (1999, 314). Leikkaus on katkos tai aukko tekstin materiaalsen ja immateriaalsen olomuodon välillä.

Romaani ”konkreettisenä rakenteena” on olemassa, Sukenickin mukaan ”kokemusmaailmassa”, jonka hän asettaa ”diskursiivisen merkityksen maailman” vastakohtaksi. Vastaavalla tavalla Italo Calvino asettaa ”olemassa olevan esineen, kirjoitetut sivut, kiinteän, materiaalsen objektin” ja toisaalta ”jonkin muun joka kuuluu immateriaaliseen, näkymättömään maailmaan” vastakkain. He puhuvat kummatkin ontologisesta jaosta ja tuovat esiin perustavanlaatuisen ontologisen rajan, joka erottaa reaali maailman objektin, kirjan joka on olemassa meidän kanssamme samassa maailmassa, fiktiivisistä objekteista ja maailmasta jota teksti heijastaa. (McHale 1999, 310.)

Leikkaus perustuu Roman Ingardenin ajatukseen sanataideteoksen rakentumisesta eri tasoilla olevista kerroksista. McHale kirjoittaa, että Ingardenin mukaan

kirjallisen teoksen kaikki ontologiset tasot pohjaavat lopulta materiaaliseen kirjaan ja sen typografiaan, mikä takaa niiden jatkuvuuden. Toisin sanoen materiaalsen kirja, vaikka se oikeastaan ei kuulukaan tekstin ontologiseen rakenteeseen, muodostaa sille kuitenkin jonkinlaisen ontologisen perustan tai sokkelin, jota ilman koko rakennelmaa ei voisi olla. (McHale 1999, 310.)

Toisin kuin useimmat kirjallisuudentutkimuksessa käytetyt rajan tai erotuksen metaforat (sisällön/muodon, ajan/tilan, kirjoituksen/äänien, tarinan/diskurssin), raja, jota ontologinen leikkaus kuvaa, vaikuttaa suhteellisen konkreettiselta ja ongelmattomalta. Leikkauksen eri puolet tuntuvat olevan kirkkaasti eri olemisen piireissä. Ontologisen leikkauksen käsite on helppo ymmärtää. On lähes itsestäänselvää sanoa, että fiktiivisellä teoksella on kaksi erillistä mutta *yhtäaikaista* olemisen tasoa. *Hamlet* on yhtä aikaa olemassa molemmilla tasoilla, koska se ei mitenkään voi olla *pelkästään* materiaalsen tai *pelkästään* immateriaalsen rakennelma. Sen sijaan on hankalaa määritellä täsmällisesti, millä tavoin

fiktio ”essenssi” tai tekstin olemista jäsentävä perusta pohjautuu tähän leikkaukseen. McHale ei tarkemmin pohdi, millä tavalla ontologinen leikkaus määrittää fiktiivistä tekstiä yleisesti. Ontologinen leikkaus on fiktiivisessä tekstissä niin perustava piirre, että sen käsitteellistäminen tuntuu vaikealta.

Koko fiktiivisen tekstin tuottama merkityksellinen aines on tekstin konkreettisen rakenteen ja imaginaarisen rakenteen välistä ”täyttymistä”, joten olisiko parempaa puhua mieluummin esim. saumasta kuin leikkauksesta? Toisaalta leikkaus tai aukko tuntuu kuvaavan paremmin tilannetta, jossa sauma repeää. Tekstin käyttö liikkuu aina ontologisen leikkauksen ympärillä (muutenkin kuin konkreettisesti mielessä). Kaikkein realistisimpiinkin teksteihin on koodautunut tietoisuus leikkauksesta – myös tekstien kirjoittaminen, tuotanto, tapahtuu ontologisen katkoksen ympärillä. Mikään teksti ei pysty tekemään ontologista leikkausta lopullisesti kumoavaa rikkomusta. Se on fiktion olemista jäsentävä sauma fiktion talon ”sokkelin” (McHale) ja sen kannatteleman rakennelman välissä, joka koko ajan pyyhkiytyy pois ja syntyy uudelleen.

2. KONKREETTINEN JA KÄSITTEELLINEN TILA

Yksi perustava dikotomia, jolla on jäsennetty ”kirjallista kokemusta”, on erottelu tilan ja ajan välillä. Tila käsitetään yleensä konkreettisemmaksi määreeksi kuin aika, se määrittyy visuaalisesti (runo), taikka tekstin ”massaan”, mitattaviin piirteisiin (esim. kappaleiden tai sivujen määrä tai laajuus) nojautuen (proosa). Aika on enemmän subjektiivista, tunnusmerkitöntä.

Johan Fornäs jaottelee symboliset muodot verbaaliseen ja ei-verbaaliseen, joista molemmista voidaan erotella äänelliset ja visuaaliset ilmaisumuodot. Näin kirjoitus sijoittuu nelikentässä lähinnä verbaalis-visuaaliseen lohkoon (Fornäs 1998, 190). Kirjoitusta ei voi määritellä kuitenkaan aukottomasti ”verbaaliseksi ja visuaaliseksi” muodoksi, vaan se on läheisessä yhteydessä ei-verbaaliseen ja visuaaliseen (kuvallisuus) samoin kuin verbaalis-äänelliseen (puhe).

Kirjoitus ja puhe liittyvät toisiinsa tiiviisti verbaalisessa muodossa, mutta kirjoitusta voidaan myös pitää erityisenä kuvallisuuden haarana (visuaaliset merkit), samoin kuin puhe voi olla musiikin erityinen alaryhmä (äänelliset merkit). Verbaalinen muoto muistuttaa järjestävää tai merkityksellistävää voimaa, joka voi organisoida jonkin visuaalisen kirjoitukseksi tai äänet puheeksi. Se ei siis ole vain erillään musiikista ja kuvista, vaan myös yhdistää niitä [...]. (Fornäs 1998, 191.)

Visuaalinen, havaittava ja materiaalisesti järjestynyt aines toimii tilassa; puheen olemme taipuvaisia ajattelemaan enemmän temporaaliseksi, ajassa tapahtuvaksi ja siinä katoavaksi viestinnän muodoksi.

W. J. T. Mitchell käsittelee spatiaalisen muodon merkitystä lukemisessa ja kirjallisuuden analyysissä. Hän kritisoi spatiaalisuuden (tilan) asettamista temporaalisuuden (ajan) kanssa vastakkain kiinnittämällä ne tiettyjen

traditoiden tai aikakausten nimittäjiksi.³⁵ Mitchellin mukaan tilallisesti jäsentynyt muoto ei ole vähempää kuin kaiken kirjallisen kokemuksen ja tulkinnan keskeinen aspekti, jota ei voi asettaa ajallisen vastakohtaksi, eikä ajatella staattiseksi kategoriaksi. (Mitchell 1980, 541.)

Mikäli kirja ajatellaan Sukenickin tavoin ”konkreettisenä teknologisenä rakenteena” (2001, 51), se on selvästi ensisijaisesti tilallinen (ei niinkään ajallinen) yksikkö. Tekstillä on kuitenkin aina suhde aikaan, mutta tämä monitasoinen suhde syntyy tilan kautta. Kirjoitus käyttää ensin tilaa, jotta se voi muodostaa suhteen aikaan eli tuottaa fiktiivistä pseudoaikaa, joka määrittyy tilasta muttei ole palautettavissa siihen. Painetussa fiktiossa ”kertomuksessa kuluvaa aikaa suhteutetaan [aina] sanojen, rivien, ja sivujen määrään”, eikä ”lukijan käyttämää aikaa voi mitenkään verifioida” (Eskelinen 1999, 359). Oikeastaan fiktiivisen tekstin käyttämä tilakin on pseudotilaa.

Seuraavassa valotetaan kirjoituksen ja kirjallisuuden *tilaa* kahden teoreetikon kautta. Roy Harris ymmärtää tilan kirjoitusta määrittäväksi konkreettiseksi modaliteetiksi, joka erottaa kirjoituksen puheesta. Jay David Bolter laajentaa digitaalisen tekstin tilallisen ulottuvuuden kirjoitusta ylipäätään, sen käyttöä ja ymmärtämistä koskevaksi metaforaksi. Tila on samanaikaisesti *konkreettinen* (ulottuva ja havaittava) sekä *käsitteellinen* ja *abstrakti* (tekstien ymmärtämiseen liittyvä ja konkreettisesta laajeneva) modaliteetti.

³⁵ Näin J. Frank teki vuonna 1945 määritellessään modernistiset tekstit ensisijassa spatiaalisiksi. Frankin mukaan (ks. Mitchell 1980, 541) modernistiset tekstit (Eliot, Joyce, Pound jne.) ovat spatiaalisia tai ”epäajallisia”, koska ne korvaavat narraation peräkkäisyyden katkonaistamalla syntaktisen rakenteen. Kaksi määräävää modernimin piirrettä ovat näin ollen epäjatkuvuus ja pyrkimys simultaanisuuteen (1980, 541). Nämä piirteet voidaan kuitenkin aivan yhtä hyvin (tai paremminkin) lukea temporaalisiksi kuin spatiaalisiksi, mikä puhnee Mitchellin näkemyksen puolesta.

2.1. Kirjoitustila – *writing space*

Jay David Bolter kutsuu kirjoitustilaksi (*writing space*) tekstin tallennuksen ja esittämisen alustojen sekä kirjoituksen teknisen organisaation muodostamaa kokonaisuutta (Bolter 1991, 10). Kirjoitustila on ennen kaikkea kulloisenkin kirjoituksen teknologian määräämä fyysinen ja visuaalinen kenttä (1991, 11). Käsitettä ei ole sidottu digitaaliseen kirjoitukseen tai lukemiseen. Kaikki historialliset kirjoituksen muodot ovat konkreettiselta olemukseltaan spatiaalisia ja jokainen historiallinen kirjoituksen teknologia tuottaa oman kirjoitustilansa. Kirjoitus on visuaalisten, tulkittavissa olevien merkkien levittymistä lukualustaan, materiaaliseen ja ulottuvaan tilaan, jolloin se määrittyy aina jossain määrin lukualustansa kvaliteettien kautta.

Se, miten kirjoittaja ja lukija ymmärtävät kirjoituksen, on luettujen kirjojen fyysisen ja visuaalisen luonteen määräämää. Jokainen fyysinen kirjoitustila pitää yllä tietynlaista ymmärrystä sekä kirjoittamisen aktista että sen tuotteesta, kirjoitetusta tekstistä. (Bolter 1991, 11.)³⁶

Millä tavoin materiaaliset lähtökohdat määrittävät ymmärtämistä? Kirjoitustilan perusta on materiassa, se muodostuu fyysisestä ja visuaalisesta tilasta. Tämä konkreettinen tila paitsi määrää millä tavalla tekstiä voidaan organisoida, myös kehittää tietynlaisen ymmärryksen sekä kirjoittamisesta prosessina että kirjoituksesta tuotteena. Kirjoitustilasta tulee kirjoitusta määrittelevä metafora, joka painottaa kirjoittamisen ja lukemisen spatiaalista ja materiaalista luonnetta. Bolter laajentaa kirjoitustilan myös mielen alueelle. Se määrittää kirjoituksen ymmärrystä myös kirjoittajan tai lukijan itsesuhteen kautta. Hönen mukaansa lukijan ja kirjoitustilan raja on häilyvä.

³⁶”How the writer and the reader understand writing is conditioned by the physical and visual character of the books they use. Each physical writing space fosters a particular understanding both of the act of writing and of the product, the written text.” (Bolter 1991, 11.)

Haltuunotettu fyysinen tila vaikuttaa Bolterin mukaan kirjoituksen muotoutumiseen (*the organization of writing*), kirjoitustyyliin (*the style of writing*) sekä lukijan odotuksiin (1991, 85). Tekstin käsitteen lisäksi kirjoituksen haltuunottama tila liittyy käsitteellisesti myös teoksen käsitteeseen: ”tietyn kirjoitusteknologian fyysinen tila rajaa perusyksikön, teoksen.”³⁷ Teoksen rajat rajaavat myös alueen, jolla tai josta käsin luenta ja tulkinta operoivat. Painetun kirjallisuuden konventiot yhdessä kirjallisuusinstituution kanssa ovat samastaneet teoksen temaattisena, ajatuksellisena kokonaisuutena teokseen fyysisenä kappaleena.³⁸

”Fyysinen kirja on vaalinut ajatusta siitä, että kirjoitus voidaan ja pitääkin muovata ilmaisen äärellisiksi yksiköiksi; siitä että kirjoittaja tai lukija voi eristää tekstinsä kaikista muista [teksteistä]” (Bolter 1991, 85)³⁹. Materiaalinen ykseys on kanonisen tai institutionaalisen ykseyden perustana. Miten teoksen ja tekstin välinen suhde määritelläänkään, teos fyysisenä, semanttisen kokonaisuuden sisältävä kappaleena käsitetään yleensä tekijästä, auktoristaan irronneena kokonaisuutena, jonka ykseys on rinnasteinen tekijänsä autoritaariseen ykseyteen. Hyperteksti ei sen sijaan voi Bolterin mukaan muodostua ”kanonisesta järjestyksestä” (*canonical order*), eikä sillä verkostona voi olla yksiselitteistä merkitystä (*sense*) (1991, 25).

2.2. Kirjoituksen alustat – integraationaalinen semiologia

Roy Harris (1995) tarkastelee kirjoitusta kehikkonaan integraationaalinen semiologia. Sen Harris määrittelee lähtemällä eroavaisuuksista joita sillä

³⁷ ”Above all, the physical space of a writing technology defines the basic unit, the volume of writing.” (Bolter 1991, 85.)

³⁸ Tietysti löytyy poikkeuksia: esim. yksittäisistä novelleista tai runoista on perusteltua puhua teoksina, joskin yleensä teoksella tarkoitetaan koko runo- tai novellikokoelmaa. Useina niteinä julkaistavat laajat romaanit horjuttavat osaltaan tiukkaa teoksen ykseyden samastamista fyysisen teoksen ykseyteen.

³⁹ ”The physical book has fostered the idea that writing can and should be rounded into finite units of expression: that a writer or a reader can close his or her text off from all others.” (Bolter 1991, 85.)

on strukturalistiseen merkkiteoriaan nähden. Integraationaalinen semiologia ei erottele 'merkkiä itse' sen käytöstä eri tilanteissa. Kirjoitusta ei voida Harrisin mukaan missään suhteessa ajatella erillään tai erilleen kontekstista, jossa se ilmentyy. Integraationaalinen käsitys merkin rakenteesta ei liioin ole saussurelaisen kaksiosainen (merkitsijä/merkitty), vaan merkki käsitetään integroituneeksi semanttiseksi kompleksiksi, jonka rakentumisesta voidaan erotella biomekaaniset, makrososiaaliset ja olosuhteisiin liittyvät tekijät.⁴⁰ Kirjoitettu merkki on luonteeltaan integraationaalinen, koska se sisältää "biomekaanisten taitojen kontekstualisoidun soveltamisen tietyssä makrososiaalisessa viitekehysessä" (1995, 23).

Tämän kolmijaon mukaan kirjoitettuun merkkiin voi periaatteessa integroitua rajaton määrä kontekstuaalista ainesta, jota ei voi irrottaa merkin toiminnasta. Harrisin semiologia pyrkii muotoilemaan kaikenlaiset kirjoituksen muodot huomioonottavan merkkiteorian, eikä millään tavoin rajoitu kirjallisuuteen. (Harris 1995, 21-24.) Teoriasta voi vetää tietysti johtopäätöksiä kirjallisuuden alueelle. Integraationaalinen teoria käsittelee kirjoitusta irrallaan puheen oletusarvoista, niihin nähden omaehtoisena merkityksen järjestelmänä, ei puhutun kielen ehdoilla tai alakäsitteenä. Kirjoitettua merkkiä ei ymmärretä toisen asteen merkiksi tai metamerkiksi (eli merkiksi joka viittaa tai on käsitteellisessä suhteessa toiseen, yleensä puhuttuun merkkiin).

Aiheen kannalta Harrisin lähestymistavan tekee relevantiksi ensinnäkin kirjoituksen käsittäminen lähtökohtaisesti kontekstuaalisena, jolloin kirjoituksen media, välitön singulaarinen konteksti näyttäytyy biomekaanisten, makrososiaalisten ja olosuhdetekijöiden paikkana. Tämä on relevantti huomio myös fiktiivisten tekstien kohdalla. Esim.

⁴⁰ "Integrational theory recognizes three sets of factors which typically contribute to the making of any sign: (i) *biomechanical* factors, relating to the capacities of the human organism that determine the parameters within which communication can take place; (ii) *macrosocial* factors, relating to cultural practices and institutions established in particular communities; (iii) *circumstantial* factors, relating to the particular context of communication and the activities integrated." (Harris 1995, 22.)

strukturalismista tai hermeneutiikasta vaikutteita ottaneet käsitykset kirjoituksen luonteesta eivät ota huomioon tekstien käytännöllis-teknisiä tekijöitä. Strukturalismin merkki on ”dekontekstualisoitu abstraktio”⁴¹. de Saussuren erottelu *languen* ja *parolen* välillä abstrahoi kielen kahdelle tasolle: kielen järjestelmään ja sen ilmenemisiin käytännön tilanteissa. Vaikka erottelu perustuu puhutun kielen käyttöön, de Saussure ei ehdota kirjoitukselle mitään käsitteellisiä vastineita.⁴²

Kirjoituksen semiologiaa Harrisin esittämässä mielessä on mahdoton ajatella muuten kuin puheeseen palautumattomana, omalakisena järjestelmänä, jolloin kirjoituksen materiaalisten ehtojen osuus sen logiikan ymmärtämisessä korostuu (toisin kuin sellaisissa merkkiteorioissa jotka ymmärtävät kirjoituksen lähinnä puheelle alisteiseksi, huonoimmillaan muistiinmerkinnän järjestelmäksi). Puheen ja kirjoituksen käsittelyt tapahtuvat eri rekistereissä. Esimerkiksi puheen ja kirjoituksen järjestelmien ajatteleminen samalla tavoin ”lineaariseksi” on Harrisin mukaan käsitteellinen sekaannus, jossa auditiivisten yksiköiden ajallinen järjestyminen sotketaan graafisten merkkien keskinäisiin suhteisiin kirjoitus-alustalla. Kirjoituksen käsitteellinen alistaminen puheelle unohtaa kirjoituksen alustan semiologisen roolin⁴³: ”*there is no auditory equivalent of a surface*” (1995, 115). Harrisin iskulause kiteyttää puheen ja kirjoituksen käsitteellisen eron semiotiikan kannalta ja summaa kirjoituksen vähimmäisvaatimukset: tilan, alustan ja välineet. Kirjoitus on pääsemättömissä materiaalisista ehdoistaan.

⁴¹ ”A structuralist approach [...] starts from a decontextualized abstraction already waiting, as it were, to be written down.” (Harris 1995, 113.)

⁴² “[...] a basic distinction is to be drawn between a system and its use. (Terminologically, this distinction is often drawn by Saussure as a distinction between *langue* (system) and *parole* (use); but these terms presuppose speech as the mode of communication in question. No corresponding terms are proposed by Saussure for writing.)” (Harris 1995, 32.)

⁴³ ”Such a conflation amounts to ignoring the semiological function of the surface altogether.” (Harris 1995, 115.)

2.3. Kirjoituksen tekniikka ja materiaaliset ehdot

Strukturalistinen lähestymistapa jättää huomiotta kirjoituksen *välineiden (tools)* panoksen kirjoitusprosessissa (*writing process*) (1995, 30). Semiologisena käsitteenä välineet näyttää olevan limittäinen kirjoitusalueen kanssa, koska Harris sivuaa mm. roomalaisia vahatauluja ja babylonialaisia savialustoja esimerkkeinä välineiden vaikutuksesta kirjoitusmuotojen historialliseen kehittymiseen. Välineiden käytöllä on biomekaanisia implikaatioita⁴⁴. Tiettyjen välineiden käyttöön liittyviä tekniikoita ei voida ongelmattomasti siirtää toisten välineiden piiriin.

Erlaiset tekniikat vaikuttavat kirjaimistojen, kirjoitustapojen ja -systemien – eli kirjoituksen muotojen (*forms of writing*) – kehittymiseen. Lisäksi käytettävän tekniikan valinta (saattaa) sinällään synnyttää semiologisia arvoja, joita jonkin toisen tekniikan valinta ei synnyttäisi.⁴⁵ Kirjoitustekniikan valinta ja kirjoitetun viestin muotoilu ovat selvästi yhteydessä toisiinsa.⁴⁶ Semanttisen aineksen muodostuminen perustuu kirjoitetun viestin muotoiluun, joten semanttinen aines on yhteydessä kirjoituksen tekniikoihin, materiaaliseen ja välineelliseen perustaan. Harris kaipaakin *kirjoituksen tekniikoiden teoriaa* osaksi laajempaa, kirjoitetun kommunikation teoriaa.

Kirjoitusalue viittaa lähinnä, mutta ei pelkästään, *fysikaaliseen*, ulottuvaan ja äärelliseen alueeseen. ”[S]emiologinen alue ei ole välttämättä fysikaalisessa mielessä alue, vaikka useissa tapauksissa näin onkin”⁴⁷.

⁴⁴ “[...] the use of tools has biomechanical implications.” (Harris 1995, 30.)

⁴⁵ “[...] the choice between two techniques of writing may give rise in itself to semiological values.” (Harris 1995, 30.)

⁴⁶ “[...] there seems to be a complex but poorly understood set of interconnexions between the choice of writing technique and the choice of formulation of the written message.” (Harris 1995, 30.)

⁴⁷ “[T]he semiological surface is not necessarily a surface in the physical sense, although in many cases it is that as well. (But it may be simply an area in which forms are assembled for processing by the reader.” (1995, 113.) Intiaanien savumerkeille voidaan ehkä vielä ajatella fysikaalinen kirjoitusalue (ilman kemiallisen koostumuksen vaikutus savumerkkien pysyvyyteen, tms.), mutta onko viittomakielellä kirjoitusalue? Holorunous perustuu toteutukseltaan holografiseen filmiin ja sitä käyttävään laitteeseen, mutta holografinen kirjoitus itsessään on aineetonta. (Ks. Kac 1999.)

Sen ”ensisijainen semiologinen tehtävä suhteessa kirjoitettuun viestiin on tuottaa perusta graafisen tilan järjestymiselle”⁴⁸. Harrisin käsitteistöllä muotoiltuna alusta on paikka, jossa kirjoittajan ja lukijan aktiviteetit integroituvat.

Kirjoitusalue ei ole integrationistille arvoton, semanttisen aineksen ulkopuolella oleva tai siihen nähden ”tehoton” (*inert*) tai liikkumaton alue. (Harris 1995, 113.) Inertia tarkoittaa reagoimattomuutta – tuntuukin oikealta kuvata alustan suhdetta signifikanssin muodostamiseen reagoinnin käsitteellä. Harris ottaa kolme mahdollista näkökulmaa tekstin merkityssisällön ja kirjoitusalueen suhteeseen. Teksti (sen sisältö) voi määrittää tai määrätä kirjoitusalueen valinnan (alueen singulaariset tai kontekstuaaliset ominaisuudet); tekstin käyttötarkoitus voi vaatia alustaltaan tiettyjä materiaalisia ominaisuuksia; tai tekstillä ja alustalla voi olla molempiin suuntiin kommentoiva suhde. (Harris 1995, 114.)

Graafinen tila. ”Jokainen kirjoitettu teksti tarvitsee graafisen tilan jossa sijaita lukemista varten.”⁴⁹ (Harris 1995, 121). Graafinen tila on käsitteenä astetta abstrahoidumpi kuin kirjoitusalue, vaikka sekin ”konkreettinen” – visuaalinen ja kognitiivinen – kokonaisuus. Teksti visuaalisena ja spatiaalisena, havaittavana koosteena levittäytyy graafiseen tilaan, tai yhtä hyvin: levittää graafisen tilan. Mielestäni tällainen graafisen tilan kaksoisvedos tekee siitä sen typografisesta luonteesta huolimatta ”abstraktin” käsitteen. Tekstin funktionaalisuuden kannalta on vaikeaa (ja hyödytöntä) päättää, luoko graafinen tila tekstin vai teksti graafisen tilan.

Graafisessa tilassa kirjoituksen yksiköillä on tyypillisesti toisiinsa nähden suhteellinen asema (*position*); eli millään yksittäisellä graafisen tilan paikalla ei ole kiinteää arvoa eikä yksiköillä absoluuttista asemaa (1995, 124). Kirjoitus toimiikin useimmiten sisäisen syntagmatiikan (*internal*

⁴⁸ ”[T]he primary semiological function of the writing surface *vis-à-vis* the written message is to provide a basis for the organization of graphic space.” (1995, 114.)

syntagmatics) ehdoilla: kirjoituksen muodot ovat signifioivassa suhteessa saman *graafisen tilan sisällä* oleviin muotoihin. Kirjoitus eroaa täten graafisen tilan käytössä esim. kartoista tai tienviitoista, jotka toimivat ulkoisen syntagmatiikan (*external syntagmatics*) ehdoilla. Ulkoisessa syntagmatiikassa kirjoituksen signifikanssi muodostuu siitä merkitsevästä suhteesta, joka sillä on johonkin itsensä ulkopuolella olevaan asiantilaan – usein kirjoituksen yksiköt sijaitsevat graafisessa tilassa absoluuttisessa positiossa: esim. kadun nimien vaihtaminen keskenään muuttaa olennaisesti kyltin toimivuutta tehtävässä johon se on tarkoitettu. (1995, 121.) Kirjallisuudessa se, että graafisilla yksiköillä ei ole absoluuttista asemaa, on vielä selvempää kuin kirjoituksessa yleensä viestinnän muotona.

Samassa graafisessa tilassa olevien kirjoituksen muotojen välillä olevat suhteelliset positiot näyttäytyvät Harrisin mukaan typografisten yksikköjen (i) läheisyyden (*proximity*), (ii) riviityksen (*alignment*), (iii) koon (*size*), (iv) kaltevuuden (*inclination*) ja (v) värin (*colour*) muuttujissa. (1995, 124.) Lukija tulkitsee graafista tilaa läheisyyden, riviityksen, koon, kaltevuuden ja värin tarjoamien *analogioiden* avulla. Graafinen tila määrittyy rajojensa kautta. Harris tarkoittaa analogioilla typografisten merkkien näkymätöntä ”lokerointia” (*compartmentalization*).

Vaikka Harris ei suoranaisesti esitä kirjoitusalueen, graafisen tilan ja kirjoitetun tekstin käsitteitä toisilleen alisteisina, voidaan niiden olettaa toimivan kirjoituksen taloudessa eri tasoilla. Kirjoitusalueen voi ajatella ”kannattelevan” graafista tilaa, graafisen tilan taas kirjoitettua tekstiä (kirjoitetun tekstin taas merkityksiä). Kirjoitetun tekstin toimintaa ei voi palauttaa jäännöksittä graafisen tilan tasolle; graafisen tilan toimintaa ei kirjoitusalueen tasolle. Kirjoitettu teksti toimii graafisessa tilassa, mutta ei suinkaan ole sama asia. Graafinen tila toimii kirjoitusalueessa, muttei niinkään ole sama asia. Tasot eivät ole

⁴⁹ ”Every written text needs a graphic space in which to be situated for purposes of reading. This space may or may not be shared with other signs which are not forms of

selvärajaisia yksiköitä, kirjoitus toimii usealla materiaalisella ja abstraktilla tasolla samanaikaisesti. ”Ylemmän” tason toiminta palautuu ”alemman” tason tuottamaan funktionaaliseen perustaan *ei-jäännöksettömästi*.

Kirjoitus- ja lukutaito on *tekhne*, sillä on teknologinen perusta siinä mielessä, että se on keinotekoinen, luonteeltaan tekninen, opeteltujen tietojen ja taitojen rypäs. Kirjoitus ei ole kuitenkaan teknologiaa pelkästään siinä luonnollisuudelle vastakohtaisessa mielessä, että se (lapselle luonnostaan kehittyvään puheeseen verrattuna) vaatii välineiden, taitojen ja monimutkaisten symbolien harjaantunutta käyttöä. Se on sitä myös laajemmassa mielessä – kirjoitus edellyttää *rekisterin vaihtamista* puheeseen nähden, muutosta symbolisen viestinnän dynamiikassa. ”Luonnollista” kirjoitusta ei ole olemassa (Ong 1988, 82). Myös Bahtin huomauttaa tekstien olevan lähtökohtaisesti teknisiä:

Puhtaita tekstejä ei ole, eikä voikaan olla olemassa. Jokaisessa tekstissä on vieläpä lukuisia Aspekteja, joita voidaan nimittää teknisiksi (grafikan tekninen puoli, ääntämys, ja niin edelleen). (Bahtin 1986, 105.)⁵⁰

Niinikään Ongin mukaan kirjoitus sinällään, painotekniikka ja tietokone ovat kukin sanan teknologisoinnin tai teknologisaation erilaisia tapoja (*technologizing the word*) (1988, 80). Kirjoituksessa

kehittyi se, mitä painotekniikka ja tietokoneet ainoastaan jatkavat, dynaamisen äänen pysäyttämisen liikkumattomaan tilaan, sanan erottaminen elävästä nykyhetkestä, jossa voi olla vain puhuttua kieltä. (Ong 1988, 82.)

Kirjoitus on lähtökohtaisesti lykkäävää ja etäännytettyä – sitä käytetään aina materiaalisten ehtojen sävyttämässä tilassa. Kirjoitus informaatiojärjestelmänä on tietysti kirjallisuuden perusta. Sanan

writing.” (Harris 1995, 121.)

⁵⁰ ”There are not nor can be any pure texts. In each text, moreover, there are a number of aspects that can be called technical (the technical side of graphics, pronunciation, and so forth.)”

teknologisaatio alkaa siis jo kirjoituksesta – Ong sulkee teknologian kirjoituksen määritelmään *an sich*.

2.4. Kaksi historiallista sivupolkua – keskiaika ja barokki

Bolterin historiallisten katsausten ja esimerkkien tarkoituksena on osoittaa painetun, lineaarisen esitystavan historiallinen ja muuttuvista, teknologisista innovaatioista riippuvainen luonne, sen sijaan että se olisi aina käsitettävä kirjallisen representaation perustavana esitystapana. Yhtenä tällaisena suhteellistavana historiallisena vertailukohtana Bolter käyttää keskiaikaista koodeksia eli kirjanmuotoista käsi(n)kirjoitusta⁵¹ ja sen suhdetta tekstin ja teoksen ykseyteen. Koodeksien graafisen tilan käyttö toimii Bolterilla myös painetun kirjan normeja relativisoivana esimerkkinä (ks. liitteet).

Keskiajan koodeksikirjan sisältämä keskeinen visuaalinen, typografinen ja (siis) tulkinnallinen rakenne oli marginaaliviittaukset. Iältään vanhempi pääteksti oli ”aseoitu” sivun keskelle, ja tekstiblokin kummallakin puolella, siihen nähden marginaalissa, oli selityksiä ja kommentaareja, useiden (mahdollisesti eri aikakausien) oppineiden lisäileminä ja täydentäminä. (Bolter 1991, 68.) Lukija saattoi siis liikkua suhteellisen helposti eri näkemysten ja ”totuuksien” välillä – sivu representaation yksikkönä sisällytti itseensä eri kirjoitustapoja tai -aikakausia edustavien tekstuaalisten elementtien välisen verkoston.

Selitettävä teksti kirjoitettiin koodeksikirjaan alunpitäen siten, että kommentteille jäi tilaa. Tällainen marginaaliviittausten traditio on

⁵¹ Määritelmä: ”**Koodeksi**, lat. codex, nimitys, joka aikaisemman kirjarullan vastakohtana tarkoitti puu- tai norsunluulevyistä kokoonpantua kirjaa ja tuli merkitsemään pergamentti- tai paperikirjaa; teksti oli joko kaiverrettu tai värillä kirjoitettu tai piirtimellä vahapintaan uurrettu. [...]” (Virusmäki 1960, 339.) ”The traditional form of the western book, with folded and cut sheets sewn together in a series of gatherings, and normally enclosed by a binding to which they attached. [...] the codex [...] was imitated by the early printers, and survived to become the normal form of the printed book, as it seems likely to remain.” (Feather 1986, 67-68.)

perustaltaan monitahoinen tai -ääninen.⁵² Sivua ei ajateltu olevan tarkoituksenmukaista pyhittää yhdelle tekstille. Myöskään kokonaista koodeksikirjaa ei aina pyhitetty yhdelle teokselle, vaan samojen kansien välissä saattoi olla useita eri aiheita tai tyylejä edustavia kokonaisuuksia.

Bolterin mukaan renessanssin kirjanpainajat, karkottaessaan viitteet sivun alareunaan tai kirjan loppuun uhrasivat viittausten tulkinnallisen materiaalin välittömän luonteen sekä sen visuaalisen ja intellektuaalisen kontekstin, jonka marginaaliviitteet tarjosivat lukijoille.⁵³ Viittausten välitön typografinen läheisyys toi tekstiin tulkinnallisen lisän – päätekstiä ei kanonisoitu erilleen tulkintojen ja näkemysten kontekstista, vaan tulkintojen konteksti imeytettiin tekstin omaan materiaaliseen kontekstiin, siinä (kirjan sivun) mitassa kuin se oli mahdollista. Myös koko päätekstin aseman kyseenalaistuminen tulkinnassa oli periaatteessa mahdollista (marginaalin kommentaarien tarjotessa vakuuttavampaa argumentaatiota kuin itse keskinen teksti).

Asemoinnilla ja tekstiblokkien sijainnilla graafisessa kentässä on selkeästi symbolisesti latautuneita merkityksiä. Päätekstin sijainti koodeksikirjan sivun graafisessa kentässä vastasi sen tulkinnallista keskeisyyttä, joten sen horjuttaminen marginaalista käsin ei liene ollut helppoa. Koodeksit olivat useimmiten kristinuskon opinkappaleiden jäljenteitä tai eksegeesiä, joten tekstin graafinen kolmijako hyvin todennäköisesti assosioitui keskiajan kristillisen maailmankuvan sisäistäneen oppineen lukijan mielessä kristillisen symboliikkaan. Kristillisyyden perustavat jaot asettavat auktoriteetin keskelle, joten koodeksin tekstin symbolisen jäsentely toimi niihin nähden analogisesti.⁵⁴

⁵² Bolter tietysti ajattelee tällaisen rakenteen 'protohypertekstuaalisena'.

⁵³ "[...] in banishing the notes the modern printers have sacrificed both the immediacy of reference and the and the sense of visual and intellectual context that marginal notes provided to their medieval readers." (Bolter 1991, 68-69.)

⁵⁴ Tätä tukee se, että Featherin (1986, 68) mukaan aikalaisetkin assosioivat koodeksikirjan esitystapana kristilliseen kulttuuriin: "[...] the codex notebook was the form in which early Christian texts were written by their authors for transportation and copying. The codex

Koodeksikirjojen lisäksi toisena kirjallisuushistoriallisena esimerkkinä siitä, ettei kirjan materiaalisuuden hyödyntäminen ole ollut vierasta, voidaan käyttää barokin runoilijoita, jotka käyttivät estottomasti hyväkseen graafista tilaa, typografiaa ja painetun sanan konkreettisuutta. Barokkirjailijoiden huomion kiinnittyminen

esityksen kielelliseen muotoon ja jopa sen visuaaliseen vaikuttavuuteen johtuu tietysti osaltaan myös koko sanataiteen 'kirjallistumisesta' painotekniikan käyttöönoton jälkeen. Kirjoitettu kieli saattoi olla, niin rakenteellisesti kuin sanastollisesti, puhuttua paljon vaikeampaa ja taidollisempaa. Samalla tavoin sen painoasu voi – erilaisia kirjasintyyppisiä ja -kokoja, rivinvälejä ja -pituuksia vaihdellen – tulla osaksi todella 'kirjallista' esitystä, kuten ajan kuvarunot osoittavat. Varsinaisten sanaleikkien, so. sanan eri merkityksiä hyväkseen käyttävien monimielisten ilmausten lisäksi viljeltiin myös tekstiin (esim. runosäkeiden alkukirjaimiin) kätkeytyä salasanomia jne. (Heiskanen-Mäkelä 1989, 136, kursiivit poistettu.)

Kielen ikonisointi, sen käyttäminen konkreettisena, visuaalisena järjestelmänä oli yhteydessä toisaalta barokin tematiikkaan (mistä kirjoitettiin), toisaalta sen retoriikkaan (miten kirjoitettiin). Teemat (väkivalta, erotiikka, vastakohtat, liike, illusorisuus, toden ja kuvitelman sekoittaminen) siirtyivät osaltaan myös ilmaisun tasolle (kärjistyksen, metaforat, allegoriat, kiertoilmaukset). (Heiskanen-Mäkelä 1989, 134-135.) Barokin retoriset piirteet poikkesivat selvästi ”renessanssin tyyliyrkimyksistä: esitystavan uudesta 'naturalistisesta' totuudellisuudesta sekä rakenteen ja muodon harmoniasta” (1989, 135). Esityksen lingvistisen tason tuominen selvästi esille (kielellisen leikkittelyn kautta) tai kirjan sivun hyväksikäyttö graafisena tilana (esim. kuvarunot, salasanomat, typografia) olivat renessanssin kirjallisuushanteesta reaktiivisesti kumpuavia operaatioita.

Ne voidaan myös ajatella sekä barokin teemojen että retoriikan vaativien 'kuvioiden' ikonisina ilmauksina – toisin sanoen ”muotoiltu typografia toimii tietyn käsitteen allegoriana”, tai tekstin konkreettinen muoto pyrkii vangitsemaan ”jotain mitä ei voi lainkaan ilmaista”, kuten Brian McHale kirjoittaa barokkia 300 vuotta myöhemmästä traditiosta, konkreettisen metafiktion typografisista kokeiluista (McHale 1999, 316).

Edellä olleesta lainauksesta (Heiskanen-Mäkelä 1989, 136) voi päätellä välineen (vakiintuva ja konventoituva kirjanpainanta) vaikuttaneen kirjallisuuden visuaalisuuden korostumisen lisäksi sen sisältöön (”kielelliseen muotoon”) ja taiteelliseen statukseen. Tällaiset barokin strategiat olivat vahvasti metafiktiivisiä kiinnittäessään huomion välineeseen, teknistyneeseen ja koneellisesti välitettyyn kieleen ja oikeastaan ”yliteknologisoidessaan” sitä. Tiukasti säädellyt sisällölliset ja retoriset vaatimukset ulkoistettiin tai konkretisoitiin painetun kirjan tuottamiin mahdollisuuksiin. Kirjallisen kielen *tekhne* sai muotonsa ja vastineensa esityksen tekniikassa. Kirjallistumisen voi hyvin ajatella myös kirjallisuuden irtoamisena oraalisen kulttuurin kiinnikkeistä ja modernimman kirjallisuuskäsityksen syntyä tai alkuna. Ei liene liioiteltua sanoa kirjallisuuden irronneen keskiajan suullisesta perinteestä vasta barokissa.

Nämä kaksi sivupolkua osoittavat tietynlaisen, vaikkakin kapean historiallisen taustan tekstuaalisen median tarjoamien mahdollisuuksien ja asetelmien ajattelulle. Tämän tutkielman kudelmassa ne ovat sivukuvioita esimerkkejä, mutta eivät kirjan ja kirjallisuuden historiassa poikkeamia. Paperinen sivu graafisena tilana on (ollut) joustavampi ja moniulotteisempi kuin miksi se nykyajan perspektiivistä helposti näyttäytyy.

2.5. Latautunut tila

Erlaiset tekstit täyttävät tilaa eri tavoin. Tekstissä oleva tyhjä tila on myös tekstin materiaalia – sanavälit ja marginaalit kontekstualisoivat tekstin, tekevät siitä lähestyttävän. Teksti rakentuu merkkien lisäksi myös ”ei-merkeistä” – triviaalisti ajatellen tyhjä tila on yhtä tärkeää kuin merkkien täyttämä, koska sen *kautta* kirjoitettu teksti jäsenyy tilaan. Sanavälit liittyvät kirjoituksen historiassa vokaalien asemaan ja kirjoituksen oraalisuuteen. Kirjoituksen tekniikkaan liittyvinä piirteinä ne eivät ole ”muuttumattomia ja universaaleja” (Saenger 1991, 198).⁵⁵ Ne kytkeytyvät olennaisesti kirjoituksen tilalliseen ja kognitiiviseen ymmärtämiseen, ja Saenger pitääkin sanavälejä kirjoituksen historian vedenjakajina (1991, 210).

Proosassa tilalla on yhteys myös tekstin massaan, *tilavuuteen*, volyymiin, joka tarkoittaa myös nidosta. Laaja, kertova romaanimuoto jäljittelee *ulottuvuudellaan* kuvaamaansa ajallista ulottuvuutta, aikajännettä, pyrkien kertomuksen kokemukselliseen uskottavuuteen. Kertomuksen aika suhteutuu tekstin käyttämän tilan laajuuteen (sivujen määrä) ja lukemiseen käytettyyn aikaan. Sisäisesti koherentteja rinnakkais-todellisuuksia ja immersiota tavoittelevat genret (vaikkapa massiivisten teosten lajit realistinen/historiallinen romaani tai fantasiakirjallisuus) tuottavat massallaan eri tavoin jäsenyneen illuusion kertomuksen todellisuudesta kuin esim. tankaruno.

Lyriikassa tekstin vapaa tilan käyttö on ollut kyseenalaistamaton konventio. Usein toinen, joskus molemmat, tekstit reunat ovat liehuvia, tasaamattomia, jolloin runon rivi ikään kuin ”ottaa oman tilansa”. Runo ajatellaan yleensä astetta proosaa ikonisemmaksi – runoilijalla on velvollisuus (tai oikeus) sommitella sanoja tilaan ikään kuin selvärajaisina

⁵⁵ Ennen vokaalien yleistymistä sanat kirjoitettiin erilleen useissa kielissä. Keskiajalla, vokaalien tulon jälkeen sanavälejä ei tarvittu, koska välitön monitulkintaisuus hävisi. Sanavälitön kirjoitus (*scriptua continua*) oli dominantti kirjoitustekniikka latinan- ja

yksikköinä, eri tavoin kuvallisena aineksena kuin proosassa. Graafisen tilan käytöllä voidaan ilmentää tai painottaa haluttuja sisällön puolia, ja melkein aina se toimii *lajia* määrittävänä tekijänä: ”Teksti yleensä koetaan runoksi, jos se asemoidaan kirjan sivulle tietyllä tavalla. On olemassa erityinen, runolle ominainen dispositio, tapa täyttää tyhjä tila.” (Launonen 1984, 12.) Tekstin suhteet typografian ja graafisen tilan konventioihin ovat tulkinnallisesti siis keskeisiä sellaisissakin teksteissä, jotka eivät niitä kohosta – tieto lajista on perusta koko tulkinnalle.

McHalen mukaan (realistinen) proosa on ennustettavuudella neutraloinut tai häivyttänyt tila-aspektinsa niin, että koko aspekti on häipynyt tai automatisoitunut. Proosan asemointi konventionaalisuudessaan ja ”häivyttäneisyydessään” on kuitenkin myös samanlaisessa lajia määräävässä ja tulkinnallisessa suhteessa käyttämäänsä tilaan ja asemointiin.

[Tilan] näkymättömyys proosassa on juuri se asia, joka erottaa proosan lyriikasta, johon kuuluu perinteisesti vapaa oikea marginaali ja säevälit. *Tilan käyttö* on lyriikan merkki; parin merkitöntä jäsentä, proosaa määrittää sen *tilattomuus*. (McHale 1999, 311.)

Siispä proosassa lyriikankaltainen grafiikan tai tilan käyttö on näyttäytynyt yleensä poikkeamana, muodon konventioihin ja lajipuhutteen kohdistuvana sabotaasina. Esim. Raymond Federmanin muodoltaan konkreettista runoutta lähenevät romaanit ovat nimenomaan proosan ja lyriikan eroa hämärtäviä – ne kyseenalaistavat lajien lokeroimista *muodollisilla* perusteilla. Samalla koko lyriikan ja proosan eron perusta kyseenalaistuu.⁵⁶

kreikankielisissä teksteissä yli tuhat vuotta (Saenger 1991, 205). Oraalinen resitaatio helpotti yhteenkirjoitetun tekstin kognitiivista sisäistämistä (1991, 204-205).

⁵⁶ Mitchell (1980) kehottaa tutkimaan kaikkea kirjallisuutta samalla spatiaalisen ja visuaalisen rekisterin tiedostamisella kuin konkreettista runoutta. McHale (2002) ehdottaa, että uudeksi proosan ja lyriikan väliseksi jaoksi otettaisiin proseduraalisen (ks. luku 3.) tuotantotavan käyttö. Rajaa proosan ja lyriikan välille on vaikea vetää niin sisällöllisten kuin typografis-tilallisten ominaisuuksien perusteellakaan.

Painetulla sivulla tyhjä tila ei ole tyhjää semanttisessa mielessä. Runossa tyhjän tilan koetaan yleensä ilmaisevan esim. ajan kulumista tai hiljaisuutta (graafinen etäisyys ↔ vertauskuvallinen etäisyys; tauko runon puhujan ”äänessä”). Tyhjä tila, jossa graafisen tilan alusta – valkoinen paperi – korostuu, toimii merkityksellisten yksikköjen (merkkien, sanojen ja rivien) välisten tilallisten *suhteiden* tapahtumapaikkana. Tyhjän sivun käyttäminen lumimyrskyn ikonisena kuvauksena Sukenickin romaanissa *Long Talking Bad Conditions Blues* (1979) (McHale 1999, 315) on ääri- tai tyyppiesimerkki siitä, että painetun sivun graafisesti tyhjätkohdat eivät ole semanttisesti tyhjiä.

Avantgardistiset, traditioiden rajoja kokeilevat ja tekevät kirjallisuuden suuntaukset ovat ajoittain siirtyneet pois painetulta sivulta tai liikkuneet sen rajoilla. Ne eivät välttämättä ole kumouksellisia yrityksiä, vaan pyrkimyksiä osoittaa, ettei painetulla sivulla ja kirjallisuudella ole välttämätöntä, essentiaalista tai määritelmällistä yhteyttä. Tietyn median ilmaisukykyä voi testata ja venyttää myös median sisällä.⁵⁷ Raymond Federman oli 70-luvulla sitä mieltä, että kirjan ilmaisuasteikkoa ei ole hyödynnetty vielä loppuun. Hän vaati muutoksia proosan lukemisen ja kirjoittamisen tilaan, ”ennaltamäärättyyn järjestelmään”, uutta typo- ja topografiaan perustuvaa romaania, jonka syntaksi olisi grammaattisen sijasta *paginaalinen*, sivuun perustuva (1975, 9-10).

Myöskään runous ei ole sidottu painetun sivun pintaan. Ennen kehittämäänsä holorunoutta (ks. Kac 1999) Eduardo Kac työskenteli muiden valkoisesta paperista poikkeavien alustojen kanssa, kuten ilmoitustaulun, Polaroid-filmin, graffitin ja taiteilijakirjojen (*artist books*, käsintehty kirjanmuotoiset, luettavat taideteokset). Kaikki nämä työntävät kirjoituksen alustan korostuneena esille runon sisällön rinnalle, toisin kuin kolmi- tai neliulotteinen holorunous, jossa (ensimmäistä kertaa kirjoituksen historiassa?) voidaan teksti tuottaa ilman alustaa.

⁵⁷ Näin ovat tehneet esimerkiksi erilaiset konkreettisen ja visuaalisen runouden traditiot sekä OuLiPo -ryhmä perillisineen.

Kacilla kirjoituksen alustan täydellinen hävittäminen asettuu suoraan sitä *korostaneiden* strategioiden jatkumoon. Holorunous on immateriaalista: ”verbaalinen materiaali on järjestetty tilaan, joka rakentuu valovirrasta, ei mihinkään kosketeltavaan tai konkreettiseen muotoon, kuten painettu paperi” (Kac 1999, 287).

Holorunoudessa ”tyhjä tila” viittaa aivan kirjaimellisesti siihen että runo luetaan immateriaalisessa ja tyhjässä tilassa, joka visuaalisesti sijaitsee toistavan median (holografisen filmin) ja katsojan välillä – eikä paperisen sivun pinnalla. Tämä johtaa siihen, että holorunous ei toimi perinteisen, Mallarmén esittämän visuaalisen runouden logiikan mukaan, jossa sivun valkoiset kohdat edustavat hiljaisuutta ja mustat merkit ääntä. [...] Tyhjät katkot sanojen ja kirjainten välissä eivät ensisijaisesti edusta äänen poissaoloa, koska fotoniset merkit eivät oleennaisesti edusta sen läsnäoloa. [...] Aukkoja ei varsinaisesti ’nähdä’, toisin kuin on laita sivun valkoisuudessa. (Kac 1999, 285.)

Holografia mahdollistaa runouden, jossa tyhjää tilaa ei ole olemassa millään tasolla, tai sille ei voida olettaa minkäänlaista semanttista roolia. Toisin kuin holorunous, painettu teksti on olemukseltaan sidottu alustaansa, myös tyhjässä tilassa.

2.6. Himmeys ja transparenssi

Roy Harrisin mukaan yksi kirjoituksen perusominaisuus on typografisten yksiköiden toimiminen analogioiden eli rinnakkaisuusien varassa (Harris 1995, 124). Jo kognitiivinen ymmärrettävyys ja sisäistettävyyys vaatii kirjoituksen jäsentymistä näin. Graafinen tila tavallaan piirtää näkymättömät rajat typografisten yksikköjen välille, ja näiden rajojen mukaan graafiset merkit jäsentyvät – niiden sisällä merkit on analogian logiikan mukaisesti määrätty pysymään. Harrisin mainitsemista typografisista yksiköistä läheisyys, riviytys, koko ja kaltevuus selkeimmin lokeroivat kirjoituksen graafiseen tilaan (väri sen sijaan toimii eri tavalla).

Tällaiset typografiset konventiot ovat luonnollistuneita ja jäävät yleensä lukijalta huomaamatta.

”Lokerointi” (*compartmentalization*) on Harrisin mukaan kirjoituksen perusominaisuus, joka jäsentää luettavat merkit graafiseen ruotuun. Sen rikkominen korostaa niitä graafisia konventioita, joiden varaan teksti rakentuu. Harris näkee lokeroinnin periaatteen lopulta jopa kirjoituksen historiaa jäsentävänä (negatiivisena) yllykkeenä. Hänen mukaansa kirjoitukseen itseensä on koodattu jonkinlainen graafisesta muodosta pois hakeutuva, sitä rikkova tendenssi. Tällainen näkemys asettaa Ongin ajatuksen – jonka mukaan painettu teksti ”itsessään” tuntuu vastustavan graafista epätäydellisyyttä tai vaillinaisuutta – mielenkiintoiseen ristivaloon (Ong 1988, 132-133).

Tietyissä mielessä koko kirjoituksen historia voidaan nähdä toisiaan seuraavina yrityksinä paeta graafisen lokeron tuottamasta vankilasta. Mutta kuinka epätoivoisia nämä yritykset ovat olleetkin, tämä lokero – näkyvä tai näkymätön – pysyy. (Harris 1995, 125.)⁵⁸

Harris siis kuitenkin asettuu samaan linjaan Ongin ajatuksen kanssa. Graafinen analogia on kirjoitusta perustavasti jäsentävä rakenne, jota ei voi lopullisesti murtaa, vaikka juuri merkkien *sidonnaisuus* lokeroituneeseen tilaan tuottaa lokerosta pakoon pyrkivää kirjoitusta. Mikäli Harrisin siis on uskominen, kirjoituksen perusyllyke on jäsentynyt paradoksaalisesti: kirjoituksen spatiaalinen perusasetelma on päästä pois omasta perusasetelmastaan. Lukuisat esimerkit kirjoituksen historiasta (Harris 1995, kuvaliitteet) samoin kuin eri tavoin toisiaan seuraavat ja ketjuuntuvat kirjallisuuden traditiot tuntuvat tukevan väitettä. Painetun sivun graafinen tila voidaan mieltää sekä erilaisten traditioiden, että kilpailevien *voimien* alueeksi.

⁵⁸ ” So in one sense the history of writing is a history of successive attempts to escape from being imprisoned within a graphic box. But however desperate the attempts, the box –

Harrisin ajatus kirjoitusmerkkien tendenssistä paeta ”näkyvätöntä” lokeroaan on yhteydessä sellaisiin kirjoitetun kielen tai lukutapojen operaatioihin, joita Didier Coste kutsuu yhteisnimellä hypersemantisaatio (*hypersemanticization*). Sen alalajit (*fonetismit, grafismit ja materialismit*) ovat sellaisia kirjoitetun kielen operaatioita, jotka suuntaavat huomion merkitsijöihin ”ylisemantisoimalla” sellaisen osan viestinnästä, joka yleensä on merkitsevää aineksesta puhdasta.⁵⁹ Fonetismit leikkivät kirjoitetun ja äännetyn kielen epäsuhdalla tai tuottavat sellaisia; grafismit taas kirjainmerkkien (tai sanojen) tavanomaisen ja ikonisen merkitysarvon päällekkäisyyksillä. Materialismit ovat ”lukutapoja, jotka riippuvat sellaisista tekijöistä kuin paperisen alustan laatu, paksuus ja väri, käytössä olevan musteen väri, nidoksen paino, koko ja sidonta, sivujen muoto, painojäljen koko, marginaalileveys ja niin edelleen.” (Coste 1989, 87-91.)

Richard A. Lanhamin mukaan digitaaliset taiteet asettuvat kirjoituksen (ja yleensäkin esittämisen) materiaalista ”transparensia” vastustavaan tai sabotoivaan traditioon, johon kuuluu mm. futuristien ja muiden vanhan avantgarden edustajien konkreettinen runous. Ajatuksen mukaan kirjalliseen kulttuuriin sisältyy transparensin ihanne – esityksen fyysikaalisen tai materiaalisen todellisuuden häipyminen on taiteen vastaanoton ehto. Lanham viittaa Eric Havelockiin, jonka mukaan kirjallisen kulttuurin aakkoston pitää olla ”tarpeeksi yksinkertainen, jotta sen voisi oppia lapsuudessa, kalligrafialtaan tarpeeksi taka-alalla pysyttelevä ja tunkeilematon [*unobtrusive*], jotta lukija unohtaa sen fyysikaaliset aspektit ja lukee suoraan tekstin läpi” (Lanham 1993b, 33.) Kirjoitetun alustan pitää tarjota läpinäkyvä, transparentti uoma välitettyihin sisältöihin (1993b, 33.)

visible or invisible – remains.” (1995, 125.) Fiktioista tekstien ”laatikoitumista” kommentoi ainakin Raymond Federmanin *Voice in the Closet*. Ks. liite 8b.

⁵⁹ ”This collection of operations challenges the ”insignificance” of signifiers and takes a secondary profit (semantic and sensual-emotive) from their materiality, their disposition, their individual and systemic relations with the corresponding signifieds in language and discourse.” (Coste 1989, 87.)

Transparenssi eli läpinäkyvyys on – Havelockin esittelemän kognitiivisen aspektin lisäksi – osa ”tekstin metafysiikkaa”; sitä miten pääsy tekstin ”taakse” on uomitettu. Transparentissa ideaalissa esittämisen *keinojen* ja *esitetyn* välillä ei ole hankausta. Fiktio kohdalla kyse on perustavasta kysymyksestä, kerronnan ja kerrotun välisestä prosessiivisesta tilasta, jossa kerronta koko ajan luo kerrottua eikä ole jo olemassaolevan takaajana. Graafisen lokeron rikkominen ja hypersemantisaatio ovat esimerkkejä transparenssin himmentämisestä siten, että materiaalisten merkitsijöiden puhdas välittäjäluonne sakeutetaan signifikanssilla, eikä konkreettinen rakenne katoa tekstin kokonaisuudesta tai lukijan tietoisuudesta (Lanham 1993b, 33). Ne ovat samaa esittämisen ja esitetyn välisen hankauksen tai kitkan ympärillä toimivaa strategiaa, joka metafiktioissa toimii sisällön tasolla, mutta joka on siirretty mahdollisimman lähelle puhdasta materiaalisuutta.

3. PAINETTU, DIGITAALINEN, ERGODINEN

Kun kirjallisuutta tarkastellaan median ja materiaalisten ehtojen kannalta, ei sähköisten tekstien tuottamia uusia asetelmia voida sivuuttaa. Tässä luvussa käsittelen ensin sitä, miten painetun ja elektronisen tekstin eroja ”yleensä” on käsitelty ja esittelen hypertekstin puolustajien painettua kirjaa koskevia huomioita. Hypertekstin teorian ja perusasetelmien käsittelyn jälkeen siirrytään kybertekstiteorian esiin nostamaan funktionaaliseen näkökulmaan.

Jay David Bolterin mukaan elektroninen teknologia uusintaa kirjaa (*remakes the book*) kahdessa mielessä. Ensinnäkin se muuttaa lukemisen alustan ja rytmin. Toiseksi se lisää ymmärtämystämme kirjasta näyttämällä painetun kirjan historiallisen luonteen ja asettamalla sen historiallisiin yhteyksiinsä. (Bolter 1991, 3-4.) Bolterille ja muille yhdysvaltalaisille digitalisteille elektroninen teksti kiteytyy hypertekstin käsitteeseen.⁶⁰

Hyperteksti tulee terminä alunperin Ted Nelsonilta, joka määritteli sen ”ei-peräkkäiseksi kirjoitukseksi”, ”haarautuvaksi tekstiksi, joka tarjoaa lukijalle valintoja”, ”sarjaksi linkkien yhdistämiä tekstinkappaleita, jotka tarjoavat lukijoille erilaisia etenemismahdollisuuksia”.⁶¹ Hyperteksti on siis elektronisen tekstin verkosto, jonka hajautettuja yksiköitä, tekstin ”kappaleita”, kutsutaan Barthesilta lainatulla termillä leksioiksi.⁶²

⁶⁰ Sähköistä, linkkirakenteista hypertekstiä ei pidä sekoittaa Genetten samannimiseen käsitteeseen.

⁶¹ Nelsonin määritelmät lainattu Koskimaan (2000, 29) kautta.

⁶² Koskimaa huomauttaa, että leksian käsite, vaikka onkin vakiintunut hypertekstin terminologiaan, on harhaanjohtava. Barthesilla *lexia* tarkoittaa tulkinassa konstruoitavaa yksikköä, ei organisatorista (konkreettista) yksikköä kuten hypertekstin leksia. (2000, 11.) Leksia ei ole ainut termi joka on lainattu (jälkistrukturalistisesta) kirjallisuusteoriasta ja siirretty kuvaamaan ongelmattomasti hypertekstin konkreettista *organisaatiota*. Tätä yksinkertaistavaa hypertekstin markkinointistrategiaa on arvosteltu.

Hypertekstin rakenteesta johtuen linkki ja linkitys ovat sille erittäin keskeisiä käsitteitä.

George P. Landow näkee hypertekstin paitsi sähköisen julkaisun muotona, myös tekstuaalisena logiikkana (1997, 3), joka kytkeytyy epistemen ja paradigman vaihdokseen. Hän kuvaa tilannetta keskuksen vaihtumisella solmuksi tai yhteyskohdaksi (*node*), marginaalin linkiksi, hierarkian verkostoksi ja lineaarisuuden multilineaarisuudeksi (1997, 2). Landow ennustaa paradigman muutoksella olevan laajoja seurauksia kirjallisuuteen ja sen opetukseen ja tutkimukseen, koulutukseen yleensä ja vieläpä politiikkaankin. Keskus, marginaali ja hierarkia voidaan helposti ajatella koko länsimaista ajattelua leimaaviksi ja määrittäviksi peruskäsitteiksi, jotka juontuvat painetusta kirjasta.

Hyperteksti on tekstin teknologisen organisaation tapa, jonka tärkein ero Landown mukaan on merkkien fysikaalisuuden korvautuminen niiden virtuaalisuudella. Ero on konkreettinen, materiaallinen ja teknologinen. Hypertekstin materiaallinen logiikka on Landown mielestä vallankumouksellinen painetun sanan vastaavaan verrattuna, joka perustuu merkkien pysyvyyteen fysikaalisella pinnalla, ja näiden kahden erottamattomuuteen. (1997, 20.) Kun hypertekstuaalisuus painottaa lähinnä linkki- ja solmurakennetta ja kirjoituksen virtuaalisuutta, digitaalisuuden vaikutuksesta teksteihin voi puhua tätä laajemmassakin mielessä. Digitaalisuuden mahdollistama tekstin olomuodon muuttuminen staattisesta dynaamiseksi (korvautuvaksi, ohjelmoitavaksi) on kirjoituksen historiassa radikaali uutuus. Samoin vuorovaikutteisuus ja temporaalisuuden muokattavuus ja ohjelmoitavuus muuttavat huomattavasti kertovan tekstin toiminnan ja tutkimisen lähtökohtia.⁶³

3.1. Välineen tukahduttama teksti?

Bolter puolustaa elektronista kirjoitusta ja hypertekstin tuottamaa uudenlaista kirjoituksen ekonomiaa (1991, 3). *Writing Space* -teoksen näkemykset suhtautuvat teknologiseen edistykseen ja tekstuaalisten käytäntöjen digitalisaatioon erittäin innostuneesti. Bolterin mukaan olemme historiallisessa siirtymävaiheessa (muutos painetusta kirjallisuudesta sähköiseen), painotekniikan myöhäisvaiheessa (*the late age of print*), jota hän merkittävydessä vertaa siirtymään käsinkirjoitetuista dokumenteista painettuihin.

Siirtymävaiheen luonteeseen kuuluu, että tekninen kehitys etenee nopeammin kuin arvostukset ja käyttötavat, jolloin uudessa tekniikassa on sisäänrakennettuna käyttövoimana vanhan tekniikan oletuksia, arvostuksia ja käyttötapoja. Paperi tai kirja lukualustana määrittää yhä niitä (oletus)arvoja, joilla käytämme ja arvioimme sähköisiä tekstejä, aivan kuten varhaiset kirjanpainajat pyrkivät muotoilemaan painetut dokumentit käsinkirjoitettujen tekstien konventioiden mukaisiksi (käyttäen esim. lyhennyksiä ja kaksoiskirjaimia). Yksi esimerkki tästä on se, että *sivua* pidetään tekstiä merkityksellisesti jakavana yksikkönä, jonka mukaan digitaaliset tekstitkin, Bolterin mukaan epätarkoituksenmukaisesti, suurimmalta osaltaan järjestetään. (1991, 3.)⁶⁴

Bolter korostaa digitaalisen tekstin historiallisessa mielessä hybridimäistä luonnetta painottamalla sekä muodon että ”olemuksen” yhteyksiä historiallisiin, syrjäytyneisiin teknologioihin. Varhaiset ja väistyneet kirjoituksen tekniikat elävät uutta elämäänsä digitaalisessa tekstissä, jossa painotekniikan ja painettujen kirjojen lukemista määräävät konventiot eivät määrää ja määrittele tekstin käyttöä. Bolterin mukaan tietokoneella ja hypertekstillä voidaan omaksua, jäljitellä ja lainata joustavasti kaikkien vanhojen jäljennös-, kirjoitus- ja lukuteknologioiden (kuvakirjoitus,

⁶³ Digitaalisuuden tuottamista narratologian uudelleenarvioinneista ks. Eskelinen 2002.

papyrusrulla, koodeksikirja, painettu kirja) parhaita puolia uuden järjestelmän ehdoilla. (Bolter 1991, 40.)

Bolter näkee sähköisen tekstin ”olemuksen” samanaikaisesti ”radikaalina ja traditionaalisenä” (1991, 4). Se on ”mekaanista ja tarkkaa kuin painettu teksti, orgaanista ja kehkeytyvää kuin käsinkirjoitettu teksti ja visuaalisesti monimuotoista kuin hieroglyfikirjoitus” (1991, 4). Digitaalinen kirjoitustila (*writing space*) (ks. luku 2) on käsitteellinen hybridi, jossa voidaan kierrättää ja hyödyntää erilaisia kirjoituksen tekniikoita eri motiivien mukaan. Koska hypertekstuaalisuus Bolterin mukaan puhalttaa uuden hengen väistyneisiin traditioihin, konventioihin ja tekniikoihin (joita Bolter katsoo kanonisoidun, painetun, kirjamuotoisen esitystavan tukahduttaneen), se myös kyseenalaistaa selvien katkosten ja tarkkarajaisten kausien idean kirjallisuustekniikoiden historiassa.

Bolterille digitalisaatio sinällään ja hyperteksti erikseen on kirjoituksen historian kulminaatiokohta, jonka merkittävyyttä kehityksen välttämättömänä vaiheena hän emansipatorisesti puolustaa. Väitteen mukaan hyperteksti on kirjoitusteknologia, joka vasta tuo esille tekstin todellisen luonteen merkityksellisten elementtien *verkostona* ja niiden välisten suhteiden toteutumisenä. Kun painettua kirjaa ja siihen liittyviä esitystapojen konventioita ei enää pidetä tekstin normina, vaan pikemmin ”äärimmäisenä muotona” (1991, 4), teksti pääsee digitaalisessa ympäristössä tapahtumaan omimman luonteensa mukaisesti.

Kun tietokone välineenä muokkaa ”kirjoituksen ekonomiaa” siirtämällä painetun kirjallisuuden oletusarvot syrjään, digitaalista tekstiä aletaan käyttää ja arvottaa sen omasta ekonomiasta, käyttömahdollisuuksista, tekstuaalisesta logiikasta ja estetiikasta käsin. Bolterin formuloinnista on luettavissa esiin idealisoitu käsitys tekstin *olemuksesta*, joka on ollut gutenbergiläisen kulttuurin tukahduttama. Digitaalisessa

⁶⁴ Myös monet digitaalisiin ympäristöihin vakiintuneista termeistä ovat suoraan peräisin kirjakulttuurista: (koti)sivu, kirjanmerkki, cc (carbon copy).

käyttöympäristössä se vapautuu teknologisista kahleistaan eikä enää joutu uomittamaan itseään painotekniikan materiaalsiin, sosiaalsiin, tulkinnallisiin, kaupallisiin tai jakeluun liittyviin pakotteisiin. Teksti sinällään on merkityksellisten elementtien ja yhteyksien verkosto, jossa lukija vapaasti sukkuloi (Bolter 1991, 23).

Vasta elektroninen teksti on verkosto myös käytännössä, koska siinä verbaalisia ideoita ei taivuteta niille vieraaseen hierarkkiseen järjestykseen. Tästä väitteestä voi päätellä Bolterin ajattelevan, että tekstiin sinällään on ikään kuin koodattu vapaan liikkeen, liikkumisen tai siirtymien ihanne, joka ei painotekniikan konventioissa pääse toteutumaan (1991, 22). Tällaista formaalisten ja teknologisten sidonnaisuuksien ulkopuolella olevaa, ideaalista tekstuaalisuutta, joka vihdoin on löytänyt teknologian jossa ruumiillistua (hypertekstuaalisuus), voisi kutsua esimerkiksi alkutai ihannetekstiksi.

Bolterin ajatus alkuperäisestä, ”täydestä” tekstin ideaalista unohtaa sen, että hyperteksti on yhtä lailla materiaalien ehtojen määrittämää, rajoittamaa ja synnyttämää kuin muukin teksti. Teksti ”sinällään” ei voi toteutua vain tietyssä teknologisessa muodossa, esim. hypertekstissä, eikä sitä ole olemassa *ennen* sen materiaalista organisaatiota tai välineen materiaalien ehtojen ulkopuolella. Ei ole myöskään tekstin ideaalia, joka etsii purkautumistietä gutenbergiläisten konventioiden ikeestä.

Lukemisen tai tekstin vapautta on käsitelty hypertekstin yhteydessä myös *tmesiksen* käsitteellä.

Roland Barthesin käsite ”*tmesis*”, joka tarkoittaa kirjan lueskelua satunnaisesti, hyppelhtien, kertoo lukijan halusta vapautua kirjan ehdottamasta lukutavasta. Tyypillinen kirja, seipiteellisen kertomuksen tapauksessa ainakin, on tarkoitettu luettavaksi sivu sivulta, lineaarisesti edeten. [...] Seuratessamme linkkejä, jotka perustuvat usein assosiativisiin yhteyksiin, me barthesilaisen *tmesiksen* tapaan luemme ja katselemme tai kuuntelemme satunnaisesti, hyppelhtien.” (Hallila 2002, 90.)

Vapautuuko lukeminen hypertekstissä? Erillisten, sinällään staattisten leksioiden verkosto ei välttämättä taivu abstraktien ”merkityksellisten elementtien” analogiseksi vastineeksi. Ajatus tmesiksestä ei toimi hypertekstissä, mikäli kirjailija on etukäteen lyönyt lukkoon leksioiden väliset yhteydet. ”Assosiatiiviset yhteydet” eivät tällöin ole lukijan, vaan tekstin tekijän tekstiin koodaamia (siis lukijan näkökulmasta eivät lainkaan assosiatiivisia). Painettu kirja tarjoaa siis paremmat mahdollisuudet tmesiksen, epälineaariseen lukemiseen, kuin sellainen hyperteksti jonka linkkirakenne on stabiili ja ennalta määrätty. Itse asiassa tmesiksen samastaminen hypertekstin lukemiseen on määritelmän vastaista käyttöä: vain lineaarista tekstiä voidaan lukea ”tmeettisesti”.⁶⁵

Hypertekstiteoreetikkojen lähtöoletus, jonka mukaan epälineaarinen esitys sinällään vastustaa lukkiuttavia tai hegemonisia tulkintoja paremmin kuin vaikkapa painettu epälineaarinen, on kestävä. Epä- tai multilineaarissa tekstissä luennassa tuotettu, teokseen kohdistettu koherenssi on erilaatuista kuin perinteisessä lineaarisessa tekstissä, mutta onko se suoraan verrannollinen tulkintojen moneuteen tai niiden ”epähegemonisuuteen”? Eri leksioiden välillä sukkulointi ei tuota automaattisesti sen monitulkintaisempaa luentaa kuin lineaarinen esitys, koska tarinan aikajänteen hajauttaminen eri leksioiden piiriin ei välttämättä sisällä tarinan ajan kerronnallisia sabotaaseja. Toisin sanoen epälinearisesta(kin) tekstistä voidaan luennassa konstruoida tarinan maailmassa looginen kronologia. Toisaalta kerronnan ja toisaalta tarinan aikoihin ja niiden suhteisiin kohdistuvat rikkomukset ovat yhtä mahdollisia painetussa fiktiossa kuin sähköisessäkin.

⁶⁵ ”For Roland Barthes, tmesis is the reader’s unconstrained skipping and skimming of passages, a fragmentation of the linear text expression that is totally beyond the author’s control. Hypertext reading is in fact quite the opposite [...]. Only a linear text sequence [...] can be read in a free tmesic manner [...]” (Aarseth 1997, 78.)

3.2. Kybertekstit ja ergodisuuden traditio

Suppeassa mielessä kyberteksti tarkoittaa ohjelmoituja digitaalisia tekstejä, jotka eroavat hyperteksteistä lähinnä tekstin reagoinnilla lukijan toimenpiteisiin tai käyttäjän mahdollisuuksilla muovata, muuttaa tai uudelleenkirjoittaa tekstiä (Aarseth 1999, 261). Avoimempi ja heuristisempi kybertekstuaalisuuden määritelmä on tekstien funktionaalisuuden (toiminnallisuuden tai toiminnan ehtojen) huomioon ottava näkökulma kaikkeen kirjallisuuteen, jolloin ero painettujen ja digitaalisten kybertekstien välillä ei ole oleellinen (Aarseth 1999, 261).

Kaikki tekstit ovat luonteeltaan aina jonkinlaisen vähimmäismäärän toiminnallisia, aktiivisia. Teksti voi ulottaa toiminnallisuuden eri tavoin myös lukijaan. Aarseth kutsuu ergodisiksi (*ergodic*) tekstejä, joihin ”sisältyy pakollisen tulkinnallisen funktion lisäksi ainakin yksi muu käyttäjäfunktio” (Aarseth 1999, 265) (käyttäjäfunktioista enemmän edempänä). Sukenickin sanontaa mukailemalla⁶⁶ voidaan sanoa Aarsethin keksineen jälkikäteen ergodisuuden tradition (jonka varhaisista edustajista tunnetuin on kiinalainen *I Ching* n. 1200 eaa.). Ergodisissa teksteissä kaikkiin teksteihin kuuluva hermeneuttinen kehä (tulkinnan ja tekstin keskinäinen vuorovaikutuspeli tai ”takaisinsyöttö”) on konkretisoitu informaation takaisinsyöttösilmukaksi – käyttäjältä vaadittavaksi aktiivisuudeksi, jota ilman tekstiä ei voi käyttää. Heuristiseksi ergodisuuden käsitteen tekee myös se, että se assosioi kirjalliset traditiot erilaisiin pelitraditioihin ja tuottaa näin niihin molempiin uuden näkökulman. Ergodisuuden käsite ei paaluta raja-aitoja painetun ja digitaalisen tekstin välille eikä kulje niiden mukaan, vaan asettaa vanhan tekstuaalisuuden logiikan uuteen valaistukseen.

Erot teleologisessa suuntautumisessa – erilaiset tavat joilla lukijaa houkuttelee ”täydentämään” tekstiä – ja tekstin erilaiset itseään

⁶⁶ Traditiot syntyvät jälkikäteen: ”Traditiot ovat keksintöjä – ratkaisumme kasaantuvat käsityksiksi siitä mikä osa museosta on meille hyödyllisin senhetkisessä nykyisyydessämme. Silloin tällöin uudelleenjärjestely tuntuu olevan paikallaan.” (Sukenick 2001, 50.)

manipuloivat toiminnot ovat juuri sitä mistä kybertekstissä on kysymys. Ennen kuin nämä keinot identifoidaan ja tutkitaan, suurin osa tulkintakysymyksistä jää vastausta vaille. (Aarseth 1999, 261.)

Ergodisuuden käsite kietoutuu ensinnäkin tekstiin koodattuun ja lukijaan/käyttäjään ulottuvaan aktiivisuuteen, ja toiseksi siihen, miten teksti voi kohdistaa oman mediansa, toiminnallisen pohjansa, tuottamia mahdollisuuksia omaan itseensä (eli miten median mahdollisuudet voidaan koodata osaksi tekstiä). Ergodisen tekstin toimintaan on siis koodattu käyttäjältä tuleva syöte, johon teksti reagoi jollakin tavalla ja joka tuottaa jonkinlaisen lopputuloksen (jonka luonne on lukijan kannalta ennalta määräämätön). Toisin sanoen, lukijan tehtäviin kuuluu dekoodaamiseen lisäksi myös jonkinasteinen koodaaminen (joka taas tietysti vaikuttaa dekoodaamiseen).

Syöte voi olla esim. tarinan polun valitsemista tai arpominen, strategisen lukemisjärjestyksen päättämistä⁶⁷ tai tekstin uudelleen konstruoinnista tai (-)kirjoittamista⁶⁸. Joka tapauksessa ergodinen teksti on aina jossain määrin ennakoimaton ja singulaarinen, eikä sitä voi pitää samalla tavalla sulkeutuneena tai ”objektimaisena” kuin tavallisia tekstejä. Ergodinen teksti on jätetty avoimeksi lukijan/käyttäjän suuntaan eri tavalla kuin sellainen teksti, jonka käyttäjäfunktiona on vain tulkinta. Se ”saattaa jossain määrin ennakoita lukijan toimia, mutta ei koskaan täydellisesti” (Koskimaa 1999, 337).

Se, millä tavalla kukin ergodinen teksti voi toimia, perustuu täysin materiaaliseen mediaan, jossa se toimii. Tietysti tämä pätee myös epäergodisiin teksteihin, mutta median teknologisten ehtojen rajaamat

⁶⁷ Yleinen esim. interaktiivisissa seikkailu- tai lastenkirjoissa. (Aarsethin luotaava käyttäjäfunktio.) Nabokovin *Pale Fire*n lukijan pitää valita tekstin osien (esipuheen, runon, kommentaarin ja indeksin) lukemisjärjestys.

⁶⁸ Essi Kähkösen ja Markus Hähkiöniemen ”Satukone” (antologiassa *Salakamala satu*, Kopijyvä 2002) on esimerkki muokkavasta funktiosta. Lukijan pitää valita tarinaan sanoja, jolloin kertomus on riippuvainen lukijan toiminnasta. Markku Eskelisen *Interface - hybriditeos* (1997-) on esimerkki muokkaavan ja kirjoittavan funktion sovelluksesta. Painetussa kirjassa olevia jaksoja lukijan oli mahdollista vaikkapa täydentää, linkittää, vaihtaa, jatkaa tai kirjoittaa.

mahdollisuudet korostuvat sellaisten tekstien käytössä, joissa lukijan pitää konkreettisesti tehdä jotain saadakseen tekstin ”käyttöön”. Kysymys on tavallaan triviaali tavallisten painettujen tekstien kohdalla, mutta tuodessaan materiaalisen välityskanavan mukaan tekstuaaliseen malliin ja vaatiessaan median esteettisen roolin tutkimusta (1999, 262) kybertekstiteoria ”epätrivialisoi” median kysymykset myös painetuissa teksteissä. Samalla painettu kirjallisuus asettuu yhdeksi osaksi historiallisesti laajaa tekstityyppien kirjoa.

Median merkitys liittyy myös siihen, että ergodisuudella on *asteita* tai erilaisia ilmenemismuotoja, jotka liittyvät juuri välineen tuottamiin mahdollisuuksiin. Tekstin *organisaatiota* muuttava (kirjoittava käytötapa) tai sen ennalleen jättävä (luotaava käytötapa) ergodisuus ovat lopulta hyvin erityyppisiä ilmiöitä.

3.3. Tekstonomia: välineen estetiikka

Aarseth jakaa tekstien tutkimuksen tekstonomiaan (*textonomy*) ja tekstologiaan (*textology*). Tekstonomian kiinnostuksen kohteena on tekstuaalinen media, tekstologia tutkii tekstin merkityksiä, sisältöjä (Aarseth 1997, 15). Tekstologian alue on näin ollen se, mitä yleensä on ymmärretty kirjallisuudentutkimukseen kuuluvaksi. Jotta näitä semantiikkaan, vaikutukseen, intentionaalisuuteen (jne.) liittyviä – sisällöllisiä – kysymyksiä voidaan lähestyä, täytyy laatia ”kartta”, jossa niitä tutkitaan – eli tekstonomia (1997, 15). Toisin sanoen tekstonomian (tietoisuuden median funktionaalisista mahdollisuuksista, niiden sisällyttäminen osaksi tekstin toimintaa) tulee edeltää tekstologiaa.

Ergodisista teksteistä erotellaan ”merkkijonot sellaisina kuin ne ilmenevät lukijoille ja sellaisina kuin ne ovat itse tekstissä, koska ne eivät välttämättä ole samat” (Aarseth 1999, 263). Ensinmainittuja Aarseth kutsuu skriptoneiksi (*scriptons*), jälkimmäisiä tekstoneiksi (*textons*). Selvemmin

sanottuna tekstonit ovat tekstin rakennuspalikoita tai syvärakennetta, skriptonit tekstonien mahdollisia yhdistelmiä, tekstin lukijalle välittyvä pintataso (Koskimaa 2000a, 40). Ergodiset tekstit perustuvat tekstonien muuntamiseen skriptoneiksi eli muuntamisfunktioon (*traversal function*). Esim. hypertekstin koko tekstikorpus, kaikki leksiät, ovat tekstoneita ja lukijan tuottama yhdistelmä niistä skriptoneita; Raymond Queneau'n *Cent Mille Millions de Poèmes* -teoksen (1960) 10 x 14 sonettisäettä tekstoneita ja ne sata tuhatta miljardia muotopuhdasta sonettia, jotka niistä potentiaalisesti voidaan yhdistellä, skriptoneita (Aarseth 1997, 10).

Tekstonomian ydinkohtia on mediatyyppien välisten erojen typologisointi. Aarsethin mallissa ne jaetaan seitsemäksi funktioksi, joiden mukaan mikä tahansa teksti voidaan luokitella (Aarseth 1997, 62-65). Typologia on empiirinen, se perustuu havaittaviin, muodollisiin eroihin (1997, 58) ja luokittelee kaikki mahdolliset tekstin 'aktiivisuuden' muodot.⁶⁹ Kiinnitän huomiota varsinkin viimeiseen kohtaan, neljään erilaiseen käyttäjäfunktioon. Kuusi muuta muuttujaa ovat dynamiikka, määräytyneisyys, aika, perspektiivi, saatavuus ja linkitys. Selvyuden vuoksi Aarsethin omat määritelmät näistä on välttämätöntä lainata kokonaisuudessaan:

1. *Dynamiikka*: staattisessa tekstissä skriptonit ovat muuttumattomia; dynaamisessa tekstissä skriptoneiden sisältö voi muuttua tekstonien lukumäärän pysyessä samana (tekstoneiden sisäinen dynamiikka), tai myös tekstoneiden lukumäärä (ja sisältö) voi vaihdella (tekstoninen dynamiikka). 'Afternoonin' [...] kaltaisissa hyperteksteissä on muuttumaton määrä skriptoneita (ja tekstoneita), kun taas 'Adventure'-pelissä [...] on tietty määrä tekstoneita mutta vaihteleva määrä skriptoneita (tekstikombinaatioita), jotka määräävät pelin etenemisen. MUDeissa, joissa useat samanaikaiset käyttäjät voivat kirjoittaa lisää tekstiä, tekstoneiden määrä on tuntematon.

⁶⁹ Toisin sanoen näiden seitsemän funktion jokainen muuttuja on jo käytössä jossain olemassa olevassa tekstissä. Mikä tahansa teksti toteuttaa jonkin arvon jokaisesta seitsemästä typologian kohdasta.

2. *Määräytyneisyys*: Tämä variaabeli käsittelee muuntofunktion stabiilisuutta; teksti on ennakoitava jos kaikki peräkkäiset skriptonit ovat aina samat; jos eivät, teksti on ennakoimaton. Joissakin seikkailupeleissä sama reaktio samassa tilanteessa antaa aina saman tuloksen. Toisissa taas satunnaiset tekijät (kuten nopan käyttö) johtavat ennustamattomaan lopputulokseen.
3. *Aika*: Jos pelkkä ajan kuluminen riittää tuomaan skriptonit itsestään esiin, tekstin aika on tekstilähtöistä; muussa tapauksessa se on lukijalähtöistä. Jotkut tekstit [...] vierivät käyttäjän näytöllä omassa tahdissaan, kun taas toiset eivät ilman käyttäjää aktivoitu lainkaan.
4. *Perspektiivi*: Jos teksti edellyttää käyttäjän ottavan strategisen roolin tekstin kuvailemassa maailmassa, tekstin perspektiivi on henkilökohtainen; jos ei, se on ulkopuolinen. Italo Calvinon teksti 'Jos talviyönä matkamies' pyrkii aktivoimaan lukijan osalliseksi tekstiin, mutta silti lukija voi vain lukea. Sen sijaan MUDeissa lukija on (osaksi) vastuussa siitä mitä hänen roolihenkilölleen tapahtuu
5. *Saatavuus*: Jos käyttäjällä on koko ajan vapaa pääsy tekstin kaikkiin skriptoneihin, tekstin saatavuus on rajoittamatonta (koodeksi [siis painettu kirja] on tästä tyypillinen esimerkki); muussa tapauksessa se on rajoitettua. Koodeksiromaanissa voi siirtyä mihin tahansa kappaleeseen milloin tahansa, mistä tahansa kohdasta. 'Victory Gardenin' kaltaisessa hypertekstissä täytyy haluttuun kohtaan päästäkseen tavallisesti seurata tiettyä polkua, johon sisältyy useita erityisiä osioita. Toisin sanoen, hypertekstit ilman vapaata tekstinhakumahdollisuutta ovat lineaarisempia kuin painetut kirjat.
6. *Linkitys*: Teksti on voitu organisoida avoimesti ilmaistujen linkkien avulla, ehdollisten, vain tietyissä olosuhteissa toimivien linkkien avulla tai kokonaan ilman linkkejä. [...]
7. *Käyttötapa*: Sen lisäksi, että käyttäjällä on kaikissa teksteissä sisäänrakennettuna oleva tulkinnallinen funktio, joitakin tekstejä voi kuvata lisäfunktioiden avulla: tällaisia ovat luotaava (eksploraatiivinen) funktio, jossa käyttäjän on päätettävä minkä polun valitsee, ja muokkaava (konfiguraatiivinen) funktio, jossa skriptonit ovat osaksi käyttäjän valitsemia tai luomia. Jos tekstoneita tai muuntofunktioita voi (pysyvästi) lisätä tekstiin, käyttäjäfunktio on kirjoittava (tekstoninen). Jos kaikki lukijan tekstiä koskevat päätelmät tai päätökset liittyvät vain sen merkitykseen, on kyseessä vain yksi käyttäjäfunktio, jota tässä nimitetään tulkitsevaksi. (Aarseth 1999, 263-264.)

Typologian perusteella voidaan luonnehtia *painettua tekstiä* seuraavasti. 1. *Dynamiikka*. Painetut tekstit ovat staattisia. Aarsethin luettelossa, jossa erilaisia tekstityyppejä on määritelty muuttujiensa mukaan (1997, 68-69), painetuista teksteistä ainoastaan interaktiiviset pelikirjat ovat dynaamisia. 2. *Määräytyneisyys*. Aarsethin luettelon kymmenestä painetusta teoksesta neljä (*Composition No. 1, I Ching, Falcon* ja *Norisbo*) ovat ennakoimattomia, loput ennakoitavia.⁷⁰ Painetussa tekstissä *peräkkäiset skriptonit* eivät välttämättä ole aina samat; painettu teksti voi siis olla ennakoimatonta. Samoin kuin *Composition No. 1:n*, esimerkiksi B.S. Johnsonin *The Unfortunatesin* organisaatio perustuu poikkeamiseen eräästä kirjan itsestäänselvänä pidetystä materiaalisesta perusominaisuudesta – siitä, että sivut on sidottu yhteen. Kaikissa näissä teksteissä on tekstin organisaatiosta ennakoimattoman tekevä muuntofunktio.⁷¹

3. *Aika*. Painettujen tekstien aika on aina lukijalähtöistä. 4. *Perspektiivi* voi olla ulkopuolinen tai henkilökohtainen. Aarsethin luettelossa (1997, 68-69) *I Ching* sekä pelikirjat *The Money Spider* ja *Falcon 5* poikkeavat kaikista muista painetuista teksteistä henkilökohtaisella perspektiivillään. Toisin sanoen lukija voi toiminnallaan vaikuttaa tekstin maailmaan. 5. *Saatavuutta* (eli *pääsyä*) voidaan myös painetussa tekstissä rajoittaa erilaisilla skriptonien valikoitumiseen liittyville säännöillä. Painetuissa teksteissä ei tosin voida ”kryptata” tiettyjä osia tekstistä kuten digitaalisissa teksteissä, mutta typologia perustuu kunkin tekstin ”sääntöjen” kunnioittamiseen. 6. *Linkkejä* voi Aarsethin taulukon mukaan olla painetussa tekstissä. Sen mukaan *Pale Firessa* ja *Hopscotchissa* on avoimia linkkejä, *I Chingissä* ehdollisia. Linkkejä ei tosin määritellä missään kohtaa. Painetut linkit ovat sähköisten linkkien tapaan

⁷⁰ Viimeksi mainittu ei itse asiassa ole painettu, vaan paperinen, käsintehty kirja.

⁷¹ Mielestäni samoin perustein Queneau'n *Cent Mille...* pitäisi määritellä ennakoimattomaksi eikä ennakoitavaksi, jos lukijan teoksesta lukemat sonettimuodostelmat ovat lasketaan skriptoneiksi.

määriteltyjä yhteyksiä eri tekstikokonaisuuksien välillä. Niitä ei pidä kuitenkaan sekoittaa alluusioihin eli viittauksiin.⁷²

7. *Käyttötapa*. Tulkitseva, luotaava, muokkaava ja kirjoittava käyttäjäfunktio kuvaavat ergodisuuden asteita. Tulkitseva funktio on kaikissa teksteissä. Mikäli tekstillä on pelkästään tulkitseva funktio, se ei ole ergodinen. Mahdollisuus vaikuttaa tekstin *organisaatioon* kasvaa edettäessä tulkitsevasta kirjoittavaan funktioon. Kirjoittava käyttötapa vaikuttaa tekstin organisaatioon niin, ettei se (käytännössä) ole mahdollista painettujen tekstien kohdalla.

Ei-sähköinen, paperinen teksti voi siis poiketa tavanomaisesta painetusta kirjasta (*staattinen, ennakoitava, lukijalähtöinen, ulkopuolinen, pääsyytään rajoittamaton, linkitön, tulkitseva*) typologian jokaisessa kohdassa aikaa lukuunottamatta.

3.4. ”Protohypertekstit” – kahleissa vai ei?

McHalen katsaus esittelee ”postmodernistisia kirjoja”, jotka ovat konkreettisesti rakenteessaan käyttäneet hyväkseen typografian tarjoamia mahdollisuuksia – värejä, kuvitusta, tekstin suhdetta tilaan, tyhjää tilaa, tekstin ikonista muotoilua. Myös kirjan muita formaalisia konventioita voidaan tuoda esityksen piiriin: marginaaleja, alaviitteitä, otsikointityylejä, ”simultaanisia” kerrontastrategioita (esim. kahteen tai useampaan palstaan jaettu teksti; kuvituksen ja tekstin tulkinnallisella suhteella leikkiminen). Tekstin konkreettisuus voidaan dramatisoida epälineaarisiiin, korostettuihin tai hajautettuihin rakennemalleihin, jolloin tekstin lukeminen on tarinan ”kokoamista”. (McHale 1999.)

⁷² Linkit ja (intertekstuaaliset) viittaukset ovat eri tason ilmiö. Intertekstuaalinen ulottuvuus sisältyy kaikkiin teksteihin. Linkkien ja viittausten eroista ks. Eskelinen & Koskimaa 1999. Kattavassa selvityksessään linkeistä Anna Gunder kutsuu painettuja linkejä analogisiksi erotukseksi digitaalisista linkeistä. (Gunder 2002.)

Varsinkin kybertekstin teoriassa on rajattu ja kanonisoitu tietyt painetut fiktiot kokonaisuudeksi, digitaalisen tekstin muotoja ja mahdollisuuksia ennakoivien tekstien sarjaksi. Tällaisia epälineaarisia, linkkirakenteista hypertekstiä muistuttavia painettuja tekstejä on kutsuttu *protohyperteksteiksi* (Koskimaa 1999). Epälineaarinen rakenne laajentaa lukijan tehtäväkenttää esim. Aarsethin luotaavan funktion suuntaan. Esimerkiksi Julio Cortázarin haarautuva romaani *Rayuela* (1963) vaatii lukijalta strategisia (tekstiä luotaavia) valintoja. Koskimaa esittelee kolme protohypertekstiä, Robert Cooverin novellit ”Quenby and Ola, Swede and Carl” ja ”The Babysitter” (1970), Raymond Federmanin romaanin *Take It Or Leave It* (1976) sekä Gilbert Sorrentinon romaanin *Mulligan Stew* (1980).

Protohypertekstit eli esidigitaalisiksi kutsutut tekstit ”ennakoivat monia myöhemmän hypertekstikirjallisuuden piirteitä” ja ovat usein ergodisia: lukijalta vaaditaan jotain ”rivien seuraamista ja sivujen kääntelyä aktiivisempaa osallistumista tekstin seuraamiseksi” (Koskimaa 1999, 336). Monet protohypertekstit ovat metafiktioita. Metafiktiot eivät kuitenkaan välttämättä ole ergodisia tekstejä eikä päinvastoin. Millainen yhteys niiden välillä on?

Take It Or Leave It -romaanin voidaan pitää ”puhtaana” amerikkalaisen metafictionin edustajana. Yleisön tunkeutuminen kertomuksen maailmaan, teksti esiteksinä eli mahdollisten ja toteutumattomien kertomuksen haarojen dramatisointi, ”kyselylomake” ja sekundaarinen oraalisuus ovat kaikki esimerkkejä ergodisia piirteitä simuloivasta tai niitä tekstiin dramatisoivasta kerronnasta. Painettujen metafiktioiden ja ergodisten tekstien välisen yhteyden voisikin määritellä niin, että ensiksi mainitut simuloivat ergodisia piirteitä. Tällainen simulointi kuuluu metafictionien vastaanottoa epäluonnollistavaan strategiaan. Koskimaa kirjoittaa Sorrentinon *Mulligan Stew* -romaanin saamasta vastaanotosta:

Mayn artikkeli on täydellinen esimerkki perinteisestä kritiikistä, jolle ergodinen kirjallisuus aiheuttaa ylitsepääsemättömiä ongelmia. Vaikka 'Mulligan Stew' on vain marginaalisesti ergodinen (tai mahdollisesti se vain matkii ergodista toimintaa) se on silti ongelmallinen. Toisaalta May osuu kyllä ilmeisen oikeaan paikantaessaan oman ongelmansa lukijan korostettuun rooliin tekstin tulkinnassa (juuri tämä "vahvistettu" tulkinta jota lukijalta vaaditaan on 'Mulligan Stewin' keskeinen ergodinen piirre). (Koskimaa 1999, 342).

Tarkemmin sanottuna lukijalta vaadittu "vahvistettu" tulkinta on yksi esimerkki ergodisuuden simuloinnista, sillä vaikka tulkinnallisia käytäntöjä dramatisoitaisiinkin tekstiin, ne pysyvät silti Aarsethin käyttäjäfunktoiden alimmassa palkissa eli tulkitsevan funktion piirissä. Joskus tosin raja tulkitsevan ja luotaavan funktion ero voi olla hämärä⁷³, samoin kuin ergodisuuden *simuloinnin* tai "oikean" ergodisuuden ero – edellisestä sitaatistakaan ei lopulta käy ilmi, voiko ergodisuuden matkiminen olla tekstin "keskeinen ergodinen piirre".

Ergodisuuden ja simuloitun ergodisuuden eroa painetun kirjallisuuden näkökulmasta havainnollistaa seuraava esimerkki. Aarsethin mielestä Calvinon *Jos talviyönä matkamies* "pyrkii aktivoimaan lukijan osalliseksi tekstiin, mutta silti lukija voi vain lukea." (Aarseth 1999, 264.) Aarsethin kommentti rajaa *Matkamiehen* interaktiivisuuden käsitteen ympärille. Calvinon romaani ei kuitenkaan ole interaktiivisuuteen pyrkivä ja lopulta siinä epäonnistuva fiktio. Mielestäni koko teoksen dynamiikka perustuu nimenomaan siihen hankaukseen, jonka tuottaa toisaalta välineen (painetun kirjan) ja toisaalta teoksen *markkeeraaman* lukijan aktiivoinnin välinen ristiriita. Lukijan aktivointi tekstin maailmaan ei onnistu, mutta *Jos talviyönä matkamies* onnistuu epäonnistuneen aktiivoinnin kuvauksena. Välineen luonne ja sen rajoituksista ulos suuntautuva fiktio tuottavat ristiriidan tai hankauksen, koska "ulos suuntaaminen" tapahtuu vain välineen ehdoilla.

⁷³ Koskimaa ehdottaa näiden kahden funktion väliin uutta, valitsevaa funktiota, joka olisi paikallisempaa ja rajatumpaa kuin laajempi luotaava funktio. (1999, 337.)

Epälineaaristen ja ergodisten painettujen tekstien nimeäminen protohyperteksteiksi toisaalta valottaa sitä, miten ne eroavat tavallisesta painetusta kertovasta kirjallisuudesta. Toisaalta se rajaa näkökulman siten, että näitä tekstejä tarkastellaan yksinomaan niiden digitaalisten seuraajien tuottamasta horisontista käsin.

3.5. Konemetaforat ja tekstin dynamiikka

Onko oikeutettua verrata kirjallisuutta koneeseen tai koneistoon? Roy Harrisin mukaan tuollainen on kyberneettisen teknologian mahdollistama harha – *kieli* ei ole mitään koneen tapaista, vaan ”yhteisöllistä käyttäytymistä, joka kuuluu olennaisesti muun yhteisöllisen käyttäytymisen yhteyteen”⁷⁴ (ks. McHale 2002, 29). Kirjallisuus ei ole tietenkään sama asia kuin kieli – selvää on myös, että tekstin käsittäminen ”koneena” ei ole sulkeva määritelmä, vaan pyrkimystä painottaa tiettyjä asioita ilmiöstä nimeltä kirjallisuus.

Tekstin ajattelu koneena ei ole uutta. William Carlos Williamsin mielestä runo on sanoista tehty kone (McHale 2002, 18). Ted Nelson piti aikoinaan hypertekstiä ”kirjallisena koneena” (ks. Koskimaa 2000, 10). Taustalla voi halutessaan nähdä ideologisen tai asettelun, jossa asetutaan erimuotoisia romantismeja vastaan. Filosofisesti kone, funktionaalinen konkreettisten suhteiden järjestelmä, vastustaa metafysiikkaa, selittymätöntä ja kiinnittää huomion rakenteeseen ja funktioon. Viimeisin ja suhteellisen vaikutusvaltainen tekstin koneellistaminen on tapahtunut

⁷⁴ Lukemista voidaan historiallisesti ja sosiaalisesti pitää erilaisten subjektiin kohdistuvien teknologioiden muotona. Painettu sana on järjestelmä, joka tuottaa ja koului moderneja subjekteja. Lukeminen on foucaultlaisittain ajateltuna moraal- tai minäteknologia, kurinpidollinen järjestelmä, joka lopulta juurtuu tähän niin perusteellisesti, että subjektista tulee itsensä toteuttaman kurinpidon kohde. (Ks. Lehtonen 2001, 58-63.)

kybertekstin teoriassa. Siinä on korostettu mekaanisen näkökulman konkreettista luonnetta metaforisuuden tai ”metafyysisyyden” sijasta.⁷⁵

Seuraavassa muutama assosiativinen huomio tekstin ja koneen yhtymäkohdista, ennen kuin aiheeseen siirrytään tarkemmin.

Historiallisesti: ”lukulaitteet” – papyruskääröt, koodeksit, kirjat, lehdet, tietokoneet jne. – ovat kunkin aikakauden tuottamia tavaroita, esineitä. Papyrus, gutenbergiläinen kirja tai digitaalinen teksti mekaanisena välineenä, jonka käyttämiseen vaaditaan tietty vähimmäismäärä teknistä ymmärrystä, on yhteiskuntansa tekninen kuva. McLuhan piti kirjaa ensimmäisenä pedagogisena *koneena*.

Esteettisesti: Koneessa ei ole turhia osia. Uuskritiikin tai formalismin teksti-ihanne lähenteli puhdasta tekstikonetta: ideaalisessa tekstissä ei ollut mukana mitään kokonaisuutta palvelematonta ainesta. Mahdollisuus objektiiviseen tai parhaaseen mahdolliseen tulkintaan: koneen osien ja niiden yhteistoiminnan luettelointi.

Sisäisyys/ulkoisuus: Teksti/Kone ei voi olla suljettu omaan sisäisyyteensä, koska silloin sillä ei olisi käyttöä. Funktionsa nojalla se on *tuotannon* kannalta määriteltyjen suhteiden puitteissa yhteydessä ulkoiseen.

Kysymyksenasettelun voi jakaa McHalen tapaan oletukseen todellisista ja virtuaalisista koneista (2002, 22). Kun otetaan huomioon, että yleinen väite ”teksti on kone” on puhdas metafora, vaikuttaisikin siltä, että kaikki tekstit ovat koneita ainoastaan virtuaalisesti. Koska tästä voisi yhtä hyvin päätellä sekä sen, että virtuaalinenkin kone on kone, kuin sen, ettei virtuaalinen kone määritelmän mukaisesti ole kone, voidaan käsitteen

⁷⁵ ”Texts in cybertextual scrutiny are understood as machines, not in a metaphorical, but in very concrete sense.” (Koskimaa 2000, 39.) – ”[Näen] tekstin koneena – ei metafyysisessä mielessä, vaan verbaalisten merkkien tuotantoon ja kulutukseen käytettävänä mekaanisena

pyörittely jättää toisaalle ja tekstin ”koneus” ajatella heuristisena metaforana, jota voidaan käyttää silloin kun se kertoo jotain olennaista (kulloisenkin tai yleensä) tekstin toiminnan ehdoista.

Aiheen kannalta konemetaforan käytön paras perustelu on sen kytkeytyminen konkreettiseen rakenteeseen, tekstin materiaaliseen mediaan, jonka kybertekstuaalinen näkökulma teksteihin nostaa tekstin tasapuoliseksi tekijäksi muiden tekijöiden rinnalle (Aarseth 1999, 262). Koneella on fyysinen ja toiminnallinen perusta; runko. On vaikea kuvitella täysin transsendentaalista konetta. Kybertekstuaalinen näkökulma painottaa median tuottavaa suhdetta sisältöihin – sitä, että median toiminnallinen perusta luo puitteet sille, mitä sillä voidaan tehdä. Tältä kannalta voidaan ymmärtää lauseen ’teksti on kone’ konkreettisuus: eri mediat ovat sidottuja omiin, erilaisiin funktionaalisiin perustoihinsa. Painetulla kirjalla voidaan simuloida eri tavoin interaktiivisuutta, mutta sen toiminnallinen perusta rajaa suurimmaksi osaksi pois mahdollisuuden ’oikeaan’ interaktiivisuuteen. Uuden tekstin tuottamisen (Aarsethin kirjoittava funktio) jäädessä pois se rajoittuu lähinnä jaksojen, tekstiosioden tai lukureittien valintoihin eri tavoilla (harvemmin koko ”jaksojärjestyksen” manipulointiin, kuten Saportan irtolehdistä koostuvassa teoksessa *Composition No. 1* – mutta onko siinä enää kyse kirjasta?⁷⁶).

välineenä.” (Aarseth 1999, 262.) – ”The elementary idea is to see a text as a concrete (and not metaphorical) machine [...]” (Eskelinen & Koskimaa 2001, 8.)

⁷⁶ Unescon määritelmä kirjasta on kaikessa ytimekkyydessään ”vähintään 48-sivuinen monografia”. Suomen tullilaitos ja Tilastokeskus käyttävät seuraavaa määritelmää: ”Kirjat, esittelylehtiset, lentolehtiset ja niiden kaltaiset painotuotteet, myös irrallisina lehtinä.” (Saarinen & al. 2001, 19.) Ainakaan näiden virallisten määritelmien mukaan kirjan ei ”tarvitse” olla toisesta reunasta sidottu kokonaisuus.

3.6. Mekanisoitu tuotanto: proteettiset tekstit

Kirjallisuuden 'mekaanisuus' tai 'koneellisuus' voi olla myös sen *tuottamisen* metodi.⁷⁷ McHale (2002) esittelee tekstejä, joiden tuotannossa on käytetty algoritmeja tai kaavamaisia periaatteita, jotka (satunnaisten tai määrättyjen) sääntöjen mukaan määräävät valitun materiaalin muuntumista merkitsevään muotoon. Tekstuaalinen materiaali siis jäsenellään tietyn rajatun mekaanisen tekniikan avulla. Tunnetuin kirjallisuushistoriallinen esimerkki on OuLiPo -ryhmä⁷⁸, jonka piirissä tuotettiin tekstejä proseduraalisesti. McHale käyttää esimerkkinä Jackson Mac Low'n "Call Me Ishmael" -runoa, joka on muotoiltu akrostikon-runoksi *Moby Dickin* ensimmäisen luvun sanoista tietyn rakenneperiaatteen mukaan (ks. McHale 2002, 19)⁷⁹. "Koneellisessa kirjoittamisessa", kuten McHale metodia kutsuu, kirjoittaja jakaa vastuun tekstin tuottamisesta (kirjallisen auktoriteettinsa) todellisen tai virtuaalisen koneen kanssa. Riippumatta siitä, onko teksti tuotettu 'manuaalisesti' jonkin algoritmisen periaatteen säätelemänä tai tietokoneen avulla, teksti on joka tapauksessa "ohjelmoinnin" tulosta ja McHalelle esimerkkinä *proteettisesta* kirjoittamisesta.⁸⁰

Koneellisten tekstien tyypittelyyn McHale soveltaa neljää hypoteettista luokitteluperustetta. *Varsinaisten koneiden* vs. *virtuaalisten koneiden*

⁷⁷ Aarseth esittelee ns. kyborgitekstejä, tarkoitukseen suunnitellulla tietokoneohjelmalla (esim. *Racter*) tuotettuja tekstejä. Niitä voidaan pitää kybertekstin yhtenä alalajina (Eskelinen & Koskimaa 2001, 9), ja tietysti ne ovat myös tuotantotavaltaan mekaanisia tekstejä – todellisen, ei virtuaalisen koneen tuottamia.

⁷⁸ Lyhyt ryhmän ja sen "poetiikan" esittely: Ikonen 2000.

⁷⁹ Yksi suomalaisen lyriikan harvoja proteettisen metodin sovelluksia on Henrik Alceniuksen kokoelman *Mitä tämä on* (Tammi 1964) "teknillisesti hauska ja kiinnostava ensi osasto, joka sivu sivulta on 'tehty' samoista ja samoissa muodoissa pysytetyistä sanoista kuin Saarikosken kokoelma *Mitä tapahtuu todella*, mutta jossa noilla sanoilla on saatu aikaan peräti toisenlainen ja eritunnelmainen runoelma. Sinänsä varmaan ainutkertaiseksi jäävä kokeilu, joka tuo mieleen jotkut uuden musiikin sarjatekniset ja aleatoriset työt." (Kirjan lievetekstistä.)

⁸⁰ Viitaten edellä mainittuun kybertekstin "anti-romantisismiin": surrealistien muinoin esittämä ajatus siitä, ettei ole väliä onko runon tuottanut ihminen vai kone, on yritys tuhota myytti romanttisesta runoilijanerosta ja painottaa satunnaisia, mielekkäiksi *tulevia* yhteyksiä. Automaattikirjoituksessa pyrittiin tuottamaan tekstiä mekaanisesti, tosin ilman algoritmisesti jäsentävää periaatetta, alitajunnan avulla. Automaattikirjoitus ei kuitenkaan ollut kovin koneellista tai "automaattista", vaan pikemminkin spontaania, tyyli-tietoista runoutta (Kaitaro 2002). "Koneellisesta" kirjoittamisesta esimerkkejä liitteissä 8a-b.

muodostamat tekstit; kirjoittaminen *satunnaisten* vs. *määrättyjen* prosessien kautta; *menetelmät* vs. *rajoitukset* / *valikointi* vs. *yhdistely*, sekä *lukijan osallisuus* tekstin tuottamiseen. (2002, 22-24.) Kelvollisin typologia lopulta näyttää olevan *kirjoittajan osallisuus tekstin tuottamiseen*, toisin sanoen ”mitkä ovat kirjailijan ja koneen suhteelliset osuudet tekstin luomiseen.” (2002, 25). Täysin koneellista tekstiä ei ole, ”koneelliseen tuottamiseen liittyy aina runoilijan ja koneen yhteistyö.” (2002, 26). Kääntäen: kaikissa fiktiivisissä teksteissä voi ajatella olevan jotain mekaanista.⁸¹ Luovuus ja mielikuvitus on virtuaalinen sattumageneraattori.

McHalen esittelyn pohjalta voidaan tarkastella myös erästä tekstin tuottamisen metodia, joka on perustaltaan koneellista kirjoitusta (ja jota McHale ei mainitse). William Burroughsin yhdessä Brion Gysinin kanssa kehittämä ja käyttämä *cut-up* -menetelmä tarkoittaa uuden tekstin luomista käyttämällä olemassaolevaa tekstiä materiaalina, raaka-aineena. Yksinkertaisimmillaan menetelmä toimii niin, että olemassaoleva tekstiä rikki yksinkertaisesti leikataan (esimerkiksi) kerran pituus- ja kerran leveysuuntaan, jonka jälkeen palaset järjestellään uudelleen siten että rivit kohtaavat toisensa ja syntyy merkitseviä lausejatkumia. Burroughs itse piti *cut-upia* kuvataiteen kollaasitekniikan laajenuksena kirjallisuuteen, nimenomaan *menetelmänä*,⁸² ja sovelsi sitä niin omiin kuin muidenkin teksteihin.

McHalen tyypittelyillä tarkasteltuna *cut-up* on koneellista ”kirjoittamista”, jossa algoritmi on korvattu lähes täydellisellä *satunnaisuudella* (tekstin valinnalla on tietysti merkitystä); *menetelmä* on hyvin yksinkertainen, eikä *rajoituksia* pääsääntöisesti ole. Burroughs käytti *cut-upia* useiden

⁸¹ Esim. runomitat ja loppusointuvaatimukset ovat mekaanisia kaavoja, jotka vaikuttavat sanavalintoihin eli välitettyihin sisältöihin.

⁸² ”The cut-up method brings to writers the collage, which has been used by painters for seventy years.” (Burroughs, ei vuosilukua eikä sivunumeroita). McHalen mukaan koneellinen kirjoitus hämärtääkin runouden ja proosan identiteettejä puhtaina lajeina, ja potentiaalisesti myös ”sanataiteen ja muiden taidemuotojen välisiä rajoja” ylipäätään (2002, 28).

romaaninsa kirjoittamisessa⁸³, ja McHalen sanoin myös peukaloi kirjoitusvaiheessa *cut-upin* tuottamia tekstejä⁸⁴ – joten *kirjoittajan osuus tekstien tuotannossa* vaihteli. Burroughsin metodia voi hyvällä syyllä pitää tekstuaalisena koneena tai mekanismina, joka generoi merkityksiä ”jostain” – signifikanssin ulottuvuudesta, joka aktualisoituu ainoastaan pilkottujen tekstipalasten kohdatessa. *Cut-upille* painettu tai koneella kirjoitettu sana on semanttisesti tyhjää materiaalia, raaka-ainetta, kunnes se ohjelmoidaan saksilla ja palasten asettelulla, jolloin se tulvahtaa täyteen merkitystä. Sanomattakin on selvää, että metodi sopii Burroughsin tuotannon teemoihin. Tekstin teknologinen tuotantotapa kietoutuu sisältöihin: kun *cut-up* luo niin säväyttävän ja toden yhteyden asioiden välille, että inhimillinen kirjailija ei ehkä olisi koskaan pystynyt samanlaista merkitsevyyden tasoa tavoittamaan, kuinka sattumanvaraista ”sattumanvarainen” on? *Cut-up*, Burroughsin paranoidinen rukousmylly, asettaa vaikean kysymyksen intentiosta, merkitysten luonteen ja ’arvon’ suhteesta niiden synnyttämisen tekniikkaan ja teknologiaan.

Niin *cut-up* kuin McHalen esimerkitkin koneellisesta eli proteettisesta kirjoittamisesta toteuttavat samanlaisia periaatteita. Tekstin tuotannon teknologia kietoutuu sisällön tuottamiseen vaihtaen kirjailijan sisällöllinen *vastuun*, tapauksesta riippuen pienemmässä tai suuremmassa määrin, enemmänkin koneen käynnistäjäksi tai prosessin alullepanijaksi. Koneellinen kirjoittaminen vastustaa erilaisia automatisoitumisia juuri automaatiolla. Burroughs, jonka mielestä juuri *cut-up* tuotti kaikkein ”todellisimmat” merkitykset, olisi luultavasti yhtynyt McHaleen siinä, että tekstuaaliset koneet ”pyrkivät vastustamaan kielen ja kokemuksen kontingensseja [erilaisia riippuvuuksia] tuottamalla ennakoimattomia asetelmia.” (2002, 23.) *Cut-up* onkin yhteydessä kaikkiin muihin

⁸³ ”In writing my last two novels, *Nova Express* and *The Ticket That Exploded*, i have used an extension of the cut up method i call ‘the fold in method’ – A page of text – my own or some one elses – is folded down the middle and placed on another page – The composite text is then read across half one text and half the other – The fold in method extends to writing the flash back used in films, enabling the writer to move backwards and forwards on his time track – ” (*New American Story*, 1965, lainattu Oxenhandlerin (1975, 182) kautta.)

⁸⁴ ”In using the fold in method [ks. edellinen alaviite] i edit delete and rearrange as in any other method of composition”. (Oxenhandler 1975, 182.)

aleatorisen ja sarjallisen (tai muun ”proteettisen”) taiteen suuntauksiin. *Cut-up*issa perinteinen ”merkitsevyyden järjestys” on käännetty ympäri. Merkitys on pelkästään tekstin materiaalisen muodostelman *tuotetta*: se ei ilmennä, palauta eikä pue sanoiksi mitään kirjailijan kokemia sisäisiä merkityksiä. Samaa voi sanoa kaikista McHalen käsittelemistä metodeista.

Vaikka proteettiset metodit kyseenalaistavat taiteilijan osuutta ja vastuuta kuositamalla tekstien tuotantoprosessin erilaisiin mekaanisiin kaavoihin, joissa mieli ja merkitys asetaan tekstin palvelukseen eikä päinvastoin, paradoksaalista – ja merkillisen kiinnostavaa – niissä on se tapa, miten ne kuitenkin ovat *luovuuden moottoreita*.

4. KEHYS JA FIKTIIVISET TEKSTIT

Samalla kun kirjallisuuden välittävä materiaallinen puoli on sivuutettu, se on epäproblematisoitunut, käynyt luonnolliseksi. Mikko Lehtonen lähestyy kirjaa esitystapana ja sen luonnollistumista, kirjan käytäntöjen automatisoitumista, alunperin marxilaisella *reifikaation* käsitteellä. Se tarkoittaa ”sosiaalisten suhteiden muuntumista olioiksi tai esineiksi”; sekä sitä kuinka ”tuosta oliosta tai esineestä katoavat kaikki sen tuotantoa koskevat jäljet” (2001, 46).

Painetun sanan ajatellaan olevan viimeistelty tuote. Se on prosessin lopputulos, merkityksen esineistynyt sulkeuma, joka kätkee valmiin pinnan alle kaiken prosessuaalisuutensa. (Lehtonen 2001, 46, jatkaa loppuviitteessä:) Ilman tätä ominaisuutta ei erilaisia tekstin autonomiaa koskevia teorioita, kuten formalismia tai uuskritiikkiä, olisi voitu ajatellakaan kirjallisuudentutkimuksen piirissä. (2001, 214).

Teos on autonominen sekä materiaalisessa mielessä (se on irronnut tuotantoprosessistaan ”riippumattomaksi” sisältönsä kantajaksi) että semanttisessa mielessä – se on tekijästään irronnutta ja riippumatonta informaatiota, joka esittää itsensä muista eroavana semanttisena kokonaisuutena. Se on *sulkeuma* materiaalisessa ja semanttisessa mielessä. Näitä ei voi jäännöksettömästi erottaa toisistaan – ’teos’ tulkinnan kohteena, merkityksellisenä kokonaisuutena, rajoittuu ’teoksen’ visuaalisena ja ulottuvana kappaleena viemään tilaan. Ong muistuttaa, että formalismi ja uuskritiikki, pitäessään sanataideteosta ”omaan maailmaansa suljettuna kokonaisuutena” lähestulkoon ikonosoivat sen – ts. kokemus, jonka kautta teosta käsitellään on leimallisesti visuaalinen eikä niinkään oraalinen. (Ong 1988, 133).

Käsitteinä (teoksen) ”muoto” ja (teoksen) ”sisältö” ovat yhteenkietoutuneet. Ne ovat abstraktioita, jotka voidaan määritellä

ainoastaan toisistaan käsin. Kirjoituksen käsittäminen semanttisesti autonomisena järjestelmänä on historiallisesti nuori ajattelutapa – vähintään keskiajalle tai kirjapainotaidon keksimiseen saakka kirjoitus käsitettiin puheen muistiinmerkintänä, jatkeena tai laajentumana. (Lehtonen 2001, 71-72.)

Kirjan reifikaatiota voi ajatella toisaalta kirjan *tuotannon*, toisaalta sen *olemuksen* kannalta. Ensiksi mainittu käsittelee kirjaa sanataiteen keskeisimpänä esitystapana ja kulttuurituotannon ja -teollisuuden käsitteenä. Kirjallisuus kulttuurimuotona sijaitsee henkisen ja aineellisen rajalla, koska kirjat ovat samanaikaisesti henkistä perintöä ja kauppatavaraa. Kirja voidaan nähdä ensinnäkin tuotantosuhteiden ruumiillistumana, joihin reifikaation käsite alunperin viittaa. Reifikatiivisiin tuotantosuhteisiin voidaan ajatella kuuluvan sellaiset esimerkiksi painotekniikan ja jakelukäytäntöjen ominaisuudet, jotka ovat muokanneet tai ehkä tulevat muokkaamaan kirjaa esitystapana (Gutenbergin irtokirjasintekniikka, tekstien ei-digitaalinen ja digitaalinen jakelu), ja vaikkapa sellaiset lukukulttuurien muutokset, jotka ovat muokanneet edellisiä (esim. romaanin nouseva asema kirjallisuuden lajina 1700-luvulta lähtien).

Kirjapainotekniikka loi käsikirjoitus- ja koodeksikulttuureihin verrattuna myös kaksi lähtökohtaa, jota koko modernia kirjallisuutta ja lukemiskulttuuria on mahdoton kuvitella: kirjoista tuli kooltaan tarpeeksi pieniä ja kompakteja kuljetettaviksi, joka johti ensinnäkin lukemisen privatisoitumiseen ja toiseksi ääneen lukemisen vähittäiseen katoamiseen (Ong 1988, 130-131). Samalla kirjallisuus alkoi sekularisoitua.

Kirjat olivat ensimmäisiä joukkomitassa tuotettuja artefakteja. Siirtyminen käsikirjoituksista painotuotteisiin standardisoi tekstit. Painetut tekstit ovat ulkoasultaan mekaanisen säännönmukaisia ja niissä on omat konventionsa (esimerkiksi kappalejaon, lukujaon, otsikoinnin, viitteiden ja bibliografioiden käyttö). Painettu sana myös standardisoi kieltä ylipäätään. Se synnytti tekstejä materiaalisina olioina säädelleet konventiot (otsikointi, sivunumerointi jne.)

ja tuotti 1500-luvulta kansallisvaltioiden enemmän tai vähemmän viralliset ja säännellyt kielet. Lisäksi painettu sana teki esineistyneenä kielenä kielenhuollon mahdolliseksi. (Lehtonen 2001, 48.)

Reifikaatiota voi ajatella myös tekstin ymmärtämisen ja käytön näkökulmasta. Tällöin kirjan ”olioituneet” tai esineistyneet suhteet liittyvät sijaan, joka kirjalla on ajattelussamme. Kahlitseeko kirja ilmaisua, kuten hypertekstin puolustajat väittävät? Mitä käyttämättömiä mahdollisuuksia kirjassa on? Reifikaatio häivyttää näkyvistä polveutumisen prosessin ja kehityksen vaiheet kaikkine potentiaalisine haaroittumisineen. Se väittää että kehityksen kussakin tilanteessa valitsema kulkusuunta oli luonnollinen valinta ja peittää päätöksen hetken välttämättömyyden alle.

4.1. Kirjoituksen säiliöt

Kirjan ”olemuksellisen reifikaation” voi muotoilla kysymykseksi siitä, miten kirja välittää sisältöjään ja millaisia historiallisia, teknologisia tai konkreettisia implikaatioita tähän liittyy.⁸⁵ Ajatus kirjasta informatiivista ainesta sisältävänä, rajattuna tiedollisena ”ykseytenä” – eräänlaisena säiliönä – kehittyi kirjapainotekniikan myötä, kun painettu sana esitystapana alettiin omaksua ja sisäistää (Ong 1988, 126). McLuhanin mukaan painotekniikka lopetti heimoasenteen (eli tuotti moderniteetin) tekemällä kirjasta informaation varaston ja tiedon nopeasti saataville (McLuhan 1969, 195). Ong esittää siirtymän käsinkirjoitetuista dokumenteista painettuihin siirtymänä ”ilmauksesta” ”säiliöön”. Muutos on helppo nähdä myös siirtymänä tekstistä oraalisen ilmaisumuodon *jatkeena* tekstiin *tekstuaalisena* esitystapana.

⁸⁵ Painotekniikan historiaa ei tässä esitellä laajemmin, vaikka siihen saattaisi olla aihetta. McLuhanin mielestä kirjapainokulttuuri loi nationalismin, industrialismin (nykyaikaisen kapitalismin), joukkomarkkinat, yleisen luku- ja kirjoitustaidon ja modernin opetuslaitoksen. (McLuhan 1969, 197.)

Manuskriptikulttuuri oli säilyttänyt mielikuvan kirjasta tietynlaisena ilmauksena, keskustelun osana tai esiintymänä, ei niinkään esineenä. (Ong 1988, 125)⁸⁶

[...] kirja ajateltiin ikäänkuin esineenä joka 'sisälsi' informaatiota, tieteellistä, sepitettyä tai muunlaista, eikä niinkään kirjattuna ilmauksena. (Ong 1988, 126.)⁸⁷

Samalla kun kirjoitus otti painetun ja teknistetyn, järjestetyn muodon (valetut irtokirjasimet mahdollistivat rakenteeltaan systemaattisten ja keskenään lähes identtisten kirjaesineiden tuotannon), se irrottautui oraalisesta kulttuurista, jossa manuskriptit vielä olivat kiinni. Ne olivat painettua esitystapaa selvemmin ”muistiinmerkityjä ilmauksia” (*recorded utterance*), koska ne perustuivat rakenteeltaan ja esitystavaltaan puhuttuun kieleen, eivätkä käyttäneet hyväkseen kirjallisen esitystavan mahdollisuuksia (esim. hakemistot, [sisällys]luettelot, otsikot).

McLuhan pitää irtokirjasimia kaiken mekanisoituvan kehityksen perikuvana (1969, 195). Painettu kirja maailmanhistorian ensimmäisenä sarjatuotteena oli helppo käsittää esineeksi, ei kirjatuksi puheeksi vaan itsenäiseksi, sisältöä kantavaksi yksiköksi. Nimiösivut tulivat niteisiin vasta painotekniikan myötä, ja Ong (1988, 125) pitääkin niitä ”etiketteinä” tai ”tuoteselosteina” (*labels*). Painotekniikka tuotti sanoille uuden elementin, graafisen tilan jonka spatiaalisia ominaisuuksia kirjoitus saattoi käyttää hyväkseen. Samalla kirjoituksen tilallistuminen tuotti sen säiliöitymisen; ajatuksen siitä että materiaalisessa muodossa voidaan kantaa sisältöjä.

Lehtonen analysoi mediumin (median, välittäjän, välineen) käsitettä ja purkaa ajatuksen kirjasta ”säiliönä” sisältöjen neutraalin välityskanavan mielessä. Media sinällään rajaa omia sisältöjään. Tietty väline, vaikkapa

⁸⁶ ”Manuscript culture had preserved a feeling for a book as a kind of utterance, an occurrence in the course of conversation, rather than as an object.” (Ong 1988, 125.)

⁸⁷ [...] a book was sensed as a kind of object which 'contained' information, scientific, fictional or other, rather than, as earlier, a recorded utterance. (Ong 1988, 126.)

painettu kirja, ”mahdollistaa tietynlaisten merkitsijöiden uusintamisen [...], mutta samalla asettaa rajoja joidenkin muiden merkitsijöiden uusintamiselle [...]” Välineen ja sisällön suhde on kuitenkin ongelmallisempi kuin tämä, formaali kysymys siitä, minkä ”muotoisia” sisältöjä kullakin välineellä voi esittää. Välineen tavoittaminen irrotettuna sen edustamista (mahdollisista) sisällöistä tai sosiaalisista suhteista on mahdotonta. Se ei ole olio eikä esine, vaan käsite. (Lehtonen 2001, 79.) Myös kirjaa täytyy pitää käsitteenä; ei niinkään muodollisena (kirjaesine) tai esteettisenä (kirjallisuus) kategoriana. Puhuttaessa kirjasta se pitäisi aina määritellä jotenkin. Kirjan tyhjentävä määrittely on yllättävän vaikeaa myös historiallisesti, retrospektiivisesti (ks. Saarinen & al. 2001, 19-20; 30-34).

Bolterin mukaan painettua kirjaa ympäröi sulkeuman tuntu (*sense of closure*) (1991, 87), jossa kirjan materiaallinen ykseys kietoutuu yhteen sen käytön, tulkinnan ja sen mahdollisuuksien kanssa. Vaikka teos ei ole synonyyminen sitä kantavan objektin – esim. kirjan – kanssa, näiden kahden voi väittää olevan riippuvaisia toisistaan. Verrattuna vaikka ”sulkeutumattomaan” tekstikokonaisuuteen, joka jatkuu useissa papyruskääröissä tai hajautuu linkein eri suuntiin tietoverkossa, kirjan tapa jäsentää informaatio lineaarisesti tilallisesti rajattuun ja konventioiden muovaamaan fyysiseen muotoon ei voi olla vaikuttamatta myös tapaan jolla informaatio jäsentyy sisällöllisesti.

Myös Ong hahmottaa painetun tekstin ja kirjan mediana olemistapaa sulkeuman kautta. Ei-painettu kirjoituskin toimii jossain määrin sulkeutumisen tai finaalisuuden kautta. Sekin pysäyttää suullisen viestinnän rekisterissä toimivat ’hahmottomat’ sanat toiseen, materialisoituun tai *kyllästettyyn* rekisteriin. Painettu teksti teknologian läpituksena kirjoituksena on kuitenkin sulkeuma vielä vahvemmassa mielessä kuin käsinkirjoitetut tekstit:

Painettu teksti vahvistaa sulkeuman tuntua, tunnetta siitä että tekstissä esitetty asia on finalisoitunutta, täydellisyysasteelle saatettua. Tämä tunne koskee niin kirjallisia luomuksia kuin myös filosofisia ja tieteellisiä teoksia. (Ong 1988, 132.)⁸⁸

Tämä sulkeuman tai täydellistyneisyyden tunne, jota painettu teksti pitää voimassa, käy joskus täysin fyysiseksi. Sanomalehden sivut on normaalisti normaalisti ahdettu täyteen – tietynlaista materiaalia kutsutaan 'palstantäytteeksi' – aivan kuten rivitkin tasataan. Painettu teksti vastustaa mielenkiintoisella tavalla fyysistä vaillinaisuutta. Mielikuva, jonka se välittää, [...] on se että tekstin sisältö on yhtä täydellistynyttä ja ristiriidatonta. (Ong 1988, 132-133.)⁸⁹

Eksaktin havainnon ja eksaktin verbalisaation tuottama ”uusi älyllinen maailma” vaikutti deskriptiiviseen ja luonnontieteelliseen, mutta myös kaunokirjallisuuden esitystapaan.⁹⁰ Kullakin teknologialla välitetyt sisällöt ovat riippuvaisia tuon teknologian 'muodosta'. Ong esimerkiksi kiinnittää huomiota uuden ajan eksaktiin toistettavuuteen perustuvan tieteen ja tieteellisen esitystavan synnyn sekä toisaalta eksaktiin toistettavuuteen perustuvan painotekniikan väliseen yhteyteen⁹¹. Presentaation (teknologinen) muoto osallistuu ”sisällön” tuottamiseen, toimii rinnakkain sen kanssa.⁹²

⁸⁸ "Print encourages a sense of closure, a sense that what is found in a text has been finalized, has reached a state of completion. This sense affects literary creations and it affects analytic philosophical or scientific work." (Ong 1988, 132).

⁸⁹ "The sense of closure or completeness enforced by print is at times grossly physical. A newspaper's pages are normally all filled – certain kinds of printed material are called 'fillers' – just as its lines of type are normally all justified [...]. Print is curiously intolerant of physical incompleteness. It can convey the impression, [...] that the material the text deals with is similarly complete or self-consistent." (Ong 1988, 132-133.) – McLuhanin mukaan typografisessa kulttuurissa on "paikka kaikelle ja kaikki paikallaan". (1969, 196.)

⁹⁰ "The new noetic world opened by exactly repeatable visual statement and correspondingly exact verbal description of physical reality affected not just science but literature as well." (Ong 1988, 127.)

⁹¹ Ong 1988, 127. Samaa mieltä on myös esim. Daniels (1996, 892): "Modern science relies on facts that are reliable – and procedures that are reproducible."

⁹² "The availability of carefully made, technical prints (first woodcuts, and later even more exactly detailed metal engravings) implemented such exactly worded descriptions. Technical prints and technical verbalization reinforced and improved each other." (Ong 1988, 127.)

4.2. Peritekstit

Peritekstit liittyvät olennaisesti fiktiivisen tekstin kehystymiseen ja kirjan väliin luonteeseen, kirjan ”kirjamaisuuteen”. Gérard Genetten termi *peritexte* tarkoittaa tekstiä, joka painetussa kirjassa kehystää tai kynnystä varsinaista fiktiivistä tekstiä. Tällaisia ovat esim. kirjailijan nimi, kirjan nimi mahdollisine ylä- tai alaotsikoineen, omistuskirjoitukset, motot, esipuheet, väliotsikot, huomautukset, jälkikirjoitukset sekä lieve- ja takakansitekstit.⁹³ Se on tekstin ymmärtämistä ja tulkintaa säätelevä aputeksti (Lyytikäinen 1991, 148) – lyhyesti sanottuna teksti, joka kuuluu kirjaan esineenä, mutta ei kirjaan fiktiona.⁹⁴ Peritekstit ”ympäröivät teosta tai itse teoksessa sen varsinaista tekstiä ja jotka kiinteästi tai löyhemminkin siihen liittyvinä määräävät lukijan tulkintaa teoksesta” (Lyytikäinen 1991, 145).

Ilmiö on painettua kirjaa vanhempi.⁹⁵ Monet peritekstit kylläkin liittyvät elimellisesti painetun kirjan esitystapaan ja sen konventioihin. On vaikea löytää kirjaa, jossa ei olisi lainkaan kehystäviä tekstejä. Nykyisiä, vakiintuneita käytäntöjä esim. otsikoinnissa, väliotsikoinnissa tai tekijän nimen esittämisessä edeltää muuntunut ja monihaarainen traditio.⁹⁶ Peritekstit kirjallisen teoksen kehystäjinä ovat vaikuttaneet siihen, kuinka

⁹³ Genetellä periteksti on *paratekstin* alakäsite, johon peritekstien lisäksi kuuluvat epitekstit. Siis paratekstuaalisuus = peritekstit + epitekstit (Genette 1991, 264). Epitekstit ovat sellaisia tiettyyn teokseen yhteydessä olevia, kaukaisempia tekstejä (kuten päiväkirjamerkinnät, haastattelut tai kirjeet) jotka periaatteessa voidaan liittää teoksen myöhempisiin editioihin. (Keskinen 1993, 147.) Tässä käsitellään tarkemmin vain peritekstejä.

⁹⁴ Joidenkin peritekstien, kuten otsikoiden tai väliotsikoiden, sijoittaminen selvärajaisesti joko fiktion sisä- tai ulkopuolelle on hankalaa. Kysymys siitä, mikä kertomuksen agentti vastaa kulloisenkin peritekstin tuottamisesta, liittyy olennaisesti niiden tulkinnalliseen liittämiseen ”varsinaisen” tekstin yhteyteen. Ks. Keskinen 1993, 151-153.

⁹⁵ “[...] each element of the paratext has its own history. Certain are as old as literature itself, others have seen the day, or found their official status, after centuries of ‘hidden life’ which constitute their pre-history, with the invention of the book, others with the birth of journalism and of the modern media, others have disappeared between whiles [...]”. (Genette 1991, 270-271.)

⁹⁶ Ks. Lyytikäisen (1991, 150 & 152) esimerkit Joel Lehtosen ja Volter Kilven vanhoja traditioita parodioivista periteksteistä.

kirjapainokulttuurin alussa yksittäisen tekstin, teoksen ja fyysisen kirjan (teoksen ”kirjautumana”) käsitteet alkoivat lähetä toisiaan.⁹⁷

Genetten mukaan ”paratekstuaalisen viestin status” voidaan määritellä tarkastelemalla sen *tilallisia*, *ajallisia*, *aineellisia*, *pragmaattisia* ja *funktionaalisia* piirteitä. *Tilallisten* (spatiaalisten) piirteiden tarkastelu vastaa kysymykseen *missä* kulloinenkin parateksti on – kuten mainittiin edellä, peritekstien, joihin mielenkiinto nyt kohdistuu, paikka on kirjassa: joko varsinaisen tekstin liepeillä (otsikot, esipuheet) tai sen ’välissä’ (väliotsikot). (Genette 1991, 263.) *Ajallisesti* paratekstit voivat olla ’varsinaista’ teosta edeltäviä, samanaikaisia tai myöhempiä (1991, 264).

Aineellisten piirteiden tarkastelu pyrkii vastaamaan kysymykseen, mikä on paratekstin olemassaolon muoto. Vaikka useimmat paratekstit (otsikot, esipuheet, haastattelut, jne) ovat muodoltaan tietysti tekstejä, paratekstuaaliset arvot voivat toteutua muissakin kuin verbaalisissa – kuten *ikonisissa* (kuvitus) tai *materiaalisissa* (esim. typografisen komposition) – ilmaisumuodoissa.⁹⁸ (Genette 1991, 265.) Kuvitus onkin hyvä esimerkki paratekstuaalisten, esitystapaan liittyvien konventioiden muuttumisesta. Kuvituksen häviäminen romaanista liittyy romaanimuodon statuksen kohoamiseen populaareista lukemistoista arvostetuksi kirjallisuudenlajiksi. Romaanin kehitys 1700-luvulta nykypäivään on marginalisoinut kuvituksen arvon tekstiä tukevana aineistona. ”Modernistisella kaudella kuvitus pudotettiin paikaltaan vakavassa romaanissa, painettiin alas ja ulos kirjallisuuden kentästä kunnes sen viimeisiksi jalansijoiksi jäivät aikakauskirjojen populaarifiktio ja lastenkirjallisuus.” (McHale 1999, 318). Se, ettei korkeakirjallinen romaani ’kaipaa’ kuvitusta, korostaa kuvituksen käytön tulkinnallista painoarvoa silloin kun sitä käytetään.

⁹⁷ Kirja fyysisenä kappaleena piirsi myös tekstin rajat. ”Printing strengthened the impression of the book as a complete and closed verbal structure.” (Bolter 1991, 86.)

⁹⁸ ”[...] the paratextual value [...] can belong to other types of expression: iconic (the illustrations), material (everything that proceeds, for example, from the sometimes very significant typographical choices made in the composition of the book [...]).” (Genette 1991, 265.)

Pragmaattisten piirteiden tarkastelu pyrkii vastaamaan kysymykseen, mikä kommunikoiva instanssi tuottaa kulloisenkin paratekstin. Peritekstit voidaan jakaa (parempien suomenkielisten vastineiden puutteessa) tekijälähtöisiin (*authorial*) ja toimittajalähtöisiin (*editorial*) (Genette 1991, 266). Joidenkin peritekstien, esim. väliotsikoiden, säilyttäminen yksituumaisesti tietyn narraation agentin (kertojan, implisiittisen tekijän tai tekijän) kontolle on yhtäaikaan ongelmallista.⁹⁹ *Funktionaalisia* piirteitä on Genetten mukaan hankala teoretisoida tai luokitella, koska parateksteillä on yhtäaikaan monia eri tulkinnallisia funktioita. Siksi niitä pitää lähestyä empiirisesti ja induktiivisesti (1991, 269). Funktionaalisten piirteiden tarkastelu pyrkii vastaamaan kysymykseen, mitä 'hyötyä' kulloisestakin paratekstistä on, mikä sen tarkoitus on. Lähes kaikkien peritekstien funktio liittyy olennaisesti *koko* tekstin "käyttöön" eli sen tulkintaan:

[...] parateksti, kaikissa muodoissaan, on perustaltaan heteronomista apudiskurssia, jonka tehtävänä on palvella jotakin muuta tarkoitusta, joka on sen olemassaolon syy, nimittäin itse tekstiä. [...] paratekstuaalinen elementti on aina alisteisessa asemassa tekstiinsä nähden, ja tämä funktionaalisuus määrittelee sen olemisen perusteet. (Genette 1991, 269.)¹⁰⁰

Tekijän nimi, teoksen otsikko ja alaotsikko toteuttavat keskeisintä peritekstuaalista funktiota. Ne eivät voi olla säätelemättä koko lukemisen tapaa ja tekstin tulkintaa. Niitä voisikin pitää – vastoin Genetten ylläolevaa luonnehdintaa – tekstiä jäsentävinä ja määrittelevinä 'sateenvarjoteksteinä', jotka sulkevat koko teoksen luennan piiriinsä.

⁹⁹ Ks. tarkemmin Keskinen 1993, 151-153.

¹⁰⁰ "[...] the paratext, in all its forms, is a fundamentally heteronomous, auxiliary, discourse devoted to the service of something else which constitutes its right of existence, namely the text. [...] a paratextual element is always subordinate to "its" text, and this functionality determines the essentials of its aspect and of its existence." (Genette 1991, 269.)

Genetten mukaan paratekstit tekevät tekstistä kirjan.¹⁰¹ Vaikka kansikuva ja -typografia sekä paratekstit ovat taiteellisen luomistyön tulosta ja eittämättä kuuluvat kirjaan semanttisena kokonaisuutena, ne myös irrottavat kirjan ”sisäisyydestään” ja yhdistävät sen kauppatavaroiden maailmaan.¹⁰² Peritekstit ovat tietysti muutakin kuin konventionaalinen tai kustannuspoliittisiin käytäntöihin liittyvä ilmiö. Niihin liittyy paljon kontekstuaalista ja kirjallisuuden konventioihin liittyvää tulkinnallista ainesta. Peritekstit, rajatessaan ja kynnystäessään ’varsinaista’ teosta, *tuottavat* teoksen semanttisena ainesta sisältävänä objektina, jolla on konkreettiset ja käsitteelliset rajat; tuovat esille ”tekstin ja kontekstin suhteen problemaattisuuden, suuntaa[vat] huomion lukemisen konventionaalisuuteen” sekä etualaistavat ”marginaalin ja keskeisen, kehyksen ja varsinaisen taideteoksen, opposition.” (Keskinen 1993, 146-147.)

Toisin sanoen peritekstuaalisuuden kautta voidaan tarkastella kysymystä teoksen käsitteestä ja niistä ehdoista, joita ilman teksti ei tulisi tuotetuksi teoksena. Teoksen käsite liittyy rajan ja sen paikantamisen ongelmiin. Teoksen määritelmä ylipäättään, muunakin kuin kirjallisuuteen kuuluvana, on läheisessä suhteessa *rajaan* ja sen sisään sulkeutuneeseen kokonaisuuteen. Teosta, joka ei olisi edes jossain määrin ”suljettu”, kokonaisuus, olisi mahdoton lähestyä tai käsittää.¹⁰³ Teksti ei voi sulkeutua teokseksi muuten kuin suhteessa kontekstiinsa, ulkopuoleen, jonka raja täytyy piirtyä näkyviin.

Peritekstit sijoittuvat sisällöllisen ja materiaalsen – sisällön ja median – rajalle, ja näin tehdessään ne samanaikaisesti sekä kohostavat teoksen ja sen ulkopuolen, ”ei-teoksen”, rajaa, että ongelmallistavat sen. Missä kulkee raja teoksen ja sen ulkopuolen välillä? Rajan on pakko olla

¹⁰¹ “[...] the paratext is for us the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers, and more generally to the public.” (Genette 1991, 261.)

¹⁰² ”Kansikuvan tehtävänä on houkuttaa ostajaa.” (Perälä 1999, 75.)

olemassa, mutta sen paikallistaminen on hankalaa.¹⁰⁴ Peritekstit eivät ole raja teoksen ja sen ulkopuolen välillä, ne pikemminkin tekevät tuota liukuvaa rajaa näkyväksi. Genette korostaa peritekstien ”välitilaista” luonnetta:

Emme ole tekemisissä niinkään suljetun rajan, vaan sellaisen *kynnyksen* tai – termi jota Borges käytti esipuheesta – ”eteisen” kanssa, joka tarjoaa kelle tahansa mahdollisuuden käydä sisään tai kääntyä takaisin. ”Kahden vaiheille” jäävä vyöhyke sisäpuolen ja ulkopuolen välillä, jolta itseltään puuttuvat selväpiirteiset rajat sekä sisään- (tekstiin) että ulospäin [...]. (Genette 1991, 261.)¹⁰⁵

Keskinen (1993, 155-157) käsittelee kirjallisen teoksen kehyyksen ongelmaa Derridan tulkinnalla Kantin *parergon* -käsitteestä. Se tarkoittaa teokseen kuulumatonta elementtiä, joka häiritsee varsinaisen pääasian, puhtaan kauneuden välittymistä – esimerkkinä vaikkapa maalauksen mauton kehystys. Teos kuitenkin *tarvitsee* kehyyksen rajaksi itsensä ja sitä ympäröivän kontekstin välille. ”Ulkopuolinen ja ylimääräinen kehys lisätään tekstiin, joka sinällään on näennäisesti täyteys.” (1993, 156). Teos esittää itsensä sulkeumana, mutta kykenee tekemään niin vain kynnystävien, rajaavien tekstien ympäröimänä. Se pyrkii esittämään itsensä sisältönä, ”sisäpuolena”, mutta kykenee tekemään tämän vain tuppamalla ulkopuolen sisäpuolen ulkoreunalle.

Periteksti on tällainen laskos, sisä- ja ulkopuolen yhteenkietoutuma. (Keskinen 1993, 155-157.) Vaikka teksti esittää itsensä *valmiina*, täyteytenä, se onkin ”sisäisesti, rakenteellisesti, puutteellinen, minkä takia se tarvitsee supplementin täydentämään epätäydellisen täyteytensä”

¹⁰³ Mikäli ajatus sulkeumasta sisällytetään 'teoksen' vähimmäismääritelmäksi, teos joka ei olisi sulkeuma, on ristiriitainen käsite. Teoksen pitää olla sisällyttämisen ja poisjättämisen, sisään- ja ulosrajaamisen tulos.

¹⁰⁴ Ks. Keskinen 1993, 146: periteksteistä runsaan *Moby Dickin* yksiselitteistä alkua ei löydy.

¹⁰⁵ ”Rather than with a limit or a sealed frontier, we are dealing in this case with with a threshold, or – the term Borges used about a preface – with a ”vestibule” which offers to anyone and everyone the possibility either of entering or of turning back. ”An undecided zone” between the inside and the outside, itself without rigorous limits, either towards the interior (the text) or towards the exterior [...]” (Genette 1991, 261.)

(1993, 156). Teksti ei olekaan täyttynyt sulkeuma, koska tarvitsee ulkopuolisen supplementin tekemään itsestään sellaisen.

4.3. Kehys ja kuvan kirkkkaus

Kehys liittyy myös enemmän käsitteellisellä tasolla teoksen sisä- ja ulkopuoleen. Richard Pearce käsittelee uuden ajan tieteen ja romaanin kerronnallisen rakenteen synnyn yhteyksiä. Hän katsoo mm. Descartesin ja Galilein synnyttämän 'uuden ajan näkökulman' vaikuttaneen tyypillisen romaanimaisen kertojan syntyyn. Pearce rinnastaa Albertin kehittämän perspektiivin 'uutena taiteena' (kolmiulotteisen kohteen koordinoitu siirtäminen kaksiulotteiselle pinnalle) ja myöhemmin kehittyvän romaanin esitystavan:

Alberti perusti uuden tieteen- ja taiteenalan [*art*], samoin kuin Galileo, asettamalla ideaalisen katsojan kaikkietävästä näkökulmasta kehyksen jatkuvasti liikkeessä olevan tapahtumakentän päälle, täyttämällä kehyksen "realistisilla" yksityiskohdilla, sekä työstämällä kolmiulotteisen ja dynaamisen havainnon staattiseen, kaksiulotteiseen muotoon. (Pearce 1975, 49.)¹⁰⁶

Ajatus kehyksestä yhdistää Pearcen mukaan Descartesin ja Galilein metodeja, uuden ajattelun tuottamaa perspektiivin käsitettä ja romaanin rakennetta. Ylläoleva "Albertin laatikon" kuvaus on helppo nähdä kuvaavan myös romaanimaisen esityksen logiikkaa. Keskiajalla kehys oli vielä ollut "sepitteellisen rakennelman raja, joka itsessään kiinnitti huomion sepitteen aktiin, ja siihen tosiasiaan että tuo sepite oli muotoiltu

¹⁰⁶ "Alberti established a new art, like Galileo, by imposing a frame upon a cluttered and continuous field from the detached perspective of an ideal viewer, by filling his frame with a quantity of "realistic" detail, and by reducing a three-dimensional and dynamic perception to a static, two-dimensional form." (Pearce 1975, 49.)

tietyssä mediassa.”¹⁰⁷ Renessanssista lähtien kehys palveli uusia päämääriä ja kantoi uutta merkitystä (1975, 50).

Kertojan rooli muuttui keskiajalle tyypillisestä tarinankertojasta 'todistajaksi', joka liikkui vapaasti luomansa maailman sisällä ja oli enemmänkin kokemuksen tai esittämisen keskus (1975, 50). Kerronnasta tukahdutettiin sellaiset piirteet, jotka paljastivat fiktion tuottamisen tapahtuvan (keinotekoisten) kerronnallisten konventioiden kautta. Uusi kertomisen konventio oli siirtävinään kehyksen sepitteen ympäriltä *todellisuuden itsensä päälle*. (1975, 50.) Kehys häivytettiin, sitä käytettiin niin kuin sitä ei olisi ollutkaan. Kertojasta tuli fiktion ajallisia ja tilallisia suhteita suvereenisti hallitseva entiteetti, jonka valtakunta näyttäytyi kirkkaana ja objektiivisena, "todellisena", niin kuin pettävän kolmiulotteinen näkymä Albertin kuvien katselijalle.¹⁰⁸

[...] kun tavoitteena oli tuottaa illuusio objektiivisesta todellisuudesta, kehys, idealisoituna tai esteettisena rajana, häivytettiin. [...] Kun realismi taiteissa ja tieteissä kehittyi, yhä enemmän yksityiskohtia sisällytettiin kehyksen sisään ja enemmän taitoa käytettiin niiden esittämiseen, ja viesti oli aina se, että luomisen tulos on aina tosi ja kokonainen. (Pearce 1975, 51-52.)

Pearcen esittelemä muutos on ensinnäkin tietynlainen rekisterin vaihdos kirjallisuuden tavassa tai mahdollisuuksissa tuottaa ja hallita fiktiivisiä todellisuuksia. Sitä voidaan verrata edellä olleeseen, Ongin käsittelemään eroon käsinkirjoitetun ja painetun esitystavan välillä. Boccaccion, Chaucerin ja muiden keskiaikaisten kirjailijoiden kehyskertomukseen perustuva positio oli rajallinen, luonnollisen kaltainen, ikään kuin kertoja kertoisi kuulijoille tapahtumia, jotka on itse kuullut tai ollut todistamassa. Täten se pyrki – enemmän tai vähemmän – jäljittelemään todellista (oraalista) kerronnan tapahtumaa. 'Uuden ajan' kertoja sitävastoin

¹⁰⁷ "In the Middle Ages the frame was outer edge – a limit to the imaginative construction which called attention to the act of imagination and to the fact of its being shaped in a particular medium." (Pearce 1975, 50.)

”hallitsee oman vaikutuspiirinsä ajan ja paikan maailmaa” (1975, 50) – kertojan valtuuksia ei ole mitenkään rajoitettu esim. henkilöiden tajuntojen tai ajallisten loogisuuksien suhteen. Romaanin kertoja pelaa enemmän tekstuaalisen esitystavan mahdollisuuksilla (ja on tässä mielessä enemmän ”kirjallinen”) kuin ’oraalinen’ kertoja.

Kehyksen käsitteelle voidaan täten ajatella ainakin kolme limittyvää sisältöä. Ensinnäkin se on tapa, jolla kerronnan tasot jäsenyivät sisäkkäin ja tekevät mahdolliseksi sen dynamiikkaan olennaisesti kuuluvat sisäiskertomukset. Ulointa (”ensimmäistä”) narraation tasoa voidaan täten pitää koko kertomuksen kehyksenä. Kun uusi kehys asettuu edellisen sisään, koko sisäkkäisyyteen perustuva järjestelmä korostuu tai ”paljastuu”. Toiseksi, käsite lähenee teoksen esteettistä ja materiaalista rajaa ja kietoo ne toisiinsa. Kehys on aina sidoksissa välityskanavan materiaaliseen luonteeseen ja etualaistaa sitä (peritekstit). Pearcen termein ”kuvan kirkkaus” saavutetaan vain välineen häivyttämisellä (1975, 52), huomion kohdistamisella siihen, *mitä* esitetään, sen sijasta *miten* esitetään. Kehyksen häivyttäminen on kerronnan välittävän median häivyttämistä.¹⁰⁹ Kehys on median raja, kuin myös paikka jossa teos ”häipyy”.

Kolmanneksi, voidaan väittää että mikään (re)presentaatio ei voi tuottaa kohteitaan ilman jonkinlaista välittävää muotinnusta. ”Yleisemmällä tasolla kehystäminen voidaan ymmärtää tulkinnallisena eleenä, joka rajoittaa objektia rajaamalla sen ääriviivat” (Keskinen 1993, 156). Objekti ”muotintuu” – saa merkityksensä – sitä ympäröivästä, joten se on aina kiinnittynyt, kehystynyt. Kehyksen ulkopuolelle ei jää mitään. Näin ajatellen kehys on kognitiivinen ja kontekstuaalinen kenttä, jota vasten

¹⁰⁸ Kun yleiseksi tendenssiksi tuli, ettei muita lajeja, esim. historiankirjoitusta, elämäkertoja tai poliittista kirjoitusta sekoitettu mukaan, romaanille kehittyneet lajipuhtaus tuki kuvan kirkkautta.

¹⁰⁹ “[...] the narrator’s view gains in objectivity and clarity through a suppression of the frame which he imposes upon his subject, and a suppression of medium through which he fashions his narrative picture.” (Pearce 1975, 49-50.)

kohde ilmenee. Aineksen pitää aina kiinnittyä johonkin. Niinpä kehys liittyy kaiken kokemuksen käsittelyyn, ei pelkästään fiktion.

4.4. Romaanin kulissit: kehys ja metafiktio

Fiktiivisen tekstin rakenteellisia ja materiaalisia ominaisuuksia sekä kirjallisuuden mediaa korostavat virtaukset kytkeytyvät metafiktion traditioon. Metafiktiota voi pitää sekä (proosan) genrenä, että keinona. Metafiktio pyrkii kirjallisten konventioiden toimintamallien paljastamiseen ja luonnollistavan kielen oudontamiseen. Ronald Sukenick kääntää ympäri ajattelutavan, jonka mukaan metafiktio on vain konventionaalista esitystapaa rikkovaa muodon kokeilua, kirjoitusta kirjoituksesta tai kirjallisuuteen pakenevaa kirjallisuutta. Konventionaalinen kertova teksti on itse asiassa *kirjallisempi* kuin konventioita murtava metafiktio:

[...] monitahoinen, epäjatkuva, ylirationaali *Tristram Shandy* on todempi nykypäivän kokemukselle kuin *Robinson Crusoe*. Sternin tarkkaan laskelmoitu ”Romaanin” konventioiden rikkominen on pikemminkin syöksy todellisuuteen kuin pakoa kirjallisuuteen. Annetaan teeskentelyn jo olla, me emme ole enää lapsia. (Sukenick 2001, 52.)

Jokainen jostakin konventiosta määrityvä esitystapa (realistinen romaani, uuden romaanin tajunnanvirta, metafiktio) esittää kerronnallisen organisaationsa kautta implisiittisesti väitteen (kuvaamansa) todellisuuden luonteesta. Muoto ei voi olla penetroitumatta sisällöllä. ”Epäjatkuva” *Tristram Shandy* riisuutuu romaanin muodollisten konventioiden vaalimasta todellisuuden tuottamisen illuusiosta ja ”syöksyy todellisuuteen” romuttamalla romaanin *kulissit*. Se hajautuu rinnakkain sekä kerronnallisesta lineaarisuudesta että typografisesta yhtäpitävyydestä. Teoksen vapaa, mielteenomainen graafisen tilan käyttö tyhjine sivuineen

ja kummallisine merkkeineen toimii rinnakkain sen inhimillisen mielen logiikkaa noudattavan (katkeilevan ja hajautuvan) kerronnan kanssa.

Metafiktion ja kehyksen suhteen voi hahmottaa kolmella tavalla.

1. *Teema*. Kehys on metafiktiivisten tekstien perustava teema. Se liittyy filosofiseen kysymykseen fiktiivisestä esittämisestä ja todellisuuden (ulkopuoli) ja fiktion (sisäpuoli) suhteesta, ja koskee näin kaikenlaisen fiktiivisen esittämisen luonnetta, joka on metafiktioiden kiinnostuksen kohde. ”Kehysten analyysi on kokemuksen jäsentymisen analysointia. Kun sitä sovelletaan fiktion, siihen liittyy romaanin muodollisen ja konventionaalisen jäsentymisen analyysi.” (Waugh 1984, 30). Aineettomasti ymmärretty välittävä muotti on fiktion kohdalla lähinnä esittämisen konventiot.

Ensimmäinen ongelma, jonka se [metafiktio] esittää [...] on: mikä on 'kehys'? Mikä on se 'kehys', joka erottaa todellisuuden fiktiosta? Onko se enemmän kuin vain kirjan etu- ja takakansi, esiripun kohoaminen ja laskeutuminen, otsikko ja 'Loppu'? (Waugh 1984, 28).¹¹⁰

2. Kehys *kerronnan tasojen* rajana. Kertomuksen klassinen, johdattelava aloitus on tavallaan välitilaa, kertomuksen ulkopuolisen vuotamista kertomukseen, kynnyksellä oloa.¹¹¹ Sisäiskertomukset kuuluvat fiktiivisen tekstin rakenteeseen lähes poikkeuksetta, kuten edellä jo mainittiin. Ne ovat esimerkki fiktiivisen kerronnan perimmältään ”epäluonnollisesta” tilanteesta – ajalliset siirtymät (analepsis, prolepsis) ja upotukset ovat niin

¹¹⁰ ”The first problem it [metafiction] poses, of course, is: what is a 'frame'? What is the 'frame' that separates reality from 'fiction'? Is it more than the front and the back covers of a book, the rising and lowering of a curtain, the title and 'The End'?” (Waugh 1984, 28).

¹¹¹ *Seitsemän veljeksien* aloitus ”Jukolan talo, eteläisessä Hämeessä, seisoo erään mäen pohjaisella rinteellä, liki Toukolan kylää.” ja sitä edeltävä otsikko ”ENSIMMÄINEN LUKU” toimivat kehyksenä ”itse asialle”, tarinalle veljesten elämästä. Kynnys on upotettu tarinan aloitukseen, raja on liukuva. Tällaista konventiota rikkovat useimmat modernismin ja/tai uuden romaanin edustajat (”Modernist texts begin by plunging in *in medias res* and end with the sense that nothing is finished, that life flows on.” Waugh 1984, 29). Claude Simonin *Loistohotelli* alkaa hengästyneenä, *kertomuksen* keskeltä: ”Ja jollain hetkellä äkillisen ja välittömästi jähmettyneen tuulenpuuskan tuomana [...]”.

vakiintunut kerronnan keino, ettei niitä pidetä poikkeamina.¹¹² Useat metafiktioit tuovat siirtymien ja upotusten epäluonnollisen rakenteen ilmi joko korostamalla niitä tai tuottamalla paradoksaalisia, kerronnan koheesiota rapauttavia siirtymiä tai upotuksia (ontolepsis, metalepsis¹¹³). Kyse on jälleen kehysten työntymisestä näkyville.

3. *Materiaalinen kehys*. Periteksteillä ja marginaaleilla on rajaava tai rajaa piirtävä tehtävä. Kehys voidaan kirjan kohdalla ajatella paikaksi, jossa väline tulee näkyväksi. Painetun kirjan ”runko”, materiaallinen media – samalla tavoin kuin taulun kehys – rajaa ja kannattelee sisältöjään. Se on aineellinen, välittävä *muotti*.

Monet metafiktioit palauttavat romaanin ”konkreettisen todellisuuden” tuomalla median (kirjan) lukijan tietoisuuteen joko allegorisesti tai materiaalisella tasolla (typografia, värit jne.) (McHale 1999). Fiktiivisen tekstin ”ontologinen huojunta” tekstin todellisuuden ja fiktion todellisuuden välillä heilahtaa tekstin todellisuuden puolelle, kehys aukeaa ja kuvan kirkkaus saostuu.

¹¹² Poikkemaksi voisi paremmalla syyllä sanoa fiktiota, jonka kerronta-aika ja -tilanne olisi täysin ”luonnollinen”. Esim. elokuvakerronta, jossa kerronta-aika ja tarinan aika olisivat identtiset, saattaisi tuntua jopa ahdistavalta. Ajalliset siirtymät ja sisäiskertomukset ovat teknisiä keinoja, jolla säädellään kerronnan rytmiä ja miellyttävyyttä.

¹¹³ Koskimaa (2000, 67–) kutsuu tarinan fiktiivisten maailmojen välistä vuotoa ontolepsikseksi. Metalepsikseksi on nimitetty erilaisia kerronnan tasojen hierarkiaa rikkovia keinoja.

5. PÄÄTÄNTÖ

Puhetavassa, jonka alustavasti nimesin intimitiikaksi, esittämisen ja esitetyn suhde arvotetaan rajaamalla arvokas lukeminen vain painetun kirjan äärelle. Media ei ole tekstien välittymisen kannalta irrallinen tekijä tai pelkkä välittäjä. Puhetavan käsittelystä kävi ilmi, että media liittyy läheisesti lukemisen kokemukseen tai sen subjektiiviseen arvoon. Kritisoin tapaa, jolla yksityisestä kokemuksesta tehdään arvottava ja moraalinen kannanotto, sekä tapaa, jolla tekstien moninaisuus yksinkertaistetaan median mukaan vanhaan (hyvä) ja uuteen (huono). Kirjaa viestimenä saattaa tutkitun puheen perusteella sanoa arvolatautuneeksi teknologiaksi: *intimitiikalle* sillä on sen ”transparentin” arvon viestimenä ylittävä lisäarvo.

Tekstin ontologian käsittelyssä korostui tekstin materiaalsen organisaation merkitys. Tekstin oleminen on sidoksissa sen materiaaliseen perustaan sekä merkkeinä (signifioiva prosessi) että alustana (media). Tekstin palauttamiseen lukijaan ja toisaalta lukemisen olemuksen palauttamiseen sen ”prosessuaalisuuteen” ja ”subjektiivisuuteen” on suhtauduttava kriittisesti. Luvussa muotoillaan myös lähtökohta käsitykselle fiktiivisen tekstin toimimisesta monella, toisiinsa reaktiivisessa suhteessa olevalla tasolla yhtä aikaa. Tämä ei tietystikään ole uusi asia, mutta on keskeinen lähtökohta medioita ja materiaalisuutta tutkivassa työssä.

Tekstin toimiminen monella konkreettisella ja abstraktilla tasolla yhtä aikaa tulee ilmi myös (toisiinsa liittyvien) tilan ja kehystekstien yhteydessä. Tila on tekstin kannalta perustava ja ensisijainen modaliteetti: teksti muodostaa suhteen *aikaan* tilan käytön kautta. (Tämä pätee lähinnä painettuun kirjallisuuteen – elektronisilla teksteillä on muitakin

mahdollisuuksia käyttää ja manipuloida aikaa.) Materiaalinen kirjoitusala kannattelee graafista tilaa, graafinen tila kirjoitettua tekstiä (teksti taas varsinaista ydintään eli immateriaalista tasoa). Mikään taso ei palaudu jäännöksittä toiseen, vaan tekstin dynamiikka lävistää kaikki tasot. Alusta, graafinen tila ja teksti toimivat kirjoituksen taloudessa eri tasoilla, mutta tasot ovat reagoivassa suhteessa toisiinsa. Myös ”alin” tasoista pitää ottaa huomioon.

Käsittelin myös transparenssin ihannetta (ajatusta siitä, että fiktiivisessä esityksessä välineiden tulee häipyä sisältöjen esittämisen tieltä, tai esittämisen esitetyn tieltä) vastustavia kirjallisia traditioita ja strategioita. Transparensista sukeutuu eräs koko tutkielman rivien välissä kulkevista pääteemoista, joka lähtee jo 1. luvussa käsitelystä ontologisesta leikkauksesta tai huojunnasta. Kolme esimerkkiä (koodeksi, barokin kuvarunot ja holorunous) kaikki osaltaan suhteellistavat painetun sivun tuottamaa vakiintunutta käsitystä kirjoituksen ja kirjallisuuden käyttämästä tilasta. Painettu sivu itsessään näyttäytyy läpinäkyvän välityskanavan sijasta joustavana, historiallisesti muuntuvana eri suuntaan vetävien ”voimien” tilana.

Kehystekstit liittyvät kirjaan erottamattomasti. Ne rajaavat ja kannattelevat samanaikaisesti sisältöjä ja niiden esittämistä. Ne tuottavat aineellisen ja aineettoman perustan kirjallisen esittämisen konventioille, ja liittyvät nimenomaan painettuun kirjallisuuteen. Kehystäviä tekstejä voi tarkastella kirjan historian näkökulmasta (konventiot, niiden muutokset ja merkitykset) sekä teoreettisemmin: kehys on kirjassakin konkreettinen ja käsitteellinen, muttei pelkästään kumpaakaan.

Ergodisuus käsitteenä perustuu materiaallisen perustan merkitsevyyteen esittämisen kannalta. Käsite tuottaa myös näkökulman, joka oikeastaan on historiallinen: kaikkia tekstityyppejä voidaan tarkastella ergodisuuden näkökulmasta, jolloin linssinä toimii Aarsethin empirinen typologia. Painetuilla protohyperteksteillä on kitkainen suhde materiaaliseen

perustaansa. Ne suuntautuvat pois painetun sivun toimintaedellytyksistä, sen ”rajoille”, ”johonkin toiseen” mediaan, mutta tämä pakenevuus toimii median *ehdoilla*. Ne ovat siis tietyssä mielessä riippuvaisempia painetun kirjan välineestä kuin tavanomaiset kertovat tekstit. Niissä toteutuu samanlainen paradoksaalinen tendenssi kuin Harrisin esittelemässä graafista lokeroa rikkovassa, mutta siihen kuitenkin palautuvassa kirjoituksessa.

Walter J. Ongin mukaan kirjoitus ei voi olla koskaan luonnollista (1988, 82). Sen luonne on teknologinen sekä vaadittavien välineiden ja taitojen käytön mielessä (1988, 81), että symbolisen esittämistavan perustavan välittyneisyyden, etäännytyksen, ulkoistamisen ja materiaalisuuden mielessä. Siirryttäessä kirjoituksesta kirjallisuuteen tämä ’teknologinen ulottuvuus’ säilyy, mutta siirtyy samalla täysin uudentyyppisiin *fiktioon* liittyviin kysymyksiin. Kirjallisuuden teknologioihin voi kiinnittää huomiota yhtäältä joko yleisenä, kaikkiin teksteihin liittyvänä perustavana piirteenä. Tällöin huomio kiinnitetään kaikkiin sellaisiin ”objektiivisiin” tai konkreettisiin ehtoihin, jotka mahdollistavat tekstien tuottamisen, lukemisen, tulkinnan ja jakelun. Toisaalta voidaan tarkastella teknologioita eri tavoin esille tuovia, korostavia, hyväksikäyttäviä ja tiedostavia kirjallisuuden lajeja tai piirteitä.

Tekstejä luetaan aina sisältöjen takia. Hahmoteltu ’teknologinen’ ote ei sulje eikä haluakaan sulkea pois tätä peruslähtökohtaa. Mediaalisen ja materiaalisen teoretisoiminen osaksi kirjallisuuden kokonaisuutta ei pohjaudu vastakkainasetteluun vaan holistiseen näkemykseen. Kirjallisuus on kulttuurinen ilmiö, jota ei voida rajata *pelkästään* sisällölliseen. Materiaaliset ehdot tekevät tekstit kulttuurisesti ja esteettisesti mahdollisiksi ja saataviksi (Aarseth 1997, 170). Sisältöjen irrottaminen ideaalisiksi tutkimuskohteiksi on poliittinen ja ”keinotekoinen” teko, jolla tutkimuksen kohteet määritellään ja sen kenttä rajataan.

Teorian tehtävänä on (myös) laajentaa ja keksiä käsitteitä sekä niinkään viedä niitä joustavasti uusille alueille. Pyrkimyksenäni on ollut paitsi käsitellä median ja materiaalisuuden kysymyksiä, myös selkeyttää ja jaotella niitä. Media, materiaalisuus ja tekniikka ovat kirjallisuuden ”konkreettisen ulottuvuuden” eri ilmentymiä, eikä niitä ole kirjallisuusteorioissa juurikaan eritelty. Kirjallisuuden informaatio välittyy tilassa, jossa nämä kaikki ovat yhdistyneet. Perustaltaan uudentyyppisten (sähköisten) tekstien integroituminen osaksi kirjallisuutta ei ole ainakaan vähentänyt medioiden merkitystä kirjallisuustieteellisen(kin) tutkimuksen kohteina, lähtökohtina ja käsitteinä.

Onko puhe ’kirjallisuuden teknologioista’ loppujen lopuksi metaforista – onko se pyrkimystä kuvata tekstien toimintaa jonkinlaisella vertauskuvallisella ’lisällä’ – vai palautuuko se konkretiaan? Funktionaalinen näkökulma kirjallisuuteen (kirjallisuus kokonaisuutena, jonka yksi osa on materiaallinen, mediaalinen ja joka tältä pohjalta suuntautuu toimintaan ja vaikutuksiin) pitää ajatella työkalupakkina, jolla ei yksinään ole arvoa. Kysymys teknologian metaforisuudesta jää sikäli auki. Kaikissa teksteissä on piirteitä, joita voidaan pitää ’teknisinä’, mutta näiden aktivoituminen teknologioiksi vaatii täydentäviä ja tulkitsevia käytäntöjä, jotka kietoutuvat yhteen tekstien immateriaalisten piirteiden kanssa. Kirjallisuuden teknologia jää huojumaan konkreettisen ja metaforisen välille, eikä koskaan täysin palaudu objektiivisiin, teknisiin ja materiaalsiin piirteisiin.

Jatkokysymyksiä

Eräs mahdollinen jatkotutkimuksen suunta on keskittyminen toisaalta painettuun sanaan, toisaalta kirjaan mediana. Millaisessa suhteessa nämä ovat toisiinsa nähden historiallisesti? Nyt otetut näkökulmat välineisiin ja materiaalisuuteen tuottaisivat ehkä puitteet laajemmalle painetun kirjan käsittelylle, kuin mihin tässä tutkielmassa on päästy. Esimerkiksi

kirjallisuushistoriallisia esimerkkejä on käytetty vain johdattavina esimerkkeinä. *Kirjan historiaan* laajemmin, historiallisemmin ja yksityiskohtaisemmin pohjautuva ote toisi luultavasti lisää syvyyttä nyt käsitelyihin asioihin ja mahdollistaisi esim. elektronisten tekstien asettamisen tarkemmin määriteltyyn historialliseen kontekstiin. Kirjan tutkimukseen välineenä voisi sisällyttää jo käsiteltyjä näkökulmia (esim. peritekstit).

Toisaalta luonnosteltua kehikkoa voisi hyödyntää myös elektronisten tekstien tutkimuksessa. Varsinkin hypertekstiteoria ja sen kontribuutiot sähköisten tekstien visuaalisuuteen ja tilallisuuteen jäi käsittelemättä. Tilaa käsiteltiin lähinnä painetun sivun ja siihen nivELYvien traditioiden kannalta. Medialähtöinen ote voisi tuottaa tuloksia myös paikoissa joissa hyper- ja kybertekstiteoriat eroavat toisistaan. Yksi tällainen paikka on toisaalta tekstien organisaation, mm. ohjelmoitavuuden ja toisaalta lukijuuden/käyttäjyyden välinen suhde.

Kybertekstiteoria sinällään ja ergodisuuden käsite – varsinkin painettujen tekstien kannalta – ansaitsisi myös seikkaperäisemmän selvityksen. Protohypertekstien käsittely tekstonomisesta näkökulmasta jäi tässä oikeastaan kesken. Aarsethin typologia esittää itsensä selitysvoimaisena työkalupakkina, mutta pystytäänkö sillä systematisoimaan aukottomasti kaikenlaisten tekstien toimintaa? Mikäli oletetaan, että kybertekstiteoria on muotoiltu lähinnä elektronisten tekstien perspektiivistä käsin, sitä pitäisi soveltaa laajemmin erilaisiin ei-sähköisiin teksteihin. Vuotavatko empiiriset kategoriat missään kohdassa? Millaiset tekstit jäävät typologian muuttujien väliin ja mitä ne tekevät teorialle?

Lähteet

Aarseth, Espen (1997) *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Aarseth, Espen (1999) ”Kyberteksti – näkökulmia ergodiseen kirjallisuuteen.” *Parnasso* 3/1999. [Teoksesta Aarseth (1997) suomennettu luvut ”What is cybertext?”, ”The Typology” ja ”The Cyborg Author: Problems of Automated Poetics”. Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa. Viitattaessa *Cybertextin* näihin lukuihin on käytetty tätä suomennosta.]

Bahtin, Mihail (1979) ”Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa.” [Alunperin 1924.] Suom. Veikko Airola. Teoksessa *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bahtin, Mihail [Bakhtin, M.M.] (1986) ”The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis.” Teoksessa *Speech Genres & Other Late Essays*. Translated by Vern McGee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke (1997) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1993a) ”Teoksesta tekstiin.” Teoksessa Barthes, Roland: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland (1993b) ”Tekstin teoria.” Teoksessa Barthes, Roland: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland (1993c) *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.

Bloom, Harold (1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books.

Bloom, Harold (2001) *Lukemisen ylistys*. Suom. Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Otava. Alkuteos *How to Read and Why*, 2000.

Bologna, Giulia (1988) *Handschriften und Miniaturen. Das Buch Vor Gutenberg*. München: Südwest Verlag.

Bolter, Jay David (1991) *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.

Burroughs, William S. "The Cut-Up Method."
<http://spress.de/author/burroughs/Texts/Essays/Cutup.htm>
Alkuperä tai vuosi ei ole tiedossa.

Cayley, John (1999) "Koodeksiavaruuden tuolla puolen: kirjallisen kybertekstin mahdollisuudet." Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa. *Parnasso* 3/1999. Alunperin "Beyond Codexspace: Potentialities of literary Cybertext." *Visible Language* 30:2 (1996).

Chartier, Roger (1995) "Labourers and Voyagers: From the Text to the Reader." Transl. by J. A. González. Teoksessa *Readers & Reading*. Edited and Introduced by Andrew Bennett. London & New York: Longman.

Chatman, Seymour (1989 [1978]) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Coste, Didier (1989) *Narrative as Communication*. Foreword by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eskelinen, Markku (1999) "Kybertekstin narratologia, taso 1." *Parnasso* 3/1999.

Eskelinen, Markku (2002) *Kybertekstien narratologia. Digitaalisen kerronnan alkeet*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 75. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Eskelinen, Markku & Koskimaa, Raine (1999) "Kybertekstit – ergodinen kirjallisuus aloittelijoille." *Nuori Voima* 4-5/1999.

Eskelinen, Markku & Koskimaa, Raine (2001) "Introduction. There Is No Easy Way To Repeat This." Esipuhe teoksessa Eskelinen, Markku & Koskimaa, Raine (toim.) (2001) *Cybertext Yearbook 2000*. Publications of the Research Centre For Contemporary Culture, 68. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Feather, John (1986) *A Dictionary of Book History*. London: Routledge.

Federman, Raymond (1975) "Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction." Teoksessa Federman, Raymond (ed.) *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: The Swallow Press Inc.

Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Gass, William H. (1999) "In Defense of the Book." *Harper's Magazine* November 1999.

Genette, Gérard (1991) "Introduction to the Paratext." Reprinted in translation by Marie Maclean from *Seuils* (Paris, 1987). *New Literary History*, 22:2, Spring 1991.

Gunder, Anna (2002) "Aspects of Linkology. A Method for the Description of Links and Linking." Teoksessa Eskelinen, Markku & Koskimaa, Raine (toim.) (2001) *Cybertext Yearbook 2001*. Publications of the Research Centre For Contemporary Culture, 72. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Hallila, Mika (2001) "Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa." Teoksessa *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 54, 2001*. Helsinki: SKS.

Hallila, Mika (2002) "Traditio, hyperteksti ja aktiivinen lukeminen." *Parnasso* 1/2002.

Harris, Roy (1995) *Signs of Writing*. London & New York: Routledge.

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka (1989) *Euroopan kirjallisuuden valtavirtauksia. Keskiajalta esiromantikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Ikonen, Teemu (2000) "[OuLiPo:] Potentiaalisen kirjailijan perussanasto." *Nuori Voima* 4-5/2000. Koottu teoksesta *Oulipo Compendium*. Compiled by Harry Matthews & Alastair Brotchie. Atlas Arkhive 6, 1998.

Ingarden, Roman (1973) *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press. Alkuteos *Das literarische Kunstwerk*, 1965.

Iser, Wolfgang (1995) "Interaction between Text and Reader." Teoksessa *Readers & Reading*. Edited and Introduced by Andrew Bennett. London & New York: Longman.

Joensuu, Juri (2002) "Texts Without Bodies. On Mediums of Literature." Writing And Reading Seminar, Jyväskylä 11.3.2002. Julkaisematon esitelmä.

Kac, Eduardo (1999) "Holorunouden avainkäsitteet." Suom. Anna-Kaarina Kippola. *Parnasso* 3/1999. Alunperin "Key Concepts of Holopoetry", teoksessa Jackson, K. David & Vos, Eric & Drucker, Johanna (toim.) *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*. Rodopi 1996.

Kaitaro, Timo (2002) ”Surrealistinen automaattikirjoitus – kulttuurin retorinen virta.” *Nuori Voima* 1/2002.

Keskinen, Mikko (1993) ”Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana.” Teoksessa Ahokas, Pirjo & Rojola, Lea (toim.) *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47*. Helsinki: SKS.

Keskinen, Mikko (2001) ”Teksti ja konteksti.” Teoksessa Alanko, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS.

Koskimaa, Raine (1999) ”Protohypertekstit – painetun kirjallisuuden ääri rajoilla.” *Parnasso* 3/1999.

Koskimaa, Raine (2000a) *Digital Literature. From Text to Hypertext and Beyond*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Koskimaa, Raine (2000b) ”King-efekti ja kirjallisuuden sähköinen tulevaisuus.” *Nuori Voima* 4-5/2000.

Landow, George P. (1997) *Hypertext 2.0. [Being a revised, amplified edition of Hypertext:] The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Lanham, Richard A. (1993a) ”The Electronic Word: Literature Study and the Digital Revolution.” Teoksessa *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Lanham, Richard A. (1993b) ”Digital Rhetoric and the Digital Arts.” Teoksessa *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Launonen, Hannu (1984) *Suomalaisen runon struktuurianalyysia*. Helsinki: SKS.

Lehtonen, Mikko (2001) *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

Lotman, Juri (1989) *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen & Jukka Mallinen. Helsinki: SN-Kirjat.

Lyytikäinen, Pirjo (1991) ”Palimsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

- Maclean, Marie (1991) "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral." *New Literary History*, 22:2, Spring 1991.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian (1999) "Paperimailmoja." Suom. Raine Koskimaa. Teoksesta McHale (1987) suomennettu luku "Worlds on Paper". *Parnasso* 3/1999.
- McHale, Brian (2002) "Runous proteesina." Suom. Teemu Ikonen & Jussi Backman. *Nuori Voima* 3/2002. Alunperin "Poetry as Prosthesis". *Poetics Today* 21:1 (2000).
- McLuhan, Marshall (1967) *Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McLuhan, Marshall (1969) *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. WSOY. Alkuteos *Understanding media: The Extensions of Man*, 1964.
- Mikkonen, Kai (2001) "Lukeminen tulkintana." Teoksessa Alanko, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS.
- Mitchell, W. J. T. (1980) "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." *Critical Inquiry*, Spring 1980: Volume 6, Number 3.
- Ong, Walter J. (1988 [1982]) *Orality and Literacy. Technologizing of the Word*. London: Routledge.
- Oxenhandler, Neal (1975) "Listening to Burroughs' Voice." Teoksessa Federman, Raymond (ed.) *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: The Swallow Press Inc.
- Pearce, Richard (1975) "Enter the Frame." Teoksessa Federman, Raymond (ed.) *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: The Swallow Press Inc.
- Perälä, Anna (1999) "Kirjan historiaa". Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria I: Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa (1992) *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- Saarinen, Lauri & Joensuu, Juri & Koskimaa, Raine (toim.) (2001) *Kirja 2010. Kirja-alan kehitystrendit*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 70. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Saenger, Paul (1991) "The Separation of Words and the Physiology of Reading." Teoksessa Olson, David R. & Torrance, Nancy (eds.) *Literacy and Orality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sukenick, Ronald (2001) "Fiktio uusi traditio." Suom. Raine Koskimaa. *Nuori Voima* 4-5/2001. Alkuteksti "The New Tradition in Fiction" teoksessa Federman, Raymond (toim.) *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: The Swallow Press Inc. 1975.

Utrio, Kaari (2001) "Kirja elää, eläköön myös uusi tekniikka." Teoksessa *Tieto ja kirja*. Helsinki: Suomen tietokirjailijat ry.

Virusmäki, Paavo (toim.) (1960) *Graafinen tietokirja*. Helsinki: WSOY.

Waugh, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen.