

**MARKKU ESKELISEN *NONSTOP* JA
TEKSTUAALINEN TILA**

Anna Pauliina Helle
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
TAIKU / Kirjallisuus
Syyskuu 2004

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta:	Humanistinen tiedekunta
Laitos:	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / Kirjallisuus
Tekijä:	Helle, Anna Pauliina
Työn nimi:	Markku Eskelisen <i>Nonstop</i> ja tekstuaalinen tila
Oppiaine:	Kirjallisuus, kotimainen linja
Työn laji:	Pro gradu -tutkielma
Aika:	Syyskuu 2004
Sivumäärä:	73 s. (65 s. + lähteet 8 s.)

TIIVISTELMÄ

Tutkielma käsittelee Markku Eskelisen esikoisromaania *Nonstop* ja sen lukemista tiloina. *Nonstop* on postmodernistinen romaani, ja se sai ilmestyessään 1988 ristiriitaisen vastaanoton, sillä moni kriitikko koki kirjan olevan mieleton. Tässä tutkielmassa osoitan, että kun *Nonstopia* luetaan tiloina eikä tarinana, se näyttäytyy merkityksellisenä tekstinä.

Tutkielmassa tarkastelen *Nonstopin* kirjoitustilaa, tekstuaalista tilaa, intertekstuaalista tilaa ja tekstuaaliseen tilaan kuuluvia yksittäisiä tiloja. Käyttämistäni tilakäsitteistä ainoastaan kirjoitustila on paikallinen, sillä tarkoitan kirjoituksella graafista kirjoitusta, joka painetussa kirjassa sijaitsee paperilla. *Nonstopin* kirjoitustilan ilmiöistä nostan esille fragmentaarisuuden, epäjatkuvuuden, poispyyhkivyyden ja monimerkityksiset otsikot. Litteitä henkilöihahmoja, nimeämistä ja *Nonstopin* paikkoja käsittelem puolestaan tekstuaalisen tilan sis äänkäynteinä.

Tekstin kerronnan synnyttämien yksittäisten tilojen konstruoimisessa lähtökohtanani on ollut J. Donaldin käsitys, jonka mukaan tila ei ole jo olemassa oleva miljöö kertomukselle, vaan se syntyy tapahtumisen ja kerronnan kautta. Tekstin kerronta ja tapahtumat siis luovat itse omat tilansa. Tekstuaalisella tilalla tarkoitan tässä tutkielmassa taas tekstin ”tapahtumamaisemaa” eli sitä tilaa, jossa sen tapahtumat tapahtuvat, ja tämä tila koostuu siis tekstin yksittäisistä tiloista. *Nonstopin* tekstuaalisesta tilasta konstruoin luennassani teknologisen *panopticonin* tilan, simulaation tilan, terrorististen performanssien tilan sekä subjektin ja informaation yhteen sulautuvat tilat.

Luen *Nonstopia* myös osana intertekstuaalista tilaa, jolla tarkoitan Julia Kristevan tapaan sitä tilaa, jossa merkkijaksot toimivat. Tähän tilaan kuuluvat tutkielmassani yksittäinen luettava teksti, tekijä ja lukija sekä ympäröivä kulttuuri, jonka käsitän tekstien verkostoksi. *Nonstopista* on luettavissa viittauksia strukturalistiseen ja jälkistrukturalistiseen ajatteluun, psykoanalyysiin ja filosofiaan sekä niin sanottuihin korkea- ja populaarikulttuurin teksteihin.

Tutkielman teoreettinen viitekehys on tekstiteoreettinen ja hyödynnän luennassani Julia Kristevan, Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sekä Roland Barthesin teorioita. Näen *Nonstopin* tiloina, jotka ovat rihmastollisessa suhteessa toisiinsa.

Tutkimuksen avainsanat: tila, kirjoitustila, tekstuaalinen tila, intertekstuaalinen tila, rihmasto, suomalainen postmodernismi, tekstiteoria, lukeminen.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Markku Eskelisen tuotanto ja aikaisempi tutkimus	2
1.2 <i>Nonstopin</i> aikalaisvastaanotto	4
1.3 Tila ja tekstuaalinen tila	9
1.4 Tutkimuskysymys ja –menetelmä	15
2 TEKSTUAALISEN TILAN SISÄÄNKÄYNNIT	18
2.1 Kirjoitustila	18
2.1.1 Fragmentaarisuus, epäjatkuvuus ja poispyyhkivyyt	20
2.1.2 <i>Nonstopin</i> monimerkityksiset otsikot	24
2.2 Kerronta tekstuaalisen tilan sisäänkäyntinä	25
2.2.1 Litteät henkilöhaahmot ja nimeäminen	26
2.2.2 Paikat <i>Nonstopissa</i>	30
3 KERRONNAN JA TAPAHTUMISEN SYNNYTTÄMÄT TILAT	37
3.1 Valvonta: teknologinen <i>panopticon</i>	37
3.2 Simulaatio – totuus vai tv-kuva?	42
3.3 Terroristiset performanssit	49
3.4 Subjektin ja informaation yhteen sulautuvat tilat	52
4 <i>NONSTOPIN</i> INTERTEKSTUAALINEN TILA	54
4.1 Trilogian muut osat ja olematon alkuperäisteksti	54
4.2 Intertekstuaalista kuvainkaatoa	55
4.2 Kuka puhuu? – strukturalismi ja psykoanalyysi	59
5 PÄÄTÄNTÖ	63
6 LÄHTEET	66

1 JOHDANTO

Kun Markku Eskelisen esikoisteos *Nonstop* ilmestyi syksyllä 1988, se herätti monissa lukijoissa ärtymystä. Kirjaa moitittiin kritiikeissä muun muassa ”järjettömäksi” ja ”tyhjääkin tyhjemmäksi”, ja sitä syytettiin ”aneemisesta maailmattomuudesta” (Heinonen 1989, Virtanen 1989). Kuitenkin moni kriitikko myös kiitti teosta, ja näki sen tuovan jotain uutta suomalaisen kirjallisuuden kentälle (esim. Saarinen 1988).

Tuo ”jokin uusi” oli ilmiö nimeltä postmodernismi, ja teosta onkin pidetty ohjelmallisen postmodernistisena (Hosiaislouma 1999, 259–260). Tulkintoja postmodernismista on kuitenkin niin monia, että jos käsitettä ylipäättään halutaan käyttää, on syytä puhua pikemminkin postmodernismeista (ks. esim. Forsblom 2001, 10; Lodge 1990, 25). Tällöin *Nonstopin* voidaan sanoa edustavan mchalelaista käsitystä postmodernismista, jonka mukaan olennainen ero suhteessa modernismiin on dominantin vaihtuminen epistemologiasta ontologiaan (McHale 1993, 9–10).

McHalen väitteestä on esitetty erilaisia tulkintoja. Maria-Liisa Nevalan tulkinnan mukaan McHale tiivistää modernismin ja postmodernismin välisen eron siten, että modernismi kysyy, miten tulkita maailmaa, postmodernismin keskittyessä siihen, mitä maailma on (Nevala 1992, 160; ks. myös Saariluoma 1992, 40). Eskelisen mukaan McHalen väite taas tarkoittaa sitä, että postmodernistinen teksti asettaa etualalle omaan ontologiaansa liittyvät kysymykset, siis sen omaan rakentumiseen liittyvät ehdot, mikä näkyy kirjallisuuden itserefleksiivisyyden ja metafiktiivisyyden lisääntymisenä. Tämän näkemyksen mukaan itsetietoisuus on postmodernistisen fiktion välttämätön, muttei riittävä ehto. (Eskelinen 1993, 166.) Tässä tutkielmassa en kuitenkaan tutki *Nonstopin* postmodernistisuutta, sillä teosta on aiemmin tutkittu nimenomaan siitä näkökulmasta (ks. Kempainen 1997).

Sen sijaan pyrin vastaamaan kritiikeissä esiintyneisiin kokemuksiin tekstin maailmattomuudesta ja tyhjyydestä lukemalla *Nonstopia* erilaisina tiloina, jolloin se näyttäytyy merkityksellisenä. On nimittäin niin, että jos lukija vertaa *Nonstopia* kertomakirjallisuuteen, kuten esimerkiksi moni kriitikko teki arviossaan, se näyttäytyy joukkona puutteita ja vajavaisuuksia, joita on helppo listata: henkilöhahmot eivät ole uskottavia, tapahtumapaikkojen kuvaus on varsin vähäistä, eikä tekstissä ole juontakaan (esim. Heinonen 1989; Virtanen 1989; Petäjä 1988). Näin luettuna *Nonstop* näyttää

rakentuvan pelkän negaation varaan¹. Päästäkseni puutteiden listaamisen sijasta käsiksi siihen, mitä tekstistä on löydettävissä, otan siis lähtökohdakseni tilat ja paikat *Nonstopissa*.

Nonstopin tapahtumista vain harvan esitetään tapahtuvan jossakin tapahtumapaikassa, joten vain pieni osa tekstin paikoista on myöskään tapahtumapaikkoja. Mimeettisen eli todellisuutta jäljittelevän kerrontatradition mukaan tapahtumien on kuitenkin tapahduttava jossakin. Vaikka muunlaisessa kirjallisuudessa tällainen vaatimus ei olekaan aina voimassa, on varsin tavallista, että tapahtumien esitetään tapahtuvan jossakin (Prince 1982, 20). Tässä tutkielmassa esitän *Nonstopin* tapahtumien tapahtuvan tilassa, jota kutsun *Nonstopin* tekstuaaliseksi tilaksi².

1.1 MARKKU ESKELISEN TUOTANTO JA AIKAISEMPI TUTKIMUS

Nonstop on Eskelisen esikoisteos, joka aloittaa trilogian, jonka toinen osa on nimeltään *Semtext* (1990) ja kolmas *Interface* (1997). Eskelinen on itse luonnehtinut trilogiansa kahta ensimmäistä osaa seuraavasti: ”*Nonstop* on erilaisten postmodernien teorioiden väkivaltainen kohtauspaiikka, esseen ja proosan hybridi, jossa kirjallisuus kohtaa videon. *Semtextissä* kirjallisuus puolestaan kohtaa digitaaliset tietoverkot.” (Petäjä 1993.) *Interface* taas on, paitsi perinteinen paperille painettu kirja, myös internetissä luettavissa oleva kyberteksti³.

Ennen *Nonstopia* Eskelinen oli kirjoittanut yhdessä Jyrki Lehtolan kanssa kirjan nimeltä *Jälkisanat / Sianhoito-opas* (1987), joka kritisoi suomalaista kirjallisuudentutkimusta, analyttistä filosofiaa ja suomalaista kulttuuria ylipäänsä. Vanhanaikaisen kirjallisuudentutkimuksen, kirjallisuuskritiikin ja filosofian tilalle nuoret miehet tarjosivat muun muassa dekonstruktioita ja skitsoanalyysia. Lisäksi Eskelinen tunnetaan esseistinä, kolumnistina, kirjallisuuskriitikkona ja kybertekstitutkijana.

¹ Tarkemmin sanottuna *Nonstop* näyttää rakentuvan perinteisen romaanimuodon ja miksei myös klassisen narratologian kiellon varaan.

² Tarkalleen ottaen kaikkien tekstien kaikki tapahtumat tapahtuvat vain tekstissä, olipa niiden esitetty tapahtuvan jossakin paikassa tai ei. Siksi mikä tahansa teksti on luettavissa tiloina.

³ Kyberteksti on tekstiä, joka sisältää jonkinlaisen informaation takaisinsyöttösilmukan, mikä tarkoittaa sitä, että lukija voi tavalla tai toisella vaikuttaa tekstiin. Laajassa mielessä tämä tietysti pitää paikkansa kaikessa tekstuaalisuudessa. (Aarseth 1999, 261.) Kyber-etuliite viittaa kuitenkin koneisiin. Esimerkiksi kybertekstitutkija Espen Aarseth näkee tekstin koneena, verbaalisten merkkien tuotantoon ja kulutukseen käytettävänä mekaanisena välineenä. (Aarseth 1999, 262.)

Eskelisen fiktiotuotantoa on tutkittu vain vähän. Ilkka Arminen on kirjoittanut *Nonstopista ja Jälkisanoista / Sianhoito-oppaasta* otsikolla Jälkimodernin jälkiä, ja Marja Kemppisen pro gradu –tutkielma on nimeltään *Postmodernismi Markku Eskelisen teoksissa Nonstop ja Semtext* (Arminen 1991; Kemppinen 1997). Kemppinen käsittelee *Nonstopia* postmodernismin, Arminen jälkistrukturalismin näkökulmasta. *Nonstopia* ei ole aiemmin tutkittu tilana.

Nonstop on katkelmallinen ja epäjatkuva teksti. Se koostuu 158 lyhyestä katkelmasta, jotka eivät useinkaan liity ongelmattomasti toisiinsa. Epäjatkuvuudella tarkoitan sitä, että katkelmista on vain harvoin konstruoitavissa ajallisia jatkumia, ja silloinkin varsin vähäisissä määrin. Klassista narratologiaa edustavan Slomith Rimmon-Kenanin mukaan tarina on tekstistä abstrahoitavissa oleva ”tapahtumien jatkumo”, kronologiseen järjestykseen palautettujen kerrottujen tapahtumien muodostama kokonaisuus (Rimmon-Kenan 1999, 9), ja ainakaan tässä mielessä *Nonstop* ei siis kerro tarinaa⁴.

Myös Seymour Chatmanin mukaan kronologisuus erottaa tarinan (*narrative*) muista tekstityypeistä kuvailusta (*Description*) ja argumentista (*Argument*). Hänen mukaansa tarina edellyttää ajassa etenevää liikettä sekä ulkoisella että sisäisellä tasolla. Ulkoisella tasolla hän tarkoittaa romaanin, elokuvan tai näytelmän esittämisen kestoa ja sisäisellä tasolla taas niiden tapahtumajaksojen kestoa, joista tarinan juoni muodostuu. Ei-kertovilla teksteillä ei ole sisäisen tason ajallista peräkkäisyyttä, vaan ainoastaan etenemistä ajassa ulkoisella tasolla siinä mielessä, että niiden lukeminen, katsominen ja kuunteleminen vievät aikaa. (Chatman 1990, 9 ja 15–18.) Chatman kiinnittää myös huomiota siihen, kuinka yksittäiset lauseet tai lyhyet tekstijaksot voivat olla näennäisesti kertovia tai tapahtumallisia, vaikka niiden pääasiallinen funktio on kuitenkin kuvaileva (Chatman 1990, 18).

Rimmon-Kenanin ja Chatmanin tarinan määritelmät nojaavat kronologiseen aikakäsitykseen, joka on kuitenkin vain yksi monista mahdollisista⁵. Jo Platon erotti erilaisia aikoja *Timaioksessa*. Kyseisessä dialogissa Timaios sanoo, että on mahdollista sanoa ’on’, kun tarkoitamme ikuista, ja sanoa ’oli’ ja ’on oleva’, kun ilmaisemme

⁴Tosin esimerkiksi Monika Fludernikin ”luonnollisen” narratologian mukaan kaksi episodtia riittää luomaan tarinan (*narrative*) (Fludernik 1996, 319), ja tällaisen määritelmän mukaan myös *Nonstopia* voidaan pitää tarinana.

⁵Jussi Vähämäen mukaan filosofisessa perinteessä on kolme eri termiä ajalle, jotka ovat *aioon*, *kronos* ja *kairos*. *Kronos* tarkoittaa aikaa jaettavana, näkyvänä tai jonakin jo tapahtuneena. *Aioon* taas merkitsee aikaa elinvoimana tai henkeä elon ja elollisena. *Kairos*, joka usein käännetään hetkeksi, tarkoittaa Vähämäen mukaan elon (*aioon*) leikkaamista sen liikkeen mukaan, oikean hetken tai oikean sekoituksen mukaan. (Vähämäki 2003, 43–44.)

liikettä. Lisäksi voimme sanoa 'on olemassa' sellaisesta, joka on tullut olevaksi ja 'on tulemassa' sellaisesta, joka tulossa olevaksi. Voimme sanoa myös 'on tulevaisuudessa olemassa' siitä, mikä on oleva tulevaisuudessa ja 'ei ole olemassa' siitä mitä ei ole olemassa. (Platon 1982, 180.) Siis vaikka *Nonstopin* kronologinen eteneminen onkin vähäistä, on edellisen valossa selvää, ettei teksti kuitenkaan ole vailla ajallisuutta.

Tässä tutkielmassa luen *Nonstopia* Eskelisen tekstinä, millä tarkoitan lähinnä tietoisuutta siitä, että tekstillä on – vielä Tekijän kuoleman jälkeenkin – tekijänsä, jonka olemassaolo vaikuttaa tavalla tai toisella lukemistapahtumaan (vrt. Barthes 1993, 117). En ole kuitenkaan kiinnostunut Eskelisestä henkilönä, hänen elämäntarinastaan tai esimerkiksi hänen sukunsa vaiheista, enkä ole määrätietoisesti selvittänyt hänen kirjallisia vaikutteitaan – mikäli sellaisista voidaan tässä teoreettisessa kontekstissa puhua – koulutustaan tai mahdollisia poliittisia kantojaan. En myöskään ole kiinnostunut siitä, tarkoittiko Eskelinen *Nonstopia* kirjoittaessaan, että sitä luettaisiin siten kuin teen tässä tutkielmassa, enkä siitä, ovatko kaikki lukemani merkitykset Eskelisen tarkoituksella tekstiin kirjoittamia⁶. Toisin sanoen otan vastuun lukemistani merkityksistä itse. Sitä en kuitenkaan kiistä, että ne asiat, joita kirjailija Eskelisestä – julkisuuden henkilöstä – tiedän tai luulen tietäväni, voivat monin tavoin vaikuttaa tapaani lukea *Nonstopia*. Näitä vaikutuksia on kuitenkin vaikeaa, ellei mahdotonta, jäljittää, tiedostaa ja eksplikoida.

1.2 NONSTOPIN AIKALAISVASTAANOTTO

Nonstop sai ilmestyessään sekä myönteistä että kielteistä kritiikkiä. Myönteisesti kirjaan suhtautuivat *Kulttuurivihkojen* Jukka Hynninen (1989) *Kansan Uutisten* Harto Hänninen (1988b) ja *Uuden Suomen* Esa Saarinen (1988). Kriittisemmin kirjaa arvioivat *Keskisuomalaisen* Jorma Heinonen (1989), *Aamulehden* Markku Huotari (1988), *Parnasson* Arto Virtanen (1989) ja *Helsingin Sanomien* Jukka Petäjä (1988).

Myönteisistä arvioista Hynnisen ja Hännisen kritiikit ovat kirjallisuustieteellisesti perusteltuja, kun taas Saarisen näkökulma on filosofinen ja moraalialue pohtiva. Näille kritiikeille on yhteistä maltillisen positiivinen suhtautuminen niin sanottuun

⁶ Tekijän intentioon liittyvistä ongelmista esim. Kaarto 2001, 165.

postmodernismiin sekä tyylinä että teoriana, mutta Hynninen ja Hänninen osoittavat myös tuntevansa teoreettiset lähtökohdat, jotka mahdollistavat *Nonstopin* lukemisen.

Hynnisen kritiikin otsikko ”Nonstop, teokseksi talttumaton teksti” kertoo, että Hynninen luki kirjaa tekstiteoreettisesta viitekehyksestä käsin⁷. Jälkistrukturalismin hengessä hän näki tekstin merkitysten olevan pysähtymättömiä, ja dekonstruktioon hän puolestaan viittasi kirjoittaessaan, että: ”Tekstijaksot kerronnallisina merkitysyksikköinä eivät ole välttämättä toimivasti toisiinsa vertautuvia ja ne on mahdollista kyseenalaistaa narratiivisina elementteinä, mikäli haluaa ottaa Eskelisen eroja, epävarmuuksia ja epäjatkuvuuksia sylkevästä differnce-koneesta [sic] maksimaalisen disseminaatiotehon irti.” (Hynninen 1989, 53). Hynninen mainitsi myös romaanissa olevan sellaisia postmodernistisiksi nimitettyjä piirteitä, kuten itsestään tietoisuus, katkelmallisuus ja epäjatkuvuus (Hynninen 1989, 53).

Hynninen arvioi kritiikissään suomalaisen kirjallisuuden olevan käymistilassa uudenlaisen tekstualismin asetuttua haastamaan perinteisen romaanin, mikä oli Hynnisen mielestä tervetullut ilmiö. *Nonstop* ei kuitenkaan saanut häneltä varauksetonta kiitosta, sillä hän piti sitä ”osoituksena osaamisesta” mutta kuitenkin ”pelkkänä huitaisuna” (Hynninen 1989, 54).

Harto Hänninen taas totesi arviossaan, että romaanin pääosassa on kirjoitus, teksti. Tekstin rakennetta hän luonnehti dialogeiksi ja fragmenteiksi. Hännisen mukaan ”[t]ekstit [katkelmat, joista *Nonstop* koostuu] hylkivät, absorboivat ja lataavat toisiaan; ne pysyvät jatkuvasti liikkeessä ja solahtavat otteesta. Jokainen pala on tunnistettavissa, mutta yhdessä ne muodostavat pysähtymättömän graffitin, joka voi hetkessä muuttua nonfiguratiiviseksi freskoksi.” (Hänninen 1988b.)

Hännisen tulkinta *Nonstopin* henkilöistä on mielenkiintoinen. Hän esitti, että *Nonstopin* päähenkilö, minä, on ”polyfoninen ei-kukaan”. Minän muuttuminen tekstissä ei siis Hännisen mukaan tarkoittanut henkilöiden, henkilö-kertojien tai näkökulmien vaihtelua tekstissä, vaan moneudesta koostuvaa minää, joka ei ole oikeastaan kukaan⁸.

⁷ Otsikko viittaa Roland Barthesin teos/Teksti-jaotteluun (ks. Barthes 1993, 162–163). Barthes jakaa tekstit teoksiin ja Teksteihin, mutta jako on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Tulkitsen Hynnisen tarkoittavan otsikossaan teoksella sellaista tekstiä, jonka koodit me tunnemme ja josta tiedämme kuinka se tulisi lukea. Tekstillä näen hänen puolestaan tarkoittavan esimerkiksi avantgardistista tekstiä, jonka lukemisen mahdollistavia koodeja emme tunne. Tällainen tulkinta on todennäköinen, mikäli Barthesin käsitteet kirjoitettava ja luettava teksti on samastettu teokseen ja Tekstiin, kuten usein tapahtuu (ks. esim. Rojola 1993, 157–158). Barthes kuitenkin itse varoitti pitämästä Tekstiä avantgardistisena tekstinä ja teosta klassisena tekstinä (Barthes 1993, 160; ks. Keskinen 2001, 93 ja Mehtonen 2001, 52).

⁸ Ks. Hännisen lainaus luvussa 2.2.1 Litteät henkilöahmot ja nimeäminen.

Kiitosta *Nonstop* sai Hänniseltä huumorista, vaikka teksti kokonaisuudessaan olikin hänen mielestään ahdistava.

Esa Saarisen arvostelu poikkesi muista myönteisistä arvioista monellakin tapaa. Hynnisen ja Hännisen korostaessa – tekstualismin hengessä – *Nonstopin* tulkitsemisen mahdottomuutta, Saarinen esitti koherenssiin pyrkivän kokonaistulkinnan. Hän luki *Nonstopia* temaattisesti postmodernin yhteiskunnan moraalittomuuden kritiikkinä ja jonkinlaisena antiutopiana. Hän kirjoitti ”tapahtumamaisemasta”; anarkistisen ja avantgardistisen No Point -ryhmän projekteista ja yhteiskunnasta kontrollikoneistona. Toisin kuin muut kriitikot, Saarinen näki romaanin luomien tilojen olevan ”järkyttävän lähellä sitä reaalityodellisuutta, jossa tosiasiaassa elämme” (Saarinen 1988).

Saarinen luonnehti *Nonstopia* ruoskivaksi kulttuurikritiikiksi. Hänen mukaansa Eskelinen on hahmottanut tekstissään paremmin kuin kukaan aiemmin postmodernin rikkoutuneen sielun maiseman ”jolle teollisviihteellinen hyvinvointi on valhetta, itsepetosta” (Saarinen 1988). Hän myös piti Eskelistä illuusiottomana 1980-luvun sukupolven edustajana, jota vasten hän asetti sovittävän ja sovinnaisen turva-Suomen.

Varsinaisena romaanin pääteemana Saarinen piti moraalikatoa. Hän tulkitsi romaanin lähtökohtana olevan kysymyksen siitä, mitä moraalialia voi olla yhteiskunnassa, jossa ihmisyyden arvoa loukataan niiden toimesta, jotka sitä näennäisesti puolustavat. Kokonaistulkintansa kanssa linjassa Saarinen kirjoitti: ”Eskelisen romaani osoittaa todellisuuden, jota luonnehtii ’kiihtyvällä vauhdilla etenevä moraalikato’” (Saarinen 1988).

Saarisen kritiikki on hyvä esimerkki siitä, kuinka lukija voi löytää romaanista merkityksiä, joita sinne ei ole kirjoitettu, sillä esimerkiksi temaattinen moraalikato-luenta ei ole ongelmattomasti tekstistä käsin perusteltavissa. Tällä en kuitenkaan tarkoita sitä, että Saarinen olisi luennassaan väärässä – hän lukee tekstiä omista lähtökohdistaan, ei kirjallisuustieteellisesti. Hänen luentansa tuo kuitenkin esille sen, kuinka lukijat usein täyttävät tekstin aukkopaiikkoja luodakseen koherenssia lukemaansa⁹.

⁹ Wolfgang Iserin (1926–) mukaan kirjallinen teos on luonnostaan aukkoinen, ja siksi lukijan on lukiessaan aina täydennettävä sitä. Aukko voi olla paitsi tyhjä kohta kahden lauseen tai tekstijakson välillä myös etäisyys tekstin ja lukijan välillä. Esimerkiksi tarinassa on aukko, jos lukijan on vihjeiden perusteella pääteltävä, mitä jonkin menneen hetken ja nykyisyyden välillä tapahtui. (Alanko 2001, 224–225.) Sigmund Freudin kanta aukkoihin on toisenlainen, sillä *Unien tulkinnassa* (1900) hän esittää, että analyytikon ei tule täyttää unikertomuksissa esiintyviä oletettuja aukkoja, koska kaikki olennainen sisältyy esitettyyn kertomukseen, vaikuttipa se kuinka aukkoiselta ja mielivaltaiselta tahansa (Freud 2001, 427–428). Suhteeni *Nonstopin* aukkoisuuteen lähempänä Freudin suhtautumistapaa, kun taas Saarisen lukutapa on hyvä esimerkki iseriläisestä kannasta.

Kaikki kriitikot eivät kuitenkaan suhtautuneet teokseen yhtä suopeasti. Monen *Nonstopia* kriittisesti arvioineen kriitikon mielestä kirjassa ei yksinkertaisesti ollut mitään järkeä. Esimerkiksi Jorma Heinonen ei saanut tekstistä minkäänlaista otetta, vaan hän piti sitä täysin ”hölynpölynä”. Hän myös myönsi avuttomuutensa tekstin edessä: ”Aluksi päätin kirjoittaa [--] teoksen arvioinnin ilman ihmisten ja heidän nimiensä lainauksia, mutta olisin joutunut lähes mahdottoman eteen” (Heinonen 1989). Omia huomioita Heinonen ei juuri tuonutkaan arviossaan esille, vaan hän turvautui siihen, mitä muut olivat kirjasta aiemmin kirjoittaneet.

Jukka Petäjän mukaan kirjan huonoimmat puolet olivat sen hermeettisyys ja kieli. Petäjän mielestä Eskelinen käytti kieltä vain välineenä, ja hän kirjoitti sen ankkuroituvan vain metatasolle. Toisena ongelmana Petäjä piti sitä, että ”Eskelinen puhuu vain itselleen”. Tätä hän tarkensi esittämällä vain tekijän tuntevan tekstin koodit, jolloin teksti on vain tekijän ymmärrettävissä¹⁰. Kun tekstiin myönteisesti suhtautuneet Hänninen ja Hynninen kokivat tekstin olevan liikkeessä, Petäjä puolestaan kirjoitti, että ”Eskelisen proosa [--] pysyy fragmentaaraisesti paikoillaan” (Petäjä 1988). Petäjä piti *Nonstopin* heikkouksina myös tekstin kokeellisia ja romaanimuotoa kyseenalaistavia piirteitä, ja kritiikin kohteena oli itse asiassa koko kirjallisuuskäsitys, jota *Nonstop* edustaa¹¹.

Yksi kielteisissä kritiikeissä usein esiin nouseva asia oli Markku Eskelisen julkisten esiintymisten ja hänen julkisuudessa esittämiensä mielipiteiden herättämä ärtymys. Esimerkiksi Markku Huotarin mukaan tilanne oli *Jälkisanojen* jälkeen se, että ”Nyt katsotaan, osaako tämä keltanokka sitten itse mitään” (Huotari 1988). Vaikka Huotari ei arvostanutkaan *Nonstopia* eikä pitänyt siitä, hän ei tuonut selkeästi esille muita perusteluja kuin negatiivisen ennakoasenteensa tekijää kohtaan.

Arto Virtanen (1989) puolestaan väitti kirjoittaneensa kritiikkinsä lukematta itse *Nonstopia* lainkaan. Arvostelusta on luettavissa, että Virtanen oli loukkaantunut henkilökohtaisesti kritiikistä, jota Eskelinen oli esittänyt kirjallisuuskritikoita kohtaan

¹⁰ *Nonstopin* koodien sekavuus voidaan kuitenkin nähdä muutenkin kuin puutteena, nimittäin skitsoanalyysin välineenä. Gilles Deleuze ja Félix Guattari ovat kirjoittaneet skitsofreniasta ja –analyysistä muun muassa teoksissaan *L'Anti-Œdipe* (1972) ja *Mille Plateaux* (1980). He näkevät skitsofrenian dekodeeraamisen ja deterritorialisaation prosessina ja he käyttävät sitä pikemmin poliittisena ja sosiaalisena käsitteenä kuin psykiatrisena (Deleuze 1995, 23–24). Deleuze viittaa muun muassa William Burroughsiin, Antonin Artaudiin ja Samuel Beckettiin puhuessaan kone- ja skitsokirjoista, ja mielestäni myös *Nonstop* voidaan nähdä sellaisena.

¹¹ Petäjän *Nonstopia* kohtaan esittämä arvostelu on kuitenkin ristiriidassa sen kanssa, että kahta vuotta aiemmin hän oli kokenut pelkästään positiivisiksi samansuuntaiset kokeilut Mariaana Jäntin romaanissa *Amorfiaana* (1986) (Petäjä 1986).

muun muassa *Jälkisanoina* ja Harto Hännisen (1988a) haastattelussa¹². Virtanen kirjoitti:

On erittäin aiheellista kirjoittaa kritiikki kirjasta, jota ei ole vielä lukenut, kun kirjailija on itse esittänyt vastakritiikkinsä ennakoimalleen kirjansa kritiikille jo noin puoli vuotta ennen kirjan ilmestymistä: normaali ajan lakeja kunnioittava järjestys, jonka mukaan ensin on kirja, sitten kritiikki ja vasta kolmanneksi kirjailijan mahdollinen kauna kritiikkiä/kriitikkoa kohtaan [--] on tietysti kokeilunhaluisen kirjailijan toimesta muutettavissa järjestykseen, jossa ensin esitetään vastakritiikki, ja silloin kriitikko on kiinnostuneempi heijastamaan kriitikon käsityksiään pikemminkin vastakritiikkiä kohtaan kuin itse teosta vasten: minä siis olen Eskelisen ennakoima tyhmä suomalainen kriitikko, jolla ei ole edellytyksiä ymmärtää hänen kirjaansa... (Virtanen 1989, 63.)

Virtanen yritti kritiikissään niin sanotusti antaa takaisin samalla mitalla ja myös loukata kirjailijaa, mutta tuli omalla asiattomalla ja alatyylisellä arvostelullaan ehkä tahattomasti vahvistaneeksi Eskelisen esittämää käsitystä ammattitaidottomista suomalaisista kriitikoista (ks. Eskelinen ja Lehtola 1987, 139–140).

Itse romaanista *Virtasella* oli vain vähän sanottavaa. Kritiikistä kuitenkin näkyy, ettei hän kyennyt sijoittamaan tekstiä sille sopivaan kontekstiin. Hän kirjoitti *Nonstopin* olevan totuusromaani, mutta kritiikistä ei käy esille, mitä hän käsitteellä tarkoittaa. Virtanen kirjoitti: ”Siinä [*Nonstopissa*] matkitaan avoimesti Markku Lahtelan ’Hallitsijan’ ja ’Sirkuksen’ tyyppisiä käsitteellisen romaanin itseruokkivia prosesseja [--] Eskelinen ei ole itse vaivautunut kehittämään mitään omaa” (Virtanen 1989, 64). Samalla sivulla Virtanen mainitsi huomanneensa romaanissa ”[William] Burroughsin matkimista”. Voi olla, ettei Virtanen tuntenut 1980-luvun lopulla intertekstuaalisuuden käsitettä. Mainittujen teosten taustalla on myös ainakin osittain samanlainen kirjallisuuskäsitys, mikä osaltaan selittää samankaltaisuudet.

Virtanen pohti arvostelussaan myös sitä, miksi *Nonstop* on kirjoitettu. Hänen mukaansa ”se, minkä takia kirja yleensä kirjoitetaan, tarina maailmassa, puuttuu” (Virtanen 1989, 64). Tämä *Virtasen* esille nostama ongelma on keskeinen luentani kannalta, sillä sitä vasten esitän *Nonstopin* olevan merkityksellinen teksti, vaikka se ei luokaan koherenttia fiktiivistä maailmaa, vaan tilan, jossa muun muassa kronologian ja paikkojen merkitys on vähäinen.

¹² Virtanen toimi itse Parnasson kriitikkona *Jälkisanojen/Sianhoito-oppaan* ilmestymisen aikaan, ja hänet mainitaan kirjassa myös nimeltä (Eskelinen & Lehtola 1987, 143).

Lisäksi Virtanen löysi *Nonstopista* ”sadismia ja muitakin hirveyksiä” (Virtanen 1989, 64). Mutta toisin kuin Saarinen, Virtanen ei kuitenkaan uskonut, että romaani voisi saada lukijan uskomaan, että kuvatuunlaisia asioita voisi olla olemassa missään muualla kuin *Nonstopissa* – ja Eskelisen pään sisällä. Tässä tapauksessa Saarisen ja Virtasen tulkintojen erossa on pohjimmiltaan kyse kokemusmaailmojen eroista; yhden kokemus maailmasta voi olla väkivaltaisempi kuin toisen. *Nonstopin* lukemisessa Virtasen ongelma kiteytyy kuitenkin hänen tekemäänsä oletukseen *Nonstopista* totuusromaanina, mikäli hän tarkoitti käsitteellä romaania, joka kertoo totuuden maailmasta. Jotta *Nonstopin* voisi kokea mielekkäänä, on päinvastoin hylättävä käsitys, jonka mukaan kirjan on tarkoitus jäljitellä uskollisesti maailmaa tai olla sen kuva, kuten tulen työssäni osoittamaan.

Aikalaisvastaanottoa lukiessa nousee esille monia keskeisiä *Nonstopin* lukemisen ongelmia. Kritiikkien esittämien näkökulmien välille syntyy ensinnäkin jännite siitä, lukeako kirjaa suhteessa sitä ja lukijaa ympäröivään todellisuuteen, vai vain tekstiin itseensä viittavana tekstuaalisena kokeiluna. Erityisesti Saarisen kritiikki nostaa esille yhden suurista *Nonstopin* lukemiseen liittyvistä kysymyksistä, nimittäin sen, lukeako tekstiä siten, että pyrkii täyttämään katkelmien väliin jäävät aukko paikat, vai siten, että hyväksyy tekstin elliptisyyden ja pyrkii lukemaan sitä aukkoisena. Molemmilla lukutavoilla on omat ongelmansa. *Nonstopin* aukkojen täyttäminen on vaativaa, sillä se on teksti, joka vastustaa monella eri tasolla yhtenäiseen kokonaistulkintaan pyrkivää lukemista. Toisaalta sen lukeminen aukkoisena on vaativaa siksi, että ihmisellä on taipumus kertomuksellistaa (*narrativizise*) kokemaansa, ja näin käy usein myös luettaessa epäyhtenäisiä tai epäloogisia tekstejä, jollainen *Nonstop* on (ks. Fludernik, 1996, 34). Tässä tutkielmassa pyrin kuitenkin lukemaan *Nonstopia* aukkoisena ja siis välttämään tyhjien kohtien täyttämistä.

1.3 TILA JA TEKSTUAALINEN TILA

Mutta mitä tarkoittaa työni otsikossa oleva tekstuaalinen tila, ja kuinka tekstiä luetaan tiloina? Miksi ylipäätään lukea *Nonstopia* tiloina?

Tila on moniulotteinen käsite. Suomen kielessä se viittaa ensinnäkin avaruudellisuuteen tai rajattuun fyysiseen, geometriseen ja materiaaliseen tilaan, toisekseen materiaaliseen olotilaan ja inhimilliseen mielentilaan. (*Nyky-suomen*

sanakirja 1962, 683-685). Suomen kielen 'tilan' viittausala on laaja, sillä esimerkiksi englannin kielen sanoista moni, kuten *space, state, shape, condition* ja *room*, kääntyy suomeksi 'tilaksi'.

Erityisesti yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa tila on noussut mielenkiinnon kohteeksi, ja Michel Foucault onkin esittänyt, että ajan aikakaudesta olisi tutkimuksessa siirrytty tilan aikakauteen (Crang ja Thrift 2000, 1). Myös kirjallisuustieteessä – varsinkin proosan tutkimuksessa – painotus on perinteisesti ollut ajallisuudessa, mikä johtunee proosakirjallisuuden kertomusluonteesta. Perinteisesti on myös ajateltu, että kirjallisuus on ajan taidetta, kun taas maalaustaide on tilan taidetta (Mitchell 1986, 95). Vaikka koko jyrkkä kahtiajako on kyseenalainen, se on ongelmallinen kirjallisuuden osalta erityisesti lyriikan ja ei-kertovan proosan kohdalla.

Kirjallisuustieteessä on puhuttu myös tilallisesta muodosta erityisesti modernistisen proosan yhteydessä. Joseph Frank on esittänyt tilallisen muodon edustajiksi esimerkiksi T. S. Eliotin, Ezra Poundin ja James Joycen. Frankin tilallinen muoto tarkoittaa tekstin ominaisuutta, sitä että romaanin kertomuksen ajallinen eteneminen on pysäytetty, jolloin lukijan huomio kiinnittyy merkityksellisten yksikköjen keskinäisiin suhteisiin. (Frank 1963, 15.) W.J.T. Mitchell sen sijaan näkee tilallisen muodon kirjallisuuden kokemisen ja tulkinnan aspektina kaikkina aikoina ja kaikissa kulttuureissa (Mitchell 1980, 273). Mielestäni Frankin ja Mitchellin kantoja ei tarvitse nähdä toisilleen vastakkaisina; hyväksyn Frankin näkemyksen siitä, että jotkin tekstit näyttävät helpommin tilallisina kuin toiset, mutta siitä huolimatta kaikki tekstit ovat koettavissa tilallisina, kuten Mitchell esittää¹³.

Sen sijaan, että aika ja tila nähtäisiin toisensa poissulkevinä, niiden voidaan nähdä myös limittyvän toisiinsa. Nimittäin siinä missä tila aikaisemmin nähtiin kantilaisittain absoluuttisena kategoriana, korostuu nykyisissä näkemyksissä usein tilan dynaaminen luonne; sen nähdään olevan prosessi tai prosessissa, jolloin aika ja tila ovat yhdistyneet tulemisen tilaksi. (Crang ja Thrift 2000, 1.) Jo mainitsemassani Platonin *Timaioksessa* mainitaan tällainen tuleminen tila 'on tulemassa' (Platon 1982, 180), ja koen *Nonstopin* ajallisuuden olevan *Timaioksessa* esitetyistä lähimpänä tulemisen tilaa. Monet nykyteorioiden prosessuaalisista tilakäsityksistä ovat kehittyneet näkemyksistä kielestä

¹³ Myös viimeaikaisessa suomalaisessa kirjallisuustieteessä tila on ollut keskustelun aiheena. Esimerkiksi Harri Veivon väitöskirja *Written Space* (2001) käsittelee kirjoitettua tilaa, ja syksyllä 2003 julkaistiin myös Gaston Bachelardin teoksen suomennos *Tilan poetiikka*. Hieman varhaisempi on Kaisa Kurikan toimittama antologia *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa* (1998). Mitään näistä en ole hyödyntänyt tässä tutkielmassa, sillä en näe niiden tarjoavan olennaista tukea työlleni, sillä niissä tila on käsitetty paikallisena käsitteenä, toisin kuin tässä tutkielmassa.

tilana ja toisaalta subjektista tilana (Crag ja Thrift 2000, 3). Näitä nykyteorioiden käsityksiä esittelen lyhyesti seuraavaksi ja hyödynnän myöhemmin analyysissäni.

Voidaan sanoa, että alkusysäyksen käsitykselle kielen tilallisuudesta antoi Ferdinand de Saussuren (1857–1913) yleinen kielitiede, jonka hän kehitti vastineeksi perinteiselle historialliselle kielitieteelle. Hän esitti kielellisen systeemin, *languen*, muodostavan atemporaalisen tilan, jossa kielelliset elementit liittyvät toisiinsa. (Crag ja Thrift 2000, 4.) De Saussure jakoi kielen *langueen* ja *paroleen*, joista *langue* tarkoittaa abstraktia kielisysteemiä, kun taas *parole* viittaa kielenkäytön tasoon, joka ei sisälly de Saussuren kielitieteen alaan (Häkkinen 1998, 63). Kielisysteemissä merkityksen nähdään muodostuvan foneemien erojen kautta, ei suhteessa referenttiin. Saussuren näkemys *languesta* on kuitenkin vielä staattinen (Korsisaari 2001, 300). Käsitystä on hyödynnetty ja kehitetty edelleen dynaamisempaan suuntaan monissa semioottisissa tekstiteorioissa, joista tärkeimpiä tämän tutkielman kannalta lienevät Julia Kristevan ja Roland Barthesin tekstiteoriat. Palaan heidän näkemyksiinsä luvussa Tutkimuskysymys ja –menetelmä.

Subjektin tilallistamisen voidaan puolestaan sanoa tarkoittavan sen käsittämistä tekstuaaliseksi. Esimerkiksi strukturalistinen psykoanalytikko Jacques Lacan on esittänyt subjektin olevan kielellisesti rakentunut¹⁴, ja esittelen hänen näkemyksiään tarkemmin luvussa Kuka puhuu? Taustalla on edellä mainittu de Saussuren kielitiede, sillä Lacanin ajattelu yhdistää Freudin psykoanalyysin aineksia de Saussuren kielitieteeseen. Tekstuaalisen subjektin voidaan nähdä olevan kytkeytynyt muun muassa nykyaikaisen yhteiskunnan tekniseen välittyneisyyteen ja informaatiotulvaan (Crag ja Thrift 2000, 9), ja tätä näkökulmaa hyödynnän puolestaan luvussa Subjektin ja informaation yhteen sulautuvat tilat. Teknisellä välittyneisyydellä tarkoitan median etäännyttävää vaikutusta yksilön suhteessa ympäröivään todellisuuteen.

Kirjallisuudesta puhuttaessa tekstin pintatason ilmiöiden voidaan ajatella muodostavan graafisen kirjoitustilan¹⁵. Kirjoitustila on tämän tutkielman tiloista ainoa paikallinen tila, sillä se sijoittuu konkreettisesti kirjan paperille. *Nonstopin* kirjoitustilan ilmiöistä käsittelen tässä tutkielmassa esimerkiksi tekstin rakennetta asetteluineen ja

¹⁴ Mike Craig ja Nigel Thrift eivät kirjoita subjektista vaan 'tilallisesta itsestä' (*spatial self*), mutta koska heidän näkemystensä taustalla on strukturalistinen viitekehys, on mielestäni paikallaan käyttää subjektin käsitettä. Toivon tämän käsitteellisen yhdenmukaistuksen lisäävän esitykseni ymmärrettävyyttä.

¹⁵ Graafisesta tilasta yleisemmin ks. Harris 1995, 121.

lukujakoineen sekä sen peritekstejä¹⁶. Kirjoitustilaan kuuluvat luennassani lisäksi muun muassa eräät epäjatkuvuuden elementit, joita käsittelen luvussa 2. Samassa luvussa käsittelen lyhyesti myös niitä ongelmia, joita tällaiseen kirjoitustilan erottamiseen omaksi tilakseen liittyy.

Koska myös Jacques Derridan yhteydessä on puhuttu kirjoituksen tilasta (esim. Crang and Thrift 2000, 22–23), ja kirjoitus (*écriture*) on keskeinen käsite hänen teksteissään, on tarpeen tarkentaa, mitä tarkoitan kirjoituksella suhteessa Derridan kirjoitukseen. Jonathan Culler esittää, että Derridan mukaan ”kirjoitus esittää kielen sarjana fyysikaalisia merkkejä, jotka operoivat puhujan poissaollessa” (Culler 1994, 1, suomennos A. H.), jolloin kirjoitus viittaa graafisiin merkkeihin. Toisaalta Derrida käyttää kirjoitusta myös laajemmassa arkkikirjoituksen merkityksessä, jolloin siihen sisältyvät sekä puhuttu (*vocal*) kirjoitus että graafinen kirjoitus (Culler 1994, 208; ks. Hintsu 1998¹⁷). Käytän kirjoitusta esitetyistä ensimmäisessä merkityksessä, graafisena kirjoituksena, mutta Derridan kirjoituksen käsitettä käsittelen tarkemmin luvussa 3.2 Simulaatio – totuus vai tv-kuva.

Tilan käsite taipuu siis moneen käyttöön, vaikka pysyteltäisiinkin yhden teoreettisen viitekehyksen – Saussuren jälkeisen semiotiikan – puitteissa. Käsitteen avulla analysoin tekstistä yksittäisiä tiloja, jotka voivat olla subjektin ja hänen ympäristönsä tiloja tai erilaisten tekstien representaatioiden, kuten fiktiivisten videonauhujen tiloja.

Mutta mitä sitten on tekstuaalinen tila? Tässä tutkielmassa tarkoitan sillä Esa Saarisen sanoin ilmaistuna *Nonstopin* ”tapahtumamaisemaa” (Saarinen 1988), eli sitä tilaa, jossa sen tapahtumat tapahtuvat. Lähtökohtanani on J. Donaldin käsitys, jonka mukaan tila ei ole jo olemassa oleva miljö kertomuksille, vaan tila tuotetaan tapahtumisen ja kerronnan kautta¹⁸. Tässä yhteydessä en käsitä tilaa paikallisena vaan

¹⁶ *Péritexte* on Gérard Genetten käsite, ja se tarkoittaa sellaisia paratekstejä, jotka ovat osa kirjaa (Genette 1987b, 10). Genetten *paratexte* taas on kattokäsite, joka puolestaan tarkoittaa kaikkia varsinaiseen tekstiin kuulumattomia mutta siihen liittyviä ja sitä selittäviä tekstejä, kuten tekijän nimeä, otsikoita, esipuheita ja kuvituksia (Genette 1987b, 7). Varsinaiseksi tekstiksi käsitetään tällöin niin sanottu leipäteksti. Periteksten lisäksi parateksteihin kuuluvat myös epitekstit (*épitexte*), jotka ovat paratekstejä, jotka eivät ole konkreettinen osa kirjaa. Sellaisia voivat olla esimerkiksi haastattelut ja kirjeenvaihdot, tai kuten tässä tutkielmassa, *Nonstopin* saama kirjallisuuskritiikki, jota esittelin edellä. (Ks. Genette 1987b, 10–11.) Paratekstit ovat Genetten teoriassa transtekstuaalisuuden alalajeja, ja transtekstuaalisuus on puolestaan synonyyminen laajasti käsitetyn intertekstuaalisuuden käsitteen kanssa (ks. Lyytikäinen 1991, 145–146).

¹⁷ Merja Hintsu esittää kirjoituksen merkitsevän Derridalla muun muassa länsimaisen ajattelun ”tiedostamatonta”. Myös hän korostaa, että Derridan yleisen kirjoituksen [arkkikirjoitus] käsite ei ole samastettavissa empiriseen kirjoituksen käsitteeseen. (Hintsu 1998, 50, 54.)

¹⁸ ”Space is less the already existing setting for such stories, than the production of space through taking place, through the act of narration” (Donald 1997, 183).

pikemmin avaruudellisena käsitteenä. Näen jokaisen kerrotun tapahtuman tai tilanteen synnyttävän oman tilansa, jossa voi esiintyä myös tapahtumapaikkoja, mikä on hyvä pitää mielessä erityisesti lukua 3 lukiessa. Nämä yksittäiset tilat muodostavat kokonaisuuden jo kirjan materiaalisuuden perusteella, sillä kirjan kannet rajaavat paitsi kirjoitustilan, myös yksittäisen teoksen tekstuaalisen tilan. On kuitenkin huomioitava, että intertekstuaalisuuden vuoksi tekstin ei voida ajatella rajautuvan vain kansiensa väliin.

Tekstuaalinen tila tarvitsee aina myös lukijan voidakseen olla olemassa. Tämän vuoksi on lisättävä, että tekstuaalinen tila voidaan käsittää Kristevan tavoin myös semioottisesti, jolloin se tarkoittaa tilaa, jossa erilaiset merkkijaksot toimivat. Kutsun tätä kristevalaista tilaa intertekstuaaliseksi tilaksi erottaakseni sen yksittäisen tekstin tekstuaalisesta tilasta. Tällä tilalla on Kristevan mukaan kolme ulottuvuutta: kirjoittava subjekti eli tekijä, vastaanottaja ja ulkopuoliset tekstit eli koko kulttuurimme nähtynä tekstien verkostona. (Kristeva 1986, 36.) Kristevan käsitystä on kuitenkin tarkennettava lisäämällä siihen yksittäinen luettava teksti, tässä tapauksessa *Nonstop*, joka voidaan nähdä eräänlaisena avautumana tähän laajaan tekstien verkostoon¹⁹. Jokainen teksti on myös rakentunut aikaisemmista ja ympäröivistä teksteistä. (Ks. Kristeva 1986, 37.)

Kristevan mukaan vastaanottaja osallistuu kirjaa lukiessaan tekstin diskursiiviseen universumiin diskurssina, tekstinä. Hän näkee siis lukijasubjektin olevan lacanilaisittain rakentunut diskursiivisesti, kielellisen järjestyksen ehdoilla, ja osaksi kielellistä järjestystä. (Ks. Kristeva 1986, 37 ja Lacan 1977, 234.) Lukija osallistuu tekstuaaliseen tilaan muun muassa kulttuurinsa, oman henkilöhistoriansa, ideologiansa, ja lukeneisuutensa tuotteena tai pikemminkin niiden muodostumisen prosessina (vrt. Barthes 1993, 117), ja tästä johtuen esimerkiksi intertekstuaalisten viittausten lukeminen on aina jossain määrin lukijakohtaista.

Gilles Deleuze ja Félix Guattari ovat kuitenkin kirjoittaneet teoksessaan *Mille Plateaux* (1980), että enää ei ole kolmijakoa todellisuuden eli maailman, representaation eli kirjan ja subjektiivisuuden eli kirjailijan välillä. Sen sijaan sommitelma, esimerkiksi kirja, yhdistää moneuksia kaikilta näiltä alueilta. (Deleuze & Guattari 1980, 34.) Hieman erilaisista lähtökohdistaan huolimatta esitetyt näkemykset täydentävät

¹⁹ “The one text is not an (inductive) access to a Model, but entrance into a network with thousand entrances” (Barthes 1992, 12). *Model* tässä viitanee strukturalistisen tutkimuksen tavoitteena olleeseen jokaisen teoksen taustalta löytyvään yleiseen rakenteeseen.

toisiaan²⁰: Kristevan teoria kattaa lukijan, tekijän ja kulttuurimme tekstit, jotka yhdessä muodostavat tilan. Deleuze ja Guattari puolestaan korostavat tämän tilan eri osa-alueiden yhteen liitettävyyttä ja vuorovaikutusta niiden ontologisista eroista huolimatta – tosin heidän näkemykseensä on lisättävä lukijan osuus tässä tilassa.

Roland Barthes on puolestaan kirjoittanut, että ”[--] teksti ilmentää moniulotteista *avaruutta*, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten kudus” (Barthes 1993, 115). Tämä Barthes-lainaus on peräisin artikkelista Tekijän kuolema (*La mort de l’auteur*). Sen suomentajat Lea Rojola ja Pirjo Thorel ovat johdonmukaisesti kääntäneet artikkelissa esiintyvät *espace*-sanat avaruudeksi, kuten myös edellä olleessa lainauksessa. Alkuperäistekstissä asia on kuitenkin ilmaistu seuraavasti:

un texte n’est pas fait d’une ligne de mots [-] mais *un espace* à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle: le texte est une tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. (Barthes 1984, 65).

Ranskan *espace* tarkoittaa muun muassa väliä, etäisyyttä, tilaa ja avaruutta. Kyseessä olevan Barthesin artikkelin tapauksessa avaruutta parempi käänös olisikin tila²¹. Avaruudella tarkoitetaan tavallisesti ääretöntä, taivaankappaleiden välistä ja niiden ulkopuolella jatkuvaa tilaa (*Suomen kielen perussanakirja* 1990, 69), ja sellaisesta tilasta ei Barthesin teoriassa ole kyse. Ensinnäkin Barthesin tilaa rajaavat monet seikat, kuten tekijä, lukija ja ympäröivä kulttuurikonteksti. Toisekseen Barthesin teoriassa ei ole kyse missään mielessä fyysikaalisesta käsitteestä. Avaruudella ei myöskään voida ajatella olevan ulottuvuuksia, kun taas tilan kohdalla sellainen on mahdollista. Lisäksi *espacen* kääntäminen avaruudeksi lisää Barthesin esityksen metaforisuutta ja nostaa sen abstraktiotasoa tarpeettomasti. Barthesin tapauksessa on kyse samasta tutkimuksessa tapahtuneesta tilallisesta käänteestä, johon jo luvun alussa viittasin.

²⁰Yksi suuri Kristevan ja Deleuzen/Guattarin välillä olevista teoreettisista eroista on suhde psykoanalyysiin. Siinä missä Kristeva kehittää teorioitaan psykoanalyttisen viitekehyksen sisäpuolella, pyrkivät Deleuze ja Guattari ylittämään sen, vaikka joutuvatkin myöntämään, että jäävät joka tapauksessa velkaa psykoanalyysille. Guattari on tehnyt uran psykoanalytikkona ennen ryhtymistään yhteistyöhön Deleuzen kanssa.

²¹ Vastaavasti samassa suomennoksessa lukee, että ”lukija on se *avaruus*, johon kerääntyvät kaikki intertekstuaaliset sitaatit, joista kirjoitus koostuu” (Barthes 1993, 117). Ranskaksi Barthes on kuitenkin kirjoittanut, että ”le lecteur est *l’espace* même où s’inscrivent [--] toutes les citations dont est faite une écriture” (Barthes 1984, 66). Lukijaa tuskin on tarkoitus mieltää avaruudeksi siinä mielessä, että se olisi ääretön, mutta sen käsittäminen tilalliseksi on tässä teoreettisessa kontekstissa suorastaan tavallista.

Vaikka nykyaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tekijää ei usein halutakaan huomioida, intertekstuaalisen tilan näkökulmasta tekijä on tekstissä läsnä kiistatta ainakin kirjoitustilan tasolla: kirjoitus on painettu niin kuin se on kirjoitettu, lukuun ottamatta painovirheitä, jotka ovat tietysti aina mahdollisia. Painettu kirjoitus myös pysyy samanlaisena uusista luennoista huolimatta. Tietenkin kirjoitus on altis kaikkia materiaalisia objekteja koskevalle kulumisen ja tuhoutumisen uhalle; se voi esimerkiksi haalistua näkymättömiin, tai paperi, jolle se on painettu voi haurastua tai palaa. Eri asia on kuitenkin kysymys tekijästä merkitysten ainoana tuottajana, mitä käsittelen intertekstuaalisen *Nonstop*-luentani yhteydessä.

Syyt siihen, että luen *Nonstopia* juuri tilan käsitteen kautta, ovat siis seuraavat: Ensinnäkin *Nonstopin* hahmottaminen osana intertekstuaalista on luontevaa, sillä sen viittaukset muihin teksteihin ovat usein aivan ilmeisiä. Tähän viittasi myös esimerkiksi kriitikko Harto Hänninen kirjoittaessaan, että '*Nonstop* koostuu paitsi sisältämistään kappaleista [joita kutsun tässä tutkielmassa katkelmiksi], myös teoksen ulkopuolisista teksteistä' (Hänninen 1988b). Toisekseen, kun hyväksytään ajatus intertekstuaalisesta tilasta, näyttäytyy myös yksittäisen kirjan teksti tilallisena, sillä se on osa intertekstuaalista tilaa. *Nonstopin* tarkastelu tilana ja tiloina myös helpottaa tekstin hahmottamista muun muassa siksi, että se auttaa sivuuttamaan perinteisempiin lukutapoihin usein sisältyvän pyrkimyksen hierarkioiden hahmottamiseen, joka taas johtaa *Nonstopia* lukiessa umpikujan. Kun tekstuaalisuus eli tilallisuus on tässä tutkielmassa myös käsittelemieni subjektien ja erilaisten fiktiivisten tekstien ominaisuus, on myös henkilöhahmojen ja erilaisten tekstien, kuten videonauhujen ja performanssien, representaatioiden käsitteleminen tiloina johdonmukaista.

1.4 TUTKIMUSKYSYMYKS JA –MENETELMÄ

Tutkielmani tarkoitus on siis etsiä vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Millaisia ovat *Nonstopin* kirjoitustila ja tekstuaalinen tila, ja millaisia merkityksiä siitä on luettavissa osana intertekstuaalista tilaa? Olen edellä esitellyt sen, miten ymmärrän tilan, kirjoitustilan, tekstuaalisen tilan ja intertekstuaalisen tilan, mutta mitään konkreettista tapaa käsittää nuo tilat ja analysoida niitä en ole vielä esittänyt. Tässä otan avukseni jälleen Deleuzen ja Guattarin.

Nonstopin tekstuaalista tilaa voidaan ajatella Deleuzen ja Guattarin käsittein *rhizomena*, joka on tapana suomentaa rihmastoksi²² (Deleuze & Guattari 1980, 13; Deleuze 1992). Deleuzen ja Guattarin rihmasto on kuin ”kartta, joka täytyy tuottaa, konstruoida”, ja ”kartta, joka on aina irrotettavissa, yhdistettävissä, käännettävissä, muokattavissa, ja jossa on monia sisään- ja uloskäyntejä” (Deleuze & Guattari 1980, 20). Se on keskukseton ja hierarkiaton, ja se koostuu useista *plateauista*, jotka voivat olla mitä tahansa moneuksia yhteydessä toisiinsa moneuksiin (Deleuze & Guattari 1980, 32–33). Ranskan *plateau* tarkoittaa muun muassa tasankoa, näyttämöä ja tarjotinta, ja Jussi Vähämäki on suomentanut sen tasoksi (Deleuze 1992, 44). Näen Deleuzen ja Guattarin *plateaun* olevan rinnakkainen käsite sille, mitä kutsun tutkielmassani niiksi tekstin yksittäisiksi tiloiksi, joista tekstuaalinen tila kokonaisuudessaan koostuu²³.

Barthesin mukaan [inter]tekstuaaliseen tilaan on useita sisäänkäyntejä (Barthes 1992, 12). Deleuzen ja Guattarin mukaan myös rihmastolla on monia sisään- ja uloskäyntejä (Deleuze & Guattari 1980, 20). Siinä missä tulkitseen Barthesin tarkoittavan väitteellään sitä, että yksittäiset tekstit ovat sisäänkäyntejä intertekstuaaliseen tilaan, ymmärrän Deleuzen ja Guattarin esittävän, että myös yksittäisen tekstin tekstuaaliseen tilaan on monia sisäänkäyntejä. *Nonstopin* kaltaisen epäjatkuvan tekstin kohdalla tämä pitää paikkansa ensinnäkin siksi, että sen lukeminen voidaan aloittaa mistä hyvänsä²⁴. Toisekseen, myös erilaiset kerronnan elementit voivat toimia sisäänkäynteinä yksittäisen tekstin tekstuaaliseen tilaan, sillä mitä tahansa tekstiä voidaan lukea kiinnittäen ensisijainen huomio johonkin tiettyyn kerronnan alueeseen, kuten esimerkiksi henkilöhahmoihin, aikaan tai vaikkapa kertojiin, jolloin teksti avautuu valitun näkökulman kautta.

Kun kirja käsitetään rihmastoksi – moneudeksi, joka on yhteydessä toisiinsa moneuksiin – siihen sisältyy ajatus tekstienvälisyydestä, mutta Deleuze ja Guattari eivät

²² Väinö Kirstinä on tosin esittänyt paremmaksi käännökseksi juurakkoa, rönsyä tai verkostoa (Kirstinä 1999), mutta koska rihmasto on jo melko vakiintunut suomennos, käytän sitä.

²³ Yksi peruste tällaiselle rinnastukselle löytyy Deleuzen ja Guattarin *Mille Plateaux'sta*, jossa tekijät kirjoittavat, että ”le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différent et même des états de non-signes.” (Deleuze & Guattari 1980, 30.) Lainauksen ”des états de non-signes” voidaan suomentaa Jussi Vähämäen tapaan epämerkkin tiloiksi (ks. Deleuze 1992, 43).

²⁴ Monet *Nonstopin* ominaisuudet tuovat mieleen myös Hélène Cixous'n *écriture dite féminine*, joka tarkoittaa kirjoitusta, jota kutsutaan feminiiniseksi. Sille on tyypillistä, että sen lukemisen voi aloittaa milta sivulta tahansa, koska sillä ei ole alkua eikä loppua. Kirjoissa, joita Cixous kutsuu *écriture dite féminineksi*, ei myöskään ole juonta. (Korsisaari 1997, 77.) Näiltä osin myös *Nonstop* on *écriture dite féminineä*. Cixous kutsui feminiinistä kirjoitusta aiemmin *écriture féminineksi*, mutta koska se ei ole hänen mukaansa sovellettavissa ainoastaan biologisiin naisiin, hän tarkensi käsitettään lisäämällä siihen sanan *dite*. (Korsisaari 1997, 74.)

kysy, mitä kirja tarkoittaa, vaan mihin muihin moneuksiin se on yhdistettävissä tai minkä muiden moneuksien kanssa se toimii (Deleuze & Guattari 1980, 10). Tällä tavoin luettaessa päämääränä ei siis ole tekstin tulkitseminen siinä mielessä, että tekstistä yritettäisiin muodostaa kokonaistulkintaa (ks. myös Barthes 1993, 162–163). Sen sijaan Deleuze ja Guattari näkevät kirjan koneena, jonka yhteyksiä muihin koneisiin voidaan tarkastella (Deleuze & Guattari 1980, 10), ja tässä tutkielmassa luen *Nonstopia* tästä näkökulmasta.

Näen *Nonstopin* olevan yhdistettävissä muun muassa foucault'laiseen kuriyhteiskunnan koneeseen, deleuzeläiseen kontrollikoneeseen ja Baudrillardin simuloivaan koneeseen, joiden kaikkien näen muodostavan oman, kerronnan synnyttämän tilansa. Yhdyn myös Deleuzen ja Guattarin näkemykseen, jonka mukaan kirja on olemassa vain sen ansiosta, mitä sen ulkopuolella tai ”takana” on. Se on siis olemassa intertekstuaalisessa – tai rihmastollisessa – suhteessa ympäristöönsä, niin muihin teksteihin, lukijaan ja tekijään, kuin todellisuuteenkin (ks. Deleuze & Guattari 1980, 10; Kristeva 1986, 36). Vaikka nostankin siis esille *Nonstopin* yhteyksiä muihin teksteihin, en pyri tulkitsemaan niiden merkitystä kokonaisuuden kannalta, vaan huomioin yhteydet pikemmin esimerkkeinä tekstin ontologisesta rakentumisesta.

Tutkielmani menetelmä ja teoreettinen viitekehys ovat siis seuraavanlaiset. Luen *Nonstopia* tiloina siten, että näen sen tekstuaalisen tilan koostuvan kerronnan synnyttämistä yksittäisistä tiloista, jotka voivat rihmastoitua sekä muiden katkelmien tuottamien tilojen että ulkopuolisten tekstien kanssa. Tekstin yksittäiset tilat kuuluvat siis *Nonstopin* tekstuaaliseen tilaan, ja niitä yhdistää myös yhteinen kirjoitustila.

Tekstuaalinen tila taas on avautuma laajempaan intertekstuaaliseen tilaan, jonka näen myös olevan rihmastollisesti rakentuva. Kristevalainen (inter)tekstuaalinen tila palvelee tutkielmaani myös taustalla olevana kirjallisuuskäsityksenä, sillä sen avulla selitän, millaiseksi käsitän vuorovaikutuksen lukijan, tekijän ja tekstin välillä. Käytännön tutkimuksen työkaluksi Kristevan intertekstuaalisuuden käsite on kuitenkin liian laaja, koska on mahdotonta jäljittää tekstin kaikkia mahdollisia yhteyksiä muihin teksteihin (ks. Hallila 2004, 208 ja Makkonen 1991, 21–22). Deleuzen ja Guattarin rihmaston käsite on sen sijaan käytännöllisempi, sillä lukija voi itse määrätä ja konstruoida lukemansa yhteydet.

Aloitan *Nonstopin* tarkastelun sen kirjoitustilasta, jonka kautta etenen tekstuaaliseen tilaan ja sen sisäänkäynteihin. Tekstuaalisesta tilasta luen kerronnan tuottamia yksittäisiä tiloja, ja tutkielman lopuksi tarkastelen myös *Nonstopin* yhteyksiä

toisiin teksteihin. Pyrin siis etenemään pinnan ilmiöistä kohti syvemmällä olevia merkityksiä, vaikka en näekään merkitysten muuttuvan niin sanotusti syvällisemmiksi luennan edetessä²⁵.

2 TEKSTUAALISEN TILAN SISÄÄNKÄYNNIT

2.1 KIRJOITUSTILA

Kirjoitustila on osa kirjan materiaalista tasoa, joka on Seymour Chatmanin mukaan sisäänkäynti kirjan merkitysten tilaan (Chatman 1980, 27). Materiaalinen taso voidaan siis toisin sanoen nähdä sisäänkäyntinä kirjan tekstuaaliseen tilaan. Kirjan materiaalisuuteen kuuluu kirjoituksen lisäksi myös esimerkiksi kirjan olomuoto eli se, onko se painettu, ääneen luettu ja cd-levylle tallennettu tai vaikkapa kyberteksti²⁶.

Lukijalla tai tutkijalla ei kuitenkaan ole välitöntä pääsyä teoksen kirjoitustilaan, sillä se ei ole yksiselitteisesti erotettavissa teoksen muista ulottuvuuksista (ks. Culler 1994, 73). Esimerkiksi Johan Fornäs in mukaan viestinnällisellä merkillä, jona myös *Nonstopia* voidaan semiotiikan viitekehyksessä pitää, on neljä mahdollista aspektia. *Materiaalisuus* viittaa fyysiseen ja aistittavaan materiaaliseen ainekseen, esimerkiksi paperilla olevaan musteeseen. Pyrkinessämme ymmärtämään tätä materiaalisuutta järjestämme ja merkityksellistämme sitä, jolloin olemme jo *muotosuhteiden* ja *merkityksen* aspektien alueilla. Muotosuhteiden tasolla merkit järjestyvät suhteessa toisiinsa: kirjaimet muodostavat sanoja, sanat lauseita ja niin edelleen. Merkeillä on myös merkityksellinen tasonsa, sillä ne viittaavat johonkin muuhun kuin itseensä; ne sanovat jotakin jostakin. Neljäs mahdollinen merkin aspekti on Fornäs in jaottelussa merkkien käytön ja funktioiden *pragmatiikka* merkityksenannossa. Tämän tason analyysissä huomioidaan merkkien käyttöyhteys ja niiden funktiot. (Fornäs 1998, 181–182.)

Vaikka on siis selvää, että tekstin materiaalisuuden ja merkityksen tilat eivät ole kokonaan toisistaan erotettavissa, on niiden tarkastelu toisistaan erillisinä jossain määrin mahdollista. Vaikka jaankin tekstin tutkimustani varten karkeasti kirjoitustilaan ja

²⁵ Kirjoitustilan ilmiöt ovat siis paikallisia ja pinnan ilmiöitä eikä niissä ole syvyyssulottuvuutta. Vasta merkitystaso, tekstuaalinen tila, tuo syvyyssulottuvuuden lukemiseen.

²⁶ Äänikirjan tapauksessa kirjoitustila ei ole graafinen vaan vokaalinen, puhuttu.

tekstuaaliseen tilaan, on jaossani siis kyse pikemmin tarkastelun painopiste-eroista kuin pyrkimyksestä osoittaa näiden tilojen todella olevan erillisiä. *Nonstopin* kirjoitustilan ilmiöistä nostan esille vain niitä, jotka ovat tavalla tai toisella silmään pistäviä, en kaikkea kirjoitusta tai jokaista kirjoitusmerkkiä ja tyhjää tilaa.

Nonstop käyttää kirjoitustilan mahdollistamia taiteellisia keinoja esimerkiksi tekstin asettelussa. Vaikka se poikkeaa vain vähän konventionaalisesta tavasta asetella proosatekstiä, on poikkeamilla merkitystä. Brian McHale on kirjoittanut fiktiivisen proosan tilan näkymättömyydestä (McHale 1993, 181), ja tulkitseen McHalen proosan tilan merkitsevän likimain samaa kuin tässä tutkielmassa käyttämäni kirjoitustila. McHale esittää, että siinä missä painetun tilan käyttö taiteellisenä keinona on tavallista runoudessa, proosassa sen merkitys on yleensä häivytetty ja neutraloitu; proosan kirjoitustilan käyttö on niin konventionaalista, että kirjoitustila muuttuu miltei olemattomaksi. Tämä pitää McHalen mukaan paikkansa erityisesti realistisessa proosassa, jossa kirjan materiaalisuus ei saa häiritä todellisuuden representaatiota. Siksi totutusta poikkeava proosatekstin asettelu, jota voidaan McHalen tavoin kutsua tilallistamiseksi (*spacing*), kiinnittää proosan lukijan huomion tilan materiaalisuuteen ja kirjaan esineenä. (McHale 1993, 181.)

Millainen *Nonstop* sitten on kirjana, esineenä? Sen kannet ovat mustat eikä niissä ole mitään kuvia. Kirjan nimen kirjaimet on kaiverrettu kanteen siten, että sen pinta tuntuu koskettaessa uurteiselta. Siksi myös esimerkiksi näkövammaisen voi erottaa kirjan helposti muista kirjoista, vaikka hän ei aivan pystyisikään kirjan nimeä tuntoaistinsa avulla lukemaan. *Nonstop* on siis taktiilinen objekti. Kirjan etukanteen nimi on kirjoitettu keltaisella, takakanteen punaisella siten, että myös takakansi näyttää etukannelta. Siksi lukija saattaa erehtyä avaamaan kirjan väärinpäin. Tätä teksti kommentoi sivulla 104: ”Harhautan sinua kusipää lukija [--]. Koska et osaa mitään. *Et edes pitää tätä kirja oikein päin kädessäsi.*” (Kursivoitu teksti on painettu *Nonstopissa* ylösalaisin.) Etu- ja takakannessa ei ole tekijän nimeä, mutta kirjan selkämyksessä se mainitaan. Nimen puuttuminen etu- ja takakansista tuo mieleen väitteen Tekijän kuolemasta, jota käsittelemme luvussa 4.

Edellisen kappaleen lainaus muodostaa rihmaston Charles Baudelairen *Pahan kukkia*- kokoelman avausrunon kanssa. Runo on nimeltään ”Lukijalle”, ja se päättyy näin: ”Sinä lukija, veljeni, laiseni, tunnet sen / tekopyhä – on tuttu tuo hirviö hienostunut!” (Baudelaire 1971, 8.) Baudelairen runon puhuja puhuttelee lukijaa vedoten ja esittää tämän olevan puhujan kaltainen. Runon puhujalla tarkoitan runon

sanojen lausujaa, sitä, jonka äänen voimme kuvitella kuulevamme runoa lukiessamme (Viikari 1991, 91). *Nonstopin* katkelman kertoja taas puhuttelee lukijaa ”kusipääksi”, jota harhautetaan koko ajan ja joka ei osaa mitään. Baudelairin runon puhujan ja lukijan yhteisymmärrys ja veljeys ovat vaihtuneet *Nonstopin* lukijan provosoimiseksi ja herjaamiseksi. Lukijan, jota puhutellaan, ei kuitenkaan voida ajatella olevan reaalinen lukija, vaan se on käsitettävä tekstin sisäiseksi yleisöksi (ks. Prince 1983, 16).

Käsittelen lukija puhuttelua tarkemmin luvussa Valvonta: teknologinen *panopticon*.

Siinä missä Baudelairin runon puhuja puhuttelee lukijaa sanoin ”veljeni, laiseni”, *Nonstopin* kertoja kutsuu ”lukijaa” sanoin ”kaltaisesi, veljesi”. Baudelairin sanat viittaavat runon puhujan ja lukijan samankaltaisuuteen, kun taas *Nonstopin* kertoja esittää ”lukijan” olevan jakautunut: puhuteltu on itsensä veli, itsensä kaltainen.

Katkelma voi viitata psykoanalyysin mielessä jakautuneeseen subjektiin, mutta se voi tarkoittaa myös skitsofreenikkaa, joka nousee *Nonstop*-luennassani myöhemminkin esille. Yksi mahdollisuus on ajatella katkelmaa logiikan identiteettimääritelmän kautta, sillä sen mukaan itsensä kanssa ei-identtinen subjekti on mahdoton. Niin sanotuissa postmoderneissa teorioissa subjekti voidaan sen sijaan käsittää esimerkiksi siten, että se koostuu useammasta kuin yhdestä identiteetistä. (Hall 2002, 21–22.)

Ylösalaisin kirjaan painettu lause voidaan nähdä myös esimerkkinä graafisen kirjan interaktiivisista keinoista, joilla kirja voi saada lukijan tekemään jotain. Tosin yhden ylösalaisin painetun lyhyen lauseen lukeminen ei ole niin vaikeaa, että se välttämättä vaatisi lukijaa kääntämään kirjaa.

2.1.1 FRAGMENTAARISUUS, EPÄJATKUVUUS JA POISPYYHKIVYYS

Nonstopin kirjoitus jakautuu kuuteen osaan, joista ensimmäiset on otsikoitu roomalaisin numeroin I:stä V:een. Viimeinen osa on nimetty sanalla Lisää, ja se on pituudeltaan noin kaksi kolmannesta koko materiaalista. Lukujen I–V katkelmat on numeroitu arabialaisin juoksevin numeroin, mutta Lisää -osion alkaessa numerointi loppuu. Kirjoitus koostuu lyhyistä katkelmista, jotka ovat pituudeltaan yhdestä lauseesta muutamaan sivuun, ja ne ovat dialogeja, (sisäisiä) monologeja, esseistisiä tai aforistisia.

Lukujen numerointi alkaa roomalaisella numerolla yksi, minkä jälkeinen ensimmäinen tekstikatkelma on numeroitu arabialaisella numerolla toiseksi. Ensimmäisen pääluvun ensimmäinen alaluku siis puuttuu. Katkelmien arabialainen

numerointi juoksee huolimatta väliin sijoitetuista roomalaisista numeroista, joten lukujako ei tunnu aloittavan uusia kokonaisuuksia. Siksi se vaikuttaa miltei merkityksettömältä, tyhjältä konventiolta. Lisäksi katkelmien arabialaiset numerot kertovat vain tekstikatkelmien järjestyksen, eikä niillä ole informatiivista suhdetta tekstin sisältöön. Otsikko ”Lisää” voi tarkoittaa sitä, että luvassa on lisää katkelmia, mutta se on tulkittavissa myös verbin imperatiivimuodoksi, joka kehottaa lukijaa esimerkiksi lisäämään itse tekstistä puuttuvia kohtia, siis täyttämään tekstin aukkopaikkoja. Tässä tutkielmassa en kuitenkaan noudata tätä ohjetta.

Nonstopin fragmentaarisuus on siis havaittavissa kirjoitustilan tasolla. Sen epäjatkuvuus on sen sijaan pääasiallisesti tekstuaalisen tilan ominaisuus, mutta sitä on nähtävissä jonkin verran myös kirjoitustilassa. Ensimmäinen kirjoituksen epäjatkuvuuden elementti on jo edellä mainittu puuttuva ensimmäinen luku, toinen on seuraavanlainen kesken jäävä katkelma: ”Ambulanssimiesten mukaan onnettomuuden uhreille ei ollut enää mitään tehtävissä. Naiskonstaapelit” (N, 85.) Kolmas on puuttuva viimeisen sivun sivunumero. Nämä mainitut epäjatkuvuuden elementit liittyvät luennassani ilmiöön, jota kutsun poispyyhkivyydeksi. Seuraava lainaus on *Nonstopin* aloittavan, toiseksi numeroidun katkelman loppupuoli:

Totta kai kertomusta voi sen kuluessa muuttaa. Koneesta saa sattumafunktion jos haluat. Ei, en usko sattumiin vaan onnettomuuksiin. Pyyhitään tämä pois. Luota minuun, tätä ei enää ole. Eivät ne näe tätä. Ja vaikka olisivat nähneetkin, ei se vaikuta siihen miten he tulevat lukemaan. (N, 9.)

Lainauksen voidaan ajatella viittaavan puuttuvaan ensimmäiseen kappaleeseen, mutta toisaalta se on luettavissa myös sen itsensä poispyyhkimisenä. Jacques Derrida käyttää tällaisesta ilmiöstä nimitystä *sous rature*²⁷, tosin filosofisten ongelmien yhteydessä (Derrida 1972, 6; McHale 1993, 100). Sanat ovat ranskaa ja tarkoittavat ylivivattua tai poispyyhittyä kohtaa, ja Derridan tekstissä *sous rature* ilmeneekin sanan päälle piirrettyinä rastina, ylivivauksena.

Vaikka edellisen katkelma on verbaalisesti peruttu, se jatkaa silti olemassaoloaan, ja vaikuttaa, toisin kuin teksti väittää, muun muassa lukijan odotuksiin ja tulkintaan. Lisäksi se kiinnittää lukijan huomion tekstiin itseensä ja toimii näin metafiktiivisyyden osoittimena. Teksti antaa itse *sous rature* –ilmiölle seuraavanlaisen selityksen: ”He

²⁷ ‘Sous rature’ mainitaan *Nonstopissa* sivulla 32.

[kirjailijat] kiinnostuivat tietokoneiden sanomanvälitysjärjestelmistä ja muokkasivat tekstinsä tietokannoiksi, jotka lakkaamatta muuntelivat ja tuhosivat itseään.” (N, 167.) Toinen tekstin tarjoama selitys ilmiölle on sabotaasi: ”Tätä sabotoidaan nyt koko ajan, tuokaan lause ei ollut kirjoittamani. Epäilen, että tässä on kysymyksessä jonkinlainen virus.” (N, 66.) Poispyyhkivyyys on myös eräs teoksessa esiintyvistä aiheista, sillä tekstissä esiintyy muun muassa itseään poispyyhkivä murhatarina:

»Sosiaalityöntekijä» vaikuttaa aluksi vain melko tavalliselta kovaksikeitettyltä murhatarinalta. Outoa on vain uhrien käytös, joka on ymmärtäväistä ja lempeää. Jokainen tuntuu myös aavistavan tai tietävän kohtalonsa, muttei silti halua paeta. [-] Perustarina on kuitenkin yksinkertainen, murhien avulla etsitään syyllistä alun inhorealistically kuvattuun insestiin ja lapsipornoon. Vastaavien kuvausten luvataan toistuvan, jotta lukija saataisiin jatkamaan lukemistaan, muttei niitä tietenkään toisteta. Lopussa jopa väitetään, ettei alussa kuvattua tapahtunut. ATK-versiossa alku oli siinä vaiheessa jo lopullisesti hävinnyt lukijan ulottuvilta. (N, 100.)

Poispyyhkivyyttä on tekstissä myöhemminkin, mutta siinä missä ensin esitelty poispyyhkivyyteen liittyvä lainaus esitti pyyhkivänsä pois kirjoitusta ja jälkimmäinen katkelma taas fiktiivisen kertomuksen representaatiota, seuraava katkelma esittää pyyhkivänsä pois kerrottuja tapahtumia:

Hyvin vähän kerrottavaa. Tietenkään tätä ei tapahtunut. Jos tapahtui, minä en tiedä siitä mitään. Vain se mitä kerron, tapahtuu. Niin kuin äsken. On oltava tarkkana, koska se voi tapahtua ilman kertomistakin. Mutta jos ei, voin saada sen tapahtumaan. Sitä en tietenkään halua, en näissä olosuhteissa, joista en voi kertoa ja joiden uhreja te olette. Kertomusta ei ole, vaikka kertoisinkin sen, koska se on hävinnyt. (N, 179.)

Katkelmaa voidaan lukea monin tavoin. Ensinnäkin voidaan siis ajatella, että se esittää pyyhkivänsä pois jo kerrottua korostaessaan, ettei ’tätä’ tapahtunut, vaikkei teksti tuokaan esille sitä, mihin katkelman ’tämä’ viittaa; laajimmillaan sen voi kokea viittaavan kaikkeen *Nonstopissa* kerrottuun. Lause ”Jos tapahtui, minä en tiedä siitä mitään” puolestaan viittaa *Nonstopin* moniäänisyyteen, sillä katkelman kertoja kiistää ainoastaan itse kertoneensa tapahtuman – joku toinen kertoja on kuitenkin voinut tuottaa tapahtuman kerronnallaan. ”Vain se mitä kerron tapahtuu” taas on metafiktiivinen kommentti, joka korostaa sitä, että teksti luo kerronnan avulla kuvaamansa tapahtumat, jotka tutkielmani näkökulmasta puolestaan synnyttävät erilaisia tiloja. Lisäksi teksti viittaa mahdollisuuteen, että kerrotunlaisia asioita voisi tapahtua myös tekstin

ulkopuolisessa todellisuudessa, ”ilman kertomistakin”. Katkelmassa on myös lukijan puhuttelua.

Lainauksen päättävä lause ”Kertomusta ei ole [--] koska se on hävinnyt” tuo mieleen Jean-François Lyotardin esittämän näkemyksen postmodernista tilasta (*le condition postmoderne*), jolle on leimallista se, että suuret kertomukset ovat menettäneet merkityksensä (Lyotard 1985, 7, 60). Lyotardin mukaan postmoderni tarkoittaa nimenomaan epäluottamusta metakertomuksia kohtaan (Lyotard 1985, 7). Hän esittää, että tiedon asema on muuttunut siirryttäessä jälkiteolliseen aikaan, ja syitä siihen ovat muun muassa tietotekniikan kehitys ja tiedon kaupallistuminen (mts., 10–11, 14). Lyotardin mukaan perinteisen tiedon, josta tarut ovat yksi esimerkki, muotoilussa kertomusmuoto on hallitsevassa asemassa (mts., 36). Kulttuuri, jossa kertomusmuotoinen tieto on ollut hallitsevaa, ei ole tarvinnut keinoja tiedon autorisoimiseksi, sillä esimerkiksi tarut ovat Lyotardin mukaan itse luoneet oman auktoriteettinsa (mts., 40). Myös tiede, vaikka se esittääkin olevansa kertomuksellista tietoa luotettavampaa ja täsmällisempää, on käyttänyt ja käyttää hyödykseen kertomusmuotoa esimerkiksi kertoessaan tutkimustuloksistaan (mts., 46–47).

Tieteellistä tietoa on ennen niin sanottua postmodernia aikaa legitimoitu muun muassa kertomuksella kansakunnan kehittämistä ja kasvattamisesta sekä kertomuksella tieteen itseisarvosta (mts., 53, 56–57), ja yhtenä esimerkkinä suuresta kertomuksesta Lyotard mainitsee myös marxismin (mts., 59). Kertomuksiin kohdistuvan luottamuksen rapauduttua tiedon legitimaation on kuitenkin täytynyt etsiä perustelunsa jostakin muualta, ja sen seurauksena perustelut ovat moninkertaistuneet ja todisteiden esittäminen on monimutkaistunut (mts., 66). Modernissa kirjallisuudessa usein tavatun ei-kertomuksellisen proosan voidaan ajatella olevan osa Lyotardin esittämää epäluottamusta suuriin kertomuksiin.

Pienilläkin yksityiskohdilla voi siis olla merkitystä, kuten luvun alussa mainittujen kirjoituksen epäjatkuvuuden elementtien tapaus osoittaa. Vaikka kirjoituksen epäjatkuvuutta esiintyy *Nonstopissa* vain vähän, sen merkitys korostuu, kun se yhdistetään tekstuaalisen tilan poispyyhkivyyden kanssa. Seuraavaksi käsittelemäni otsikot ovat myös pieniä tekstiyksiköitä, mutta sitäkin merkityksellisempiä.

2.1.2 NONSTOPIN MONIMERKITYKSISET OTSIKOT

Nonstopin otsikot ja alaotsikot ovat monimerkityksisiä, ja tässä tutkielmassa olen lukenut ne lukuohjeina, jolloin ne tukevat luentaani, jossa pyrin huomioimaan mahdollisimman monia erilaisia merkityksiä. Esimerkiksi kirjan nimi, *Nonstop*, voi viitata elokuvaan, joita aikaisemmin näytettiin teattereissa. Ne koostuivat sekalaisista filmeistä, ja mukana oli niin uutisia kuin piirrettyjäkin. Elokuvat pyörivät tauotta yhä uudelleen, ja katsomisen saattoi aloittaa milloin tahansa. Myös *Nonstop* koostuu sekalaisesta materiaalista. Lisäksi sen lukemisen voi aloittaa mistä hyvänsä, mikä johtuu sen epäjatkuvasta luonteesta, kuten on jo tullut esille.

Toisaalta nimen voidaan ajatella viittaavan jälkistrukturalistiseksi nimitettyyn käsitykseen, jonka mukaan ”erojen leikki” merkityksenmuodostuksessa on pysähtymätön (ks. esim. Korsisaari 2001, 299–300). Tällöin nimi ohjaa lukijaa lukemaan tekstiä esimerkiksi bartheslaisittain Tekstinä, jolloin tekstin lopullisen merkityksen tavoittelemista ei nähdä päämääränä (ks. Barthes 1993, 161–162). Barthesin Tekstin käsite on monitulkintainen, enkä syvenny tässä sen määrittelyn ongelmiin. Artikkelissa Teoksesta tekstiin Barthes kuitenkin kirjoittaa, että ”Tekstille [--] on ominaista merkittyjen loputon lykkääminen” (Barthes 1993, 162). Kolmanneksi *Nonstop* voi viitata intiimin elämän nonstop-televisiointiin, josta muun muassa Jean Baudrillard on kirjoittanut, sillä teksti esittää osan materiaalistaan olevan videokuvaa tai salakuuntelutallennetta (ks. Baudrillard 1991, 12; Baudrillard 1983, 49)²⁸.

Kirjan alaotsikossa ”Trilogian muiden osien synoptinen marginaali” oleva sana synoptinen merkitsee paitsi yleiskatsauksellista, myös samanaikaista (*Uusi sivistyssanakirja* 1993), joten nimi esittää *Nonstopin* luovan yleiskatsauksen trilogiaan tai sen tapahtuvan samanaikaisesti trilogian muiden osien kanssa. Synopsis puolestaan merkitsee tiivistettyä juonikuvausta, jolloin otsikko esittää *Nonstopin* sisältävän tulevien osien synopsiksia.

Kansilehdellä mainitun alkuperäistekstin *Missing in Fiction* nimi on myös monimerkityksinen²⁹. Englannin *missing* tarkoittaa ensinnäkin kadonnutta tai eksynyttä, jolloin nimi voidaan lukea esimerkiksi varoituksena siitä, miten helposti lukija eksyy

²⁸ Alun perin amerikkalainen tosi-tv -ilmiö on sittemmin tullut tutuksi myös suomalaisille television katsojille muun muassa sarjassa *Miljonääri-Jussi*.

²⁹ Käsittelen alkuperäistekstiä luvussa 4.

Nonstopia lukiessaan. Toisaalta *missing* merkitsee kaipaamista, jolloin on mahdollista ajatella, että joku kaipaa jotakin fiktiossa tai fiktion. Tällöin nimi viittaa esimerkiksi *Nonstopista* ”puuttuvaan” juoneen, uskottaviin henkilöihin ja tarinaan, joita moni kriitikko jäi kaipaamaan (esim. Virtanen 1989, Heinonen 1989). Lisäksi nimi muistuttaa amerikkalaisista sotaelokuvista tuttua sotatermiä *missing in action*, jonka merkitys on suomeksi ’kadonnut taistelussa’. Nämä otsikoiden antamat ”ohjeet” on syytä pitää mielessä analyysin edetessä.

2.2 KERRONTA TEKSTUAALISEN TILAN SISÄÄNKÄYNTINÄ

Klassisessa narratologiassa kerrontaa käsitellään tasoina, jolloin kerronnan analyysin päämääränä on hierarkkinen kerronnasta muodostettu tasomalli (esim. Kantokorpi 1990, 147–160). *Nonstopin* kerrontaa tarkastellessani olen kuitenkin luopunut tällaisesta käytännöstä, sillä hierarkkisen mallin tekeminen siitä osoittautuu nopeasti mahdottomaksi. *Nonstopin* kerronta on kerrostunutta ja limittäistä siten, että erilaisten kerronnan luomien tilojen suhdetta toisiinsa on vaikea hahmottaa. Kuitenkin lukija voi astua tekstiin kertojia seurailleen, jolloin tekstuaalinen tila voi avautua hänelle niiden hämmentävyyden kautta.

Näkemykseni mukaan *Nonstopissa* on useita minä-kertojia, mutta se, kuka kulloinkin on äänessä, ei ole luotettavasti selvitetävissä. Jopa kertojien lukumäärä jää tuntemattomaksi, sillä mekaanisesti laskien niitä voi olla yhdestä sataanviiteenkymmeneen kahdeksaan tulkinnasta riippuen³⁰. Kybertekstistä kirjoittaessaan Eskelinen on todennut seuraavasti: ”Tosin jo painetussa fiktiossa on ollut helppo sabotoida em. jäsenysten [narratologisten kertojajäsenysten] toimivuutta ja todennettavuutta ennen kaikkea vaikeuttamalla sekä kertojien että henkilöiden identifiointia ja tunnistusta heidän anonymiteettinsä astetta säätelemällä [--]”. (Eskelinen 1999, 360.) Tällaista ”sabotointia” esiintyy myös *Nonstopissa*, ja sen vuoksi en pyri tunnistamaan sen kertojia ja niiden asemia kerronnassa.

³⁰ Kertojia on kirjassa vain yksi, jos kaiken on kertonut yksi ja sama kertoja, esimerkiksi Hännisen ehdottama ”polyfoninen ei-kukaan” (Hänninen 1988b). Lukumääräksi saadaan 158, mikäli jokaiselle katkelmalle oletetaan oma kertojansa. On kuitenkin todennäköistä, että lukija kokee kertojien määrän olevan jotain edellisten lukujen väliltä, sillä jotkut katkelmat muistuttavat esimerkiksi tyylillisesti toisiaan. Siksi niiden voidaan ajatella olevan saman kertojan kertomia.

Kerronnan analyysin piiriin kuuluvat perinteisessä narratologiassa kertojien tarkastelun lisäksi myös tarinan, henkilöiden, tekstin ajan ja tapahtumapaikkojen analyysi (esim. Rimmon-Kenan 1999). Koska *Nonstopista* kokonaisuutena on vaikea hahmottaa ajallista etenemistä eikä se klassisen narratologian mukaan näin ollen siis kerro tarinaa, sen kerronnan analyysin mahdollisiksi kohteiksi jäävät henkilöt ja paikat³¹, jotka käsittän tässä tutkielmassa tekstuaalisen tilan sisäänkäynneiksi.

2.2.1 LITTEÄT HENKILÖHAHMOT JA NIMEÄMINEN

E. M. Forster jakoi jo vuonna 1927 henkilöahmot täyteläisiin (*round*) ja litteisiin (*flat*) sen perusteella, kuinka moniulotteisia hahmot ovat, ja miten ne kehittyvät tarinan edetessä (Forster 1960, 65). Näin ajatellen *Nonstopin* henkilöahmot ovat korostetun litteitä, ja niitä voi luonnehtia varsin yksiulotteisiksi, sillä ne vaikuttavat lähinnä väkivaltaisilta ja vainoharhaisilta.

Joseph Ewen kehitteli 1970-luvulla henkilöahmojen kuvausmallia pidemmälle ja esitti kolmen muuttujan mallin henkilöahmojen kuvaamisen avuksi. Muuttujina mallissa ovat hahmon kompleksisuus, kehitys ja sen tietoisuuden kuvauksen aste, joista kaikki ovat ajateltavissa jatkumoiksi, joiden toisessa ääripäässä ominaisuus on minimaalinen ja toisessa maksimaalinen. (Kantokorpi 1990, 123; Ewen 1971, 7, viite Rimmon-Kenanin 1999, 55³².) Näihin jatkumoihin *Nonstopin* henkilöt sijoittuvat siten, että yksiulotteisuudessaan ne ovat kerronnan näkökulmasta minimaalisen kompleksisia³³ eivätkä ne kehity. *Nonstopin* henkilöiden tapauksessa ei edes voitaisi puhua kehityksestä, sillä kehittyminen vaatisi kronologisen ajassa etenemisen ulottuvuuden, mahdollisuuden vertailla tilannetta ennen ja nyt³⁴. Sen sijaan henkilöiden tietoisuuden kuvauksen aste on korkea, sillä niitä kuvataan usein sisäisten monologiin kautta. Lukijoilla on siis suora pääsy henkilöahmojen mielentiloihin.

³¹ On syytä muistaa, että tämän tutkielman tiloista ainoastaan kirjoitustila on paikallisuuteen viittaava käsite. En siis tule analysoimaan *Nonstopissa* esiintyviä paikkoja fyysikaalisina tiloina, sillä *Nonstopin* paikkojen kuvailu on niin vähäistä, että tulkinnan tulos olisi väistämättä laiha. Sen sijaan näen *Nonstopissa* mainittujen paikkojen olevan osa analysoimiani tiloja, niiden kuvailua.

³² Ewenin teksti on kirjoitettu hepreaksi, joten käytän Rimmon-Kenanin viitettä.

³³ *Nonstopin* henkilöt vaikuttavat hahmoina olevan kompleksisia psykologisessa mielessä, mutta se ei liity kerronnan analyysiin.

³⁴ *Nonstopissa* kronologiaa esiintyy yksittäisten lauseiden tasolla ja sitä voidaan paikoin konstruoida tekstistä laajemmiltakin alueilta (ks. luku 3), mutta kirja ei kokonaisuutena muodosta kronologiaan palautuvaa tarinaa.

Nonstopin kerronta on niin moniäänistä, että kokonaiskuva henkilöistä, heidän määrästään ja keskinäisistä suhteistaan jää selittämättömäksi. Siksi voi olla, että osaa henkilöistä ei ole nimetty lainkaan. Tätä henkilöihin liittyvää anonyymiyden ongelmaa teksti kommentoi itse: ”Teidän täytyy tietää etten minä ole minä. Muutenhan te ette ymmärrä tästä mitään. Luultavasti jokainen minä-sana viittaa eri henkilöön [-].” (N, 178.) *Nonstopin* ’minästä’ on esitetty myös toisenlainen tulkinta, jonka mainitsin luvussa 1.1, sillä Harto Hänninen näkee romaanin päähenkilönä olevan ’minän’, joka ei ole vakio. Hännisen mukaan ”*Nonstopin* ’minä’ on polyfoninen ei-kukaan, jota lähestytään (ja josta etäännyttään) tekstin avulla” (Hänninen 1988b).

Keskeiset henkilöt on kuitenkin nimetty isoin kirjaimin A:sta E:hen. On esitetty, että lukijat rakentavat henkilöahmon nimen ympärille, ja että nimet myös usein kuvaavat tavalla tai toisella henkilöahmoa (esim. Kantokorpi 1990, 121–122; Rimmon-Kenan 1999, 52–53; Barthes 1992, 94–95). Niminä olevat isot kirjaimet kuitenkin pikemmin estävät lukijaa rakentamasta koherenttia mielikuvaa henkilöahmosta nimen varaan, kuin tukevat siinä. Mervi Kantokorven mukaan esimerkiksi Franz Kafkan *Muodonmuutoksen* (1924) päähenkilön Gregor Samsan nimi etu- ja sukunimineen esittää sen ”Henkilönä” ja ”Subjektina” (Kantokorpi 1990, 121). Tätä taustaa vasten nimenä esitetty iso kirjain puolestaan tuntuu kiistävän henkilöahmon subjektuuden. *Nonstop* kommentoi henkilöidensä nimiä seuraavasti:

No Point –ryhmän jäsenet käyttivät itsestään kirjainlyhenteitä. Koska tämä kirja ei ole tarkoitettu lukijoille, jotka eivät tiedä heidän ”oikeita nimiään” – käsite, jonka he kaikessa toiminnassaan kyseenalaistivat – voimme aloittaa seuraavalla tiivistyksellä: No Point –ryhmän muodostivat kirjailijat A ja B, teatteriohjaaja C, rockmuusikko ja videotuottaja D sekä ympäristötaiteilija E. (N, 43.)

”Oikeiden nimien” korvaaminen kirjainlyhenteillä tuntuu vähentävän henkilöahmojen inhimillisyyttä. Tällaista vaikutelmaa voidaan selittää kokemuksella reaali maailmasta, jossa nimeämisellä on suuri merkitys (esim. Vilkuna 1996, 7). Myös esimerkiksi Auswitzin keskitysleirillä vankien inhimillisyyttä ja yksilöllisyyttä pyrittiin vähättelemään tai jopa kiistämään muun muassa käyttämällä vangeista nimien sijaan numerotunnuksia (Goldhagen 1997, 175–176). Toisaalta *Nonstopin* henkilöiden voidaan ajatella piiloutuvan kirjainlyhenteiden tuoman anonyymiteetin suojaan. Yksi mahdollisuus on nähdä niminä olevat kirjaimet sanaleikkinä, sillä englanninkielen sana *character* tarkoittaa sekä kirjainmerkkiä että henkilöahmoa.

Tekstissä on myös kutsumanimin nimettyjä henkilöitä. Yksi heistä on kirjallisuudenopiskelija Hannu Rantanen, toinen professori K. R. Rantanen. Muita nimettyjä henkilöitä ovat Raimo, Gitta, poliisi nimeltään Silvennoinen, Heikki ja Risto. Raimo ja Gitta ovat ainoat kirjan henkilöistä, joiden ulkonäköä on kuvailtu. Raimon mainitaan olevan ”rumannäköinen bodari” (N, 20), ja Gitan sanotaan näyttävän unelmien naiselta (N, 55).

Myös seuraava esimerkki kuvaa sitä, minkälaisen informaation varassa lukijan on muodostettava käsityksensä henkilöistä:

- Kai tällä voi arpoa päähenkilöiden sukupuolen ja seksuaalisen suuntautumisen?
- Helposti. Kuinka monta niitä on?
- Viisi. Ne ovat joskus muodostaneet ryhmän.
- Heteronainen ja heteromies, biseksuaali mies ja kaksi biseksuaalia naista.
(N, 65.)

Näen katkelman, paitsi kertovan henkilöiden sukupuolen ja seksuaalisen suuntautuneisuuden, myös kiistävän kyseisten tietojen arvon. Ominaisuudet on arvottu, ja ne voisivat yhtä hyvin olla jotkin muut. Sukupuolella ja seksuaalisella suuntautumisella ei siis ole tekstin kannalta mitään merkitystä. Niin sanotussa reaali maailmassa sukupuolta ja seksuaalista suuntautumista pidetään kuitenkin olennaisina yksilöä määrittelevinä ominaisuuksina, mutta onko niiden oltava sellaisia? Katkelmasta voi lukea viittauksen dekonstruktioon, jonka avulla on etenkin feministisen tutkimuksen piirissä kyseenalaistettu sukupuolten välinen binaarinen oppositio (ks. Cameron 1996, 109). Biseksuaalit henkilöahmot puolestaan edustavat väli- tai sekamuotoa, joka horjuttaa kaksinapaista heteroseksuaalisuuteen perustuvaa sukupuolimallia.

Siinä missä *Nonstopin* henkilöiden nimet kertovat vain vähän kantajistaan, antavat tekstissä esiintyvät englanninkieliset nimet usein viitteitä referentistään. Esimerkiksi jo edellä mainittu taiteilijaryhmä No Point on siirtynyt taiteesta terrorismiin turhauduttuaan perinteisen taiteen muotoihin:

On samantekevää mitä taiteilijat tekevät. Kukaan ei ole heistä enää kiinnostunut. Siis niistä töistä, joissa on ymmärretty jotain tärkeää. [--] On tapana sanoa, että taide johdattaa meidät sinne minne emme ilman sen apua pääsisi. Tätä muistiota sanellessani olen tullut siitä yhä vakuuttuneemmaksi. Pian olemme jo perillä. Taide on tehtävänsä tehnyt ja tulee meidän vuoromme. (N, 39.)

Nimi No Point tarkoittaa vapaasti kääntäen muun muassa sitä, että tarkoitusta, itse asiaa tai asian ydintä ei ole. Nimen voidaan ajatella viittaavan esimerkiksi siihen, että ryhmä ei pyri toiminnallaan mihinkään; sillä ei ole tarkoitusta. Tällaisesta taiteen ja terrorismin yhdistelmästä Eskelinen on kirjoittanut jo aiemmin *Jälkisanoissa / Sianhoito-oppaassa*:

Postmodernia terrorismia voi alustavasti luonnehtia itsetietoiseksi itsetuhoksi. Terroriteon motiiviksi ei enää kelpaa halu vaikuttaa yhteiskuntaan. Siirrytään osallistuvasta terrorismista terrorismiin elämänmuotona: työnä, harrastuksena, nautintona, terapiana, taiteena ja viihteenä. Postmoderni terrorismi perustuu oivallukselle (ja nyt jo arkipäiväiselle havainnolle), että myönteisiksi koettujen psyykkisten tilojen ja/tai yhteiskunnallisten asiantilojen saavuttaminen ei ole millään keinoin mahdollista. Äärimmilleen yksinkertaistaen kysymyksen voi sanoa koskevan sitä, mitä tehdä tuhoa odotellessa. (J/S, 52.)

Nimi No Point voi tarkoittaa myös sitä, että ryhmän taiteesta on turha etsiä mitään järkeä tai ideaa, jolloin nimi tuo mieleen derridalaisen logosentrismen kritiikin.

Logosentrismi tarkoittaa länsimaiselle ajattelulle tyypillistä pyrkimystä etsiä perustaa, läsnäoloa tai lähdettä, joka olisi perimmäinen merkitys tai sen tae. Sitä edustavat esimerkiksi usko kristinuskon Jumalaan, totuuteen, minään tai logiikkaan. (Culler 1994, 92; Korsisaari 2001, 301.) No Pointin rockyhtyeen nimi Naked Truth ja yhtyeen hitin nimi Sudden Death muistuttavat hevyyhtyeiden nimien estetiikkaa, jolla pyritään järkyttämään ja kohauttamaan, mutta joka on usein tahattoman koomista. Naked Truth tarkoittaa alastonta tai paljasta totuutta, ja näen senkin parodioivan logosentrismiä.

Myös Jean Baudrillard on kirjoittanut alastomasta totuudesta, jonka hän esittää olevan synonyyminen rivouden kanssa (Baudrillard 1991, 22). Baudrillardin mukaan rivous alkaa, kun ”spektaakkelia, näyttämöä, teatteria ja illuusiota ei enää ole, kun välitön läpinäkyvyys ja välitön näkyvyys muuttavat kaiken, kun kaikki on alistettu informaation ja kommunikaation raa’alle ja säälimättömälle valolle” (Baudrillard 1991, 13). Esimerkiksi rivoudesta siinä mielessä, kuin Baudrillard sitä käyttää, käynee jo aiemmin mainittu yksityisen elämän non-stop –televisiointi, josta Baudrillardkin on kirjoittanut. Siinä yksityisyys on alistettu ”kommunikaation raa’alle valolle”, ja liiallisessa näkyvyydessään siitä on tullut rivoa. Fiktiivisen hitin nimi Sudden Death puolestaan merkitsee äkkikuolemaa, jollaisen ryhmän jäsenet aiheuttavat monelle terroristisissa performansseissaan.

Spektaakkeli, johon Baudrillard edellä viittaa rivoutta määritellään, tarkoittaa Guy Debordin (1931–1994) näkemystä spektaakkelistä, josta Debord on kirjoittanut

teoksessaan *La Société du Spectacle* (1967). Debordin mukaan modernia speaktaakkelin yhteiskuntaa leimaa se, että kaikki se, mikä ennen nähtiin suoraan, on speaktaakkelissa etääntynyt representaatioksi (Debord 1992, 15). Baudrillardin mukaan massayhteiskunnassa on kuitenkin siirrytty pois speaktaakkelista kohti rivoutta, joka puolestaan on olennainen simulaatiota luonnehtiva seikka.

Baudrillardin simulaatio tarkoittaa reaalisen synnyttämistä merkkien kautta, todellisuuden hyperrealisoitumista, jolloin reaalista ei enää voida erottaa sitä kuvaavista merkeistä (Baudrillard 1983, 3–4; Arppe 1991, 78; Arppe 1996, 114). Ilmiössä ei kuitenkaan ole kyse siitä, että ”aito” todellisuus häviäisi tai peitettäisiin vääristelevien representaatioiden taakse, vaan siitä, että simulaatio on itse todellisuus (Arppe 1991, 78). Kun Debord kirjoittaa, että: ”la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel” (Debord 1992, 19), on väitteessä vielä toisistaan erotettavat speaktaakkelin esittämä todellisuus ja speaktaakkeli, joka on myös totta. Speaktaakkelin ja simulaation välinen ero on siis se, että Debordin mukaan sosiaalinen käytäntö (*la pratique sociale*) ja median speaktaakkeli ovat erotettavissa toisistaan, kun taas simulaatiossa niistä on tullut yhtä (ks. Debord 1992, 18).

2.2.2 PAIKAT *NONSTOPISSA*

Henkilöiden lisäksi myös paikat voivat toimia sisäänkäyntinä tekstuaaliseen tilaan. *Nonstopissa* ne luonnehtivat paikoin merkityksellisellä tavalla sen tekstuaalista tilaa, mikä on varsin tavallista kirjallisuudessa yleisemminkin. *Nonstopissa* on yksi paikannimi, Kriisikeskus (N, 30), joka esiintyy myös muodoissa Kriisipalvelu ja konfliktien kiihdyttämiskeskus (N, 63). Nimet eivät kuitenkaan konkretisoidu tekstissä miksiäkään paikaksi, sillä niiden nimeämän paikan materiaalisuuteen viitataan vain kerran - ja silloinkin se paikantuu palautepuhelimeksi (N, 124). Nimien lisäksi lukijalle ei anneta muuta tietoa tästä ”paikasta”, eikä minkään tapahtuman myöskään esitetä tapahtuvan siellä. Sen sijaan ainoa tekstissä oleva paikan kuvaus on seuraavanlainen:

Se esitteli paikkoja.

-Ylin kerros. Merinäköala. Makuuhuoneessa vesisänky, olohuoneessa Dalijäljitelmä ja audiovisuaalista huipputekniikkaa, keittiössä katastrofian kuivamuonaa kuudeksi kuukaudeksi.

- Sä oot varmaan suunnitellut tän itselles.

- Voi olla. Mulla on nykyisin varaa varautua monenlaisiin yllätyksiin tai sattumiin tai onnettomuuksiin. Vapaus on muille tuntematon paikka. (N, 13.)

Siitä, mikä paikka on kyseessä ja mihin käyttöön se on tarkoitettu, ei anneta tietoa, eikä myöskään siitä, ketkä ovat dialogin osapuolet. Kuvattuun paikkaan tekstin voidaan varmuudella tulkita viittaavan vain kerran myöhemmin: ”Olen aina pitänyt Dalista, vuokraamieni asuntojen seinät ovat täynnä jäljennöksiä hänen tauluistaan, olen jonkin verran parannellut niitä lisäämällä sinne tänne seurantateknologiaa” (N, 171). Tosin myös seuraavan katkelman voidaan ajatella viittaavan lainauksessa kuvattuun paikkaan:

Osa henkilökunnan asuntomäärärahoista kanavoitiin epävirallisten työskentelytilojen hankkimiseen ja kunnostamiseen. Loimme nopeasti ja aukottomasti juridisen valvonnan ulkopuolella olevien tilojen järjestelmän. Joissain vanhoissa kerrostaloissa äänieristys tuotti aluksi ongelmia. (N, 156.)

Osoittautuu, että ensimmäisessä katkelmassa kuvatuunlaisia paikkoja on useampia, ja ne muodostavat jonkinlaisen lain ulkopuolelle sijoittuvan tilajärjestelmän. Vaikka houkutus onkin suuri ajatella, että ainakin osa tekstin tapahtumista tapahtuisi näissä paikoissa, teksti ei anna ainakaan kirjallisuustieteellisiä perusteita tulkita, että kuvatut paikat olisivat minkään tekstissä olevan tapahtuman tapahtumapaikkoja.

Nonstopissa mainitaan Kriisikeskuksen lisäksi monia nimeämättömiä paikkoja, joista seuraavat esiintyvät tekstissä tapahtumapaikkoina: pääkaupunkiseutu (N, 19), virkahuone (N, 24), huone (N, 29, 134, 175, 181), makuuhuone, olohuone (N, 29, 57), porraskäytävä (N, 53), näyttämö (N, 89), katsomo (N, 99, 127), talo (54), suljettu huone (N, 56), **koulu** (N, 98), autotalli (N, 114), Bangkok (N, 124), Yhdysvallat, Eurooppa (N, 129), poliisilaitos (N, 130, 141), näyttelytila (N, 134), kasvisravintola (N, 138), valkoiseksi kalkitun talon piha (N, 143), rauniot (N, 166), sauna, alakerta (N, 175), alemmat kerrokset ja alue (N, 177).

Muissa funktioissa olevia paikkoja ovat **vankila** (N, 20, 29, 64, 86), kaupunki (N, 55), **koulut**, **sairaalat** (N, 78, 172), koti (N, 56, 82), **mielisairaala**, katu, piilopaikka (N, 86), galleriat, teatterit, elokuva[teatteri], lehtipisteet, kaupat, **koulukoti**, toinen paikkakunta (N, 98), asunto (N, 121), kerrostalo (N, 156) ja **tehta** (N, 172).

Listoissa ensimmäisenä mainittu *pääkaupunkiseutu* esiintyy esimerkiksi seuraavanlaisessa kontekstissa:

Kerrottiin, etteivät kaikki sen liiketoimet kestäneet päivänvaloa. Monenlaisia huhuja liikkui, tutkimuksia oli tehty, mutta mitään laitonta ei niissä tullut esille. Se ei yleensä antanut haastatteluja ja silloin harvoin kun antoi myönsi kaikki syytökset oikeiksi, olemme jo pitkään olleet pääkaupunkiseudun suurimpia huumeililereitä, asekauppahan on tunnetusti vuosikymmenen tuottoisimpia ja kiehtovimpia trendejä, vakiinnutimme johtavan asemamme pimeillä pornokasettimarkkinoilla. (N, 19.)

Pääkaupunkiseutu viittaa tapahtumapaikkaan, mutta tärkeämpi tehtävä sillä on kuitenkin sana huumeilieri kuvailevan adjektiivin määrittäjänä. Pääkaupunkiseutu määrittää ensisijaisesti joitakuita henkilöitä, mutta tulee samalla luoneeksi mielikuvan paikasta, jossa kuvatut henkilöt toimivat. Pääkaupunkiseutu olisi helppo mieltää Helsingiksi lähiympäristöineen kontekstissa, jossa henkilöiden nimet ovat sellaisia kuin Hannu, Raimo tai Silvennoinen. Koska kyseessä on kuitenkin fiktio, on pääkaupungiksi oletettava jokin täysin fiktiivinen paikka, olipa se sitten Helsingin representaatio tai ei. Selvimmin paikallisuutta ilmaisevat sivulla 29 esiintyvät huoneet:

Herätessäni olin hyvin rauhallinen. Liukuin huoneissa hiljaa ja totuin niihin nopeasti. Otin tilan haltuun samalla tavalla kuin aikanaan vankilassa. Makuuhuoneessa tein zenharjoituksia ja olohuoneessa katsoin videoita. Jos jotain ajattelin niin huoneiden välisiä suhteita vaikken niille sopivaa käsitettä löytänytkään, ei dialektiikka, ei tietoinen ja tiedostamaton, missään tapauksessa ei hermeneuttinen kehä, ei sisäinen ja ulkoinen tai minä ja maailma, *différance* tietysti mutta. Lakkasin miettimästä tilaani. (N, 29.)

Teksti ei kerro, kenen mainitut huoneet ovat ja missä ne sijaitsevat eikä sitä, kuka katkelmassa puhuu. Henkilö tottuu huoneeseen tilana, joka on uusi tila hänelle. Pohtiessaan huoneiden välisiä suhteita henkilö käy läpi viime vuosisatojen länsimaisen filosofian historian merkittävimmät suuntaukset, jotka tässä kontekstissa näyttävät kaikki tilallistuvan. Dialektiikka viittaa Platoniin, Hegeliin ja Marxiin, tietoinen ja tiedostamaton psykoanalyysiin, hermeneuttinen kehä hermeneutiikkaan ja sisäinen ja ulkoinen sekä minä ja maailma fenomenologiaan. Se, että Derrida käyttää toisinaan käsitettä *espacement* (tilallistaminen) synonyymisesti *différencen* kanssa (Culler 1994, 97) näyttäytyy tässä yhteydessä merkityksellisenä³⁵.

Luvun alun listoissa lihavoituina merkitsemäni paikat tuovat mieleen Michel Foucault'n näkemykset kuriyhteiskunnista (*sociétés disciplinaires*), joissa valvonnan ja kurinpidon vaikutusalue moninkertaistettiin muun muassa tilaratkaisuin sellaisissa

³⁵ Ks. myös luku 3.2 Simulaatio – totuus vai tv-kuva.

instituutioissa kuin vankiloissa, kouluissa, mielisairaaloissa ja armeijassa³⁶ (Foucault 2000, 189, 193). Foucault ajoitti kuryhteiskunnat 1700–1800 -luvulle, ja huippunsa ne saavuttivat 1900-luvun alussa. Toisen maailmansodan jälkeen kuryhteiskunnat olivat kuitenkin jo jääneet historiaan. (Deleuze 1995, 177–178.)

Foucault esitti teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* (1975) kuryhteiskuntiin kuuluvan valtakäsityksen, jossa valta perustuu ruumiin muokkaukseen. Kurinpidossa vältettiin fyysisiä pakkokeinoja ja pyrittiin sen sijaan muokkaamaan kuuliaisia ja kurinalaisia yksilöitä, jotka sopeuttavat itsensä vallitsevaan järjestykseen. Kurivalta toimii kuten koneisto, sillä se on kasvotonta eikä sitä edusta kukaan tai mikään tietty taho.³⁷ (Foucault 2000, 187–188, 275; Helén 2000, 472–473.)

Koulu on tekstissä tapahtumapaikka, jossa seuraavan katkelman puhujaa on kiusattu. Se näyttäytyy väkivaltaisena paikkana, jossa vallitsee kaikkien sota kaikkia vastaan. Heiveröiseksi itseään luonnehtiva henkilö väittää, ettei kokenut voivansa pärjätä kiusaajilleen tappelussa. Siksi hän palkkasi muita hakkaamaan hakkaajansa. Henkilö ei kuitenkaan jää kiinni teostaan:

Kielsin maksaneeni mitään ja teeskentelin hyvin arkaa ja syrjäänvetäytyvää lasta, jota väkivalta oli syvästi järkyttänyt. Tai en teeskennellyt koska se meni läpi tai koska olin kaikkea sitä. Minua ei lähetetty koulukotiin vaan muutimme toiselle paikkakunnalle, jossa kaikki sujui paremmin. Olin kymmenen ja äärettömän tyytyväinen itseeni. Siitä asti olen tiennyt tietäväni enemmän kuin muut. Ja samanlaiset kuviot ovat toistuneet useammin kuin muistankaan. (N, 98.)

Koulu on siis paikka, jossa pärjätäkseen on oltava joko vahva tai ovela – ja joka tapauksessa väkivaltainen. Katkelman henkilö pärjää oveluudella, joka ajan mittaan ja muihin ympäristöihin siirrettynä kadottaa alkuperäisen oikeutuksensa ja muuttuu toimintatavaksi, jota voidaan jo luonnehtia pahuudeksi. Koulukoti mainitaan katkelmassa paikkana, jonka henkilö onnistuu välttämään. Se ei siis ole

³⁶ Myös *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa Foucault kirjoittaa siitä, kuinka perheiden, koulujen, sairaaloiden, asuntoloiden ynnä muiden modernin yhteiskunnan instituutioiden tila- ja valvontajärjestelyt tuottavat perverssiä seksuaalisuutta ja moninkertaistavat näin vallan tarttuma-alaa seksuaalisuuteen (Foucault 1999, 39–41).

³⁷ *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa Foucault esittää vallan tarkoittavan ”toiminta-alueensa järjestystä sisäisesti konstituovien voimasuhteiden moninaisuutta” (Foucault 1999, 69). Lisäksi se tarkoittaa Foucault’n mukaan tässä yhteydessä myös ”strategioita, joissa voimasuhteet tulevat vaikuttaviksi ja joiden yleinen suunnitelma tai institutionaalinen kiteytymä ruumiillistuu valtiokoneistoissa, lain muotoilemisessa ja yhteiskunnallisissa hegemonioissa.” (Foucault 1999, 69.) Vaikka valtasuhteet ovat Foucault’n mukaan intentionaalisia ja laskelmoituja, ne ovat kuitenkin ei-subjektiivisia siinä mielessä, että ei voida löytää sellaista tahoja, jonka voitaisiin väittää olevan niistä vastuussa (Foucault 1999, 71).

tapahtumapaikka vaan henkilöä kiertoteitse luonnehtiva seikka, vähän samaan tapaan kuin luvun alussa käsitelty pääkaupunkiseutu.

Toinen maininta koulusta on seuraavanlaisessa katkelmassa: ”Sanoi palaavansa vain tappaakseen. En mä osannut ottaa sitä vakavasti, teatterissa sellaista kuulee miltei päivittäin. Ja kouluissa. Ja sairaaloissa.” (N, 78.) Myös tässä koulu näyttäytyy väkivaltaisena paikkana, ja 2000-luvun lukijalle katkelma voi tuoda mieleen yhdysvaltalaisessa Columbine High Schoolissa 20.4.1999 tapahtuneen joukkomurhan, jossa kaksi koulupoikaa ampui kuoliaaksi 12 oppilasta, yhden opettajan ja lopulta myös itsensä. Koulu voi siis olla ääriväkivaltainen paikka myös todellisessa maailmassa.

Vaikka nostankin luennassani esille *Nonstopissa* kerrottua muistuttavia todellisuuden tapahtumia, en väitä, että *Nonstop* olisi kuvaus näistä tapahtumista. Ensinnäkin *Nonstop* kirjoitettiin yli kymmenen vuotta ennen Columbinen tapahtumia. Toisekseen olen samaa mieltä Deleuzen ja Guattarin kanssa siitä, että kirja ei ole kuva maailmasta, vaan kirja muodostaa rihmastoja maailman kanssa (Deleuze & Guattari 1980, 18). Kirja ja todellisuus eivät muodosta binaarista oppositioparia, vaan ne molemmat muotoutuvat samassa vuorovaikutuksen, rihmaston, prosessissa.

Edellisessä katkelmassa olevan maininnan lisäksi *sairaala* esiintyy myös katkelmassa, jossa joku henkilö esittää varsin vainoharhaiselta vaikuttavan väitteen siitä, että lukijalle tuntemattomiksi jäävät ”ne” ovat alkaneet valmistaa tehtaissaan myrkyä, joka vaikuttaa ainoastaan katkelman puhujaan. Hän väittää, että aineen valmistukseen tarvittavat tiedot ”ne” ovat saaneet sairaalasta, jossa henkilöä on pidetty vastoin tahtoaan. (N, 172.) Väitteen absurdiuden ja vainoharhaisuuden sekä pakollisen sairaalahoidon vuoksi lukijalle syntyy vaikutelma mahdollisesti skitsofreenisestä henkilöstä.

Vankila mainitaan *Nonstopissa* neljä kertaa. Ensimmäinen maininta on sellainen, jossa joku henkilöhahmo kertoo toiselle (ilmeisesti Hannu Rantaselle) tutustuneensa Raimoon vankilassa (N, 20). Se, että henkilöt ovat olleet vankilassa, kertoo molempien olevan rikollisia, mutta vankilataustan voidaan *Nonstop*-luentani kontekstissa ajatella tarkoittavan myös sitä, että henkilöt ovat sisäistäneet vankilan käyttämät kuri- ja valvontajärjestelmät, kuten seuraavassa katkelmassa:

Me oltiin koko ajan selvillä siitä, ketkä meitä salakuunteli. Armeijan sisäinen tiedustelu, joka käytti eläkkeelle siirtyneiden upseeriensa perustamien yritysten palveluksia. Kaikki tietää sen. Kukaan ei voi todistaa sitä. (N, 113.)

Tämän katkelman tila näyttäytyy korruptoituneena, mutta vankilakontekstia vasten luettuna se voidaan nähdä myös vainoharhaisena käsityksenä siitä, että vankilan valvonta jatkuu vankilan ulkopuolellakin. Koska henkilö sanoo, että kukaan ei voi todistaa väitettä salakuuntelusta, on väitteen totuutta arvioitava hänen luotettavuutensa perusteella, jota lukijan taas ei ole mahdollista arvioida, koska hänellä ei ole henkilöstä mitään tietoa. Siksi on yhtä mahdollista nähdä salakuunteluväite totena kuin kyseenalaistaa se, ja nähdä se vainoharhaisena. Vankilatausta vaikuttaa tekstin henkilöihin myös siten, että ainakin yhden annetaan ymmärtää niin sanotusti laitostuneen:

Se kuvitteli vähän väliä olevansa turvassa. Vankilassa, mielisairaalassa, kadulla. Viimekertainenkin oli pelkkää kuvittelua. Että sillä olis joku piilopaikka. Tietenkään sillä ei ollut. Se vaan istui keskellä lattia ja tuijotti seinää tai valtamerta videolta, luultavasti ei kumpaakaan, luuli olevansa jossain muualla ja odotti puhelua Kriisipalvelusta. Mä en kestänyt katsella sellaista. (N, 86.)

Katkelman henkilö joko kokee olonsa turvattomaksi vapaudessa, koska hän on tottunut elämään laitoksissa, tai sitten henkilö ei ole koskaan laitoksissa ollutkaan, mutta luulee ajoittain harhaisesti olevansa jossakin niistä. Tällaiseen laitokseen liittyvään turvallisuusfantasiaan viittaa myös huoneiden käsittelyn yhteydessä ollut katkelma, jossa henkilö sanoo: ”Otin tilan haltuuni samalla tavalla kuin aikanaan vankilassa.” (N, 29.) Voi olla, että suljettu tila on helpommin hallittavissa kuin vapaus, etenkin jos henkilön minän ja maailman rajat tuntuvat hämärtyvän, kuten käy joillekin *Nonstopin* henkilöistä (ks. luku 3.4). Kun minän rajat hämärtyvät, voivat vankilan seinät tuoda suojaa ulkomaailman kaoottisuutta vastaan.

Toisesta näkökulmasta katsottuna edellisten lainausten henkilöiden voidaan ajatella olevan myös huumeiden vaikutuksen alaisina, mikä voi selittää niin vainoharhaisuuden, pelot kuin loputtoman seinään tuijottamisenkin. Tätä tulkintaa tukee esimerkiksi maininta huumekaupoista tämän luvun kolmannessa *Nonstop*-lainauksessa. Huumeiden käyttämisen ja narkomaanien kuvaus on varsin tavallista tämän tyyppisessä kirjallisuudessa yleisemminkin. Esimerkkeinä mainittakoon kriitikko Virtasen arviossaan mainitseman William Burroughsin teokset *Junky* (1953) ja *Naked Lunch* (1959).

Vankila näyttäytyy kuitenkin myös raadollisemmassa valossa:

Parhaiten Dee ja Raimo tulivat toimeen väkivaltaisten pikkurikollisten kanssa. Niiden uskoteltiin olevan etujoukko, joka ottaa vallan ekokatastrofin tuhottua

yhteiskunnan infrastruktuurin. Vankilassa istuminen selitettiin välttämättömäksi niille, jotka harjoittelevat eloonjäämistaitoja. (N, 64.)

Tässä vankila ei vaikuta suojapaikalta, päinvastoin. Vankila, jossa harjoitellaan eloonjäämistaitoja, kuulostaa paikalta, jossa ihmisen on opittava puolustamaan itseään hengenvaarallista uhkaa vastaan.

Tässä käsitellyt paikat luovat mielikuvia väkivaltaisista tiloista, joissa osa henkilöistä kokee olevansa uhattuna, toiset kenties syystä, toiset vainoharhaisesti. Laitokset näyttävät vaarallisina paikkoina, eloonjäämiskamppailun näyttämöinä. Paikkojen luoma tila ei kuitenkaan vaikuta puhdasmuotoiselta kuriyhteiskunnalta, sillä siinä siirryttiin Deleuzen mukaan lineaarisesti ja progressiivisesti institutionaalista laitoksesta toiseen, kuten esimerkiksi koulusta armeijaan ja edelleen tehtaaseen (ks. Deleuze 1995, 179). *Nonstopissa* instituutiot taas tuntuvat levittäytyneen kaikkialle ja niiden rajat ovat hämärtyneet, mikä tuo kuriyhteiskunnan sijasta mieleen Deleuzen näkemykset kontrolliyhteiskunnista³⁸.

Deleuzen mukaan uusissa kontrolliyhteiskunnissa instituutioiden sisä- ja ulkopuolen välinen raja on hämärtänyt. Instituutiot, kuten perhe, sairaalat tai vankilat ovat romahtamisen partaalla. Kaikkialle levinneen talousajattelun myötä esimerkiksi sairaalat ovat avautuneet avohoitoon – myös *Nonstopissa* (N, 63) – ja tiettyyn elämänvaiheeseen sijoittuvan kouluopetuksen sijaan puhutaan jatkuvasta kasvatuksesta ja elinikäisestä oppimisesta ja niin edelleen. (Ks. Deleuze 1995, 178–179.) Deleuzen mukaan ”tila on menettänyt rajansa ja samalla kontrollin ja ohjauksen järjestelmät ovat levittäytyneet määrättyistä tiloista, joissa ihminen vietti tietyn ajan elämästään, koko elämän aikaan.” (Vähämäki: Muutos filosofian asiana.)

Deleuzen analyysi reaaliaikaisen globaalista yhteiskunnallisesta tilanteesta kuvaa mielestäni hyvin *Nonstopin* paikkojen luomaa fiktiivistä tilaa. Koska koen Deleuzen analyysin kertovan olennaisia asioita myös nykyajasta, näen *Nonstopin* muodostavan rihmastoja nykytodellisuuden kanssa. Yhteiskunnallinen tilanne Suomessa oli *Nonstopin* ilmestyessä kuitenkin ratkaisevasti toinen kuin nykyään, mistä näkyvin esimerkki lienee se, että tuolloin Neuvostoliitto oli vielä olemassa. 1980-luvun lopun Suomessa deleuzeläinen kontrolliyhteiskunta tuskin oli ajankohtainen, ja siksi oletan

³⁸ Ks. myös luku Valvonta: teknologinen panopticon.

Nonstopin olleen luettavissa dystopiana³⁹. Sellaisena kirjaa luki muun muassa kriitikko Esa Saarinen.

3 KERRONNAN JA TAPAHTUMISEN SYNNYTTÄMÄT TILAT

3.1 VALVONTA: TEKNOLOGINEN PANOPTICON

Vaikka *Nonstopista* ei muodostukaan yhtenäistä tarinaa, lukijan on mahdollista konstruoida katkelmista pienempiä kokonaisuuksia – tapahtumia tai tilanteita – joita kutsun tekstin (yksittäisiksi) tiloiksi. Tätä olen Johdannossa perustellut lähtökohtanani olevalla J. Donaldin näkemyksellä, jonka mukaan tila ei ole jo olemassa oleva miljö, vaan se syntyy kerronnan ja tapahtumisen kautta. Tilallisuus ei tällöin edellytä paikallisuutta. Yhden *Nonstopin* tiloista muodostavat salakuuntelua ja -kuvausta koskevat katkelmat, joista seuraava lainaus on esimerkki:

- Miten romaanit jaksaa?
- Mitkä niistä?
- Esimerkiksi se mikä piti koota salakuuntelulla ja katselulla.
- Nauha pyörii koko ajan.
- Kuunteleekohan meitä enää muut kuin me itse. (N, 22.)

Katkelman aloittava kysymys voi viitata, paitsi fiktiivisiin romaaneihin, myös keskusteluun, jota romaanin kuolemasta on aika ajoin käyty. Esimerkiksi Matti Pulkkinen nosti kysymyksen esiin vuonna 1986 ilmestyneessä romaanissaan *Romaanihenkilön kuolema*. Siitä, ketkä katkelmassa puhuvat, teksti ei anna tietoa, eikä sekään selviä, keiden muiden henkilöt arvelevat voivan kuunnella heitä. Lukijalle katkelmasta voi kuitenkin tulla vaikutelma, että ainakin hän ”kuuntelee” henkilöitä lukiessaan katkelmaa, vaikka fiktiiviset henkilöt eivät sitä tietenkään voi ”tietää”. Salakuunteluaiheeseen palataan seuraavissa katkelmissa:

- En minä sulle mitään silloin puhunut. Vaan niille, jotka kuunteli meitä.
- Olisit sitten sanonut. (N, 152.)

³⁹ Dystopia tarkoittaa ei-toivotun mahdollisen tulevaisuuden kuvausta, ja se on siis päinvastainen utopialle. Tunnetuimia 1900-luvun länsimaisista dystopioista lienevät Aldous Huxleyn *Brave New World* (1932) ja George Orwellin *Nineteen Eighty-Four* (1949).

- Väitäsä että ne kuunteli silloinkin?
- Sä et sitten ilmeisesti tajunnut sitäkään että mä puhuin edelleen vain niille.
- Hyvä on, mä olen idiootti, mutta tätä ne ei ainakaan kuule. (N, 169.)

Katkelmien henkilöt jäävät edelleen identifioitumatta, eikä teksti anna perusteita edes esimerkiksi olettaa, että he olisivat kaikissa katkelmissa samat. Tekstistä ei vieläkään selviä, keitä ovat ”ne, jotka kuunteli meitä”, mutta erityisesti viimeisimmän lainauksen viimeisellä rivillä oleva lause ”Hyvä on, mä olen idiootti, mutta tätä ne ei ainakaan kuule” vahvistaa edelleen lukijan tunnetta siitä, että juuri hän on se, jonka oletetaan kuuntelevan, sillä lukijan on mahdollista ”kuulla” myös lause, jota henkilö ei usko oletetun kuuntelijan voivan kuulla.

Henkilöiden paranoian voidaan ajatella johtuvan huumausaineiden käytöstä ja sen laittomuuden aiheuttamasta huolesta, jota jo esimerkiksi mainittu Burroughs on kuvannut teoksessaan *Junky*. Salakuuntelun ja –katselun voi kuitenkin nähdä myös muodostavan *Nonstopiin* eräänlaisen teknologisen *panopticonin* tilan. Benthamin *panopticon*, josta Foucault on kirjoittanut, tarkoittaa tietynlaista vankilarakennusta, jossa reuna-alueella on kehän muotoinen rakennus ja keskellä valvontatorni. Kehämäinen rakennus on jaettu selleihin, joissa on kaksi ikkunaa – yksi torniin päin, toinen ulospäin niin, että valo pääsee tulemaan selleihin. Näin mahdollistuu vankien alituinen valvominen. Tehokkaaksi *panopticonin* tekee se, että vanki voidaan nähdä kaiken aikaa, mutta hän ei itse näe tarkkailijaansa. Siksi valta on vaikutukseltaan jatkuvaa, vaikka se todellisuudessa olisikin katkonaista. (Foucault 2000, 273–274.)

Nonstopissa valvonta tapahtuu muun muassa tauluihin asennetun seurantateknologian avulla (N, 171). Sen henkilöahmot alkavat tarkkailla itse itseään, sillä heidän on mahdotonta tietää, tarkkaileeko joku toimintaa kaiken aikaa vai ei. Näin he ovat joutuneet foucault’laisesti ajatellen jatkuvan vallan vaikutuksen alaisiksi, ja toisaalta valtamekanismin vaikutusalue on levinnyt vankilasta alueelle, jota on totuttu ajattelemaan yksityiseksi vapauden tilaksi⁴⁰.

Fiktiivisen *panopticonin* vaikutus tuntuu ulottuvan myös reaalisesti lukijaan, sillä katkelman voi kokea pyrkivän häivyttämään rajaa fiktiivisen tilan ja lukijan välillä. Tämän ilmiön selittäminen edellyttää seuraavanlaisen narratologisen konstruktion. Ensinnäkin dialogin taustalle on oletettava kertoja, vaikka sen näkyvyys on miltei

⁴⁰ Ks. myös ensimmäinen lainaus luvussa Paikat *Nonstopissa*.

minimaalinen. Tällainen oletus puolestaan edellyttää sitoutumista näkemykseen, jonka mukaan kertomusta ei voi olla ilman kertojaa, sillä muuten miltei ei-havaittavan kertojan olettaminen on kiistanalaista⁴¹. Tällöin kertoja nähdään agentiksi, joka vähimmillään palvelee jollakin tavalla kerronnan tarpeita. (Ks. Kantokorpi 1990, 149; Rimmon-Kenan 1999, 122–123.)

Kertojan esittämän, tuntemattomiksi jäävien henkilöiden välisen dialogin osapuolet olettavat siis jonkun mahdollisesti kuuntelevan heitä. Tuo joku ei kuitenkaan voi olla todellinen lukija, vaikka hän lukiessaan niin saattaakin kokea. Koska epäily kuuntelusta tapahtuu kerronnan tuottamassa tilassa henkilöhahmojen kesken, on järkevintä ajatella, että mahdollinen kuuntelija on joku kolmas henkilöhahmo. Miksi lukija sitten kokee tullessa vedetyksi mukaan epäilyihin kuuntelusta? Yksi selitys löytyy, jos ajatellaan tekstin asettavan yhden henkilöistään – salakuuntelijan – samaan asemaan kertojan yleisön, *narrateen*, kanssa (ks. Prince 1983, 20), jonka asemaan todellinen lukija puolestaan asettuu kokiessaan itse olevansa se, joka henkilöhahmoja salakuuntelee.

Narrateella tarkoitan tekstin sisäistä kertojan yleisöä, jonka olemassaolo on selkeimmin havaittavissa niin sanotuissa lukijan puhutteluissa (Prince 1983, 16). Kertojan ei kuitenkaan voida ajatella puhuttelevan todellista lukijaa, sillä kuinka fiktiivinen kertoja voisi ”tietää”, kuka todellinen lukija tekstiä kulloinkin lukee? Siksi kertojalle on oletettava kertojan kanssa samaan tilaan kuuluva yleisö (ks. Chatman 1980, 150 ja Culler 1994, 34). Ajatustani lukijan asettumisesta *narrateen* asemaan tukee Jonathan Cullerin näkemys, jonka mukaan erilaiset narratologian konstruoimat yleisöt ovat tosiasiasa rooleja, joihin lukijat asettuvat, ja jotka he osittain myös omaksuvat tekstiä lukiessaan (ks. Culler 1994, 34).

Teksti luo myös lukijan puhuttelun ja metafiktion keinoin illuusion siitä, että se tietää reaalisen lukijan olevan läsnä. Seuraava lainaus on ensimmäisestä katkelmasta sivulta 9:

⁴¹ Genette ja Rimmon-Kenan edustavat kantaa, jonka mukaan ei ole tekstiä ilman kertojaa – tässä teksti tarkoittaa kerrontaa, jonka tehtävänä on tarinan kertominen – mutta esimerkiksi Chatman on kirjoittanut myös kertojattoman tai ei-kerrotun kertomuksen mahdollisuudesta. Tällaisia kertomuksia voivat Chatmanin mukaan olla fiktiot, jotka rakentuvat pelkästään henkilöiden puheen suorien lainausten varaan, samaan tapaan kuin tässä käsitellyn lainauksen dialogi. (Ks. Kantokorpi 1990, 149; Chatman 1980, 166.) Chatman kuitenkin luopui kertojattoman kertomuksen ajatuksestaan myöhemmin teoksessa *Coming to terms* (Chatman 1990, 115).

”Tietysti kaikki on fiktiota. Mutta joihinkin kertomuksiin sinä uskot ja toisiin et. Sen takia sinä olet täällä ja siitä me voimme aloittaa. Meidän täytyy aloittaa siitä minkä olemme jo tehneetkin. Tuleeko edelliseen pilkku. Jääköön avoimeksi sitten.”

Lainaus luo vaikutelman, että sen kertoja neuvottelee lukijan kanssa, paitsi siitä, miten kirjaa tulisi lukea – siis fiktiona mutta kenties myös avoimena teoksena⁴² – myös siitä, miten se olisi kirjoitettava. Kertoja ikään kuin kutsuu lukijan mukaan osallistumaan teoksen kirjoittamiseen, johon todellinen lukija ei kuitenkaan voi painetun kirjan materiaalisuuden asettamien rajoitusten vuoksi todellisuudessa osallistua. Sen sijaan kybertekstissä tällainen osallistuminen on mahdollista. Metaforisesti reaalin lukija voi kuitenkin osallistua tekstin kirjoittamiseen bartheslaisessa ja kristevalaisessa kirjoittavan lukemisen mielessä (ks. Barthes 1992, 4–5 ja Kristeva 1986, 39).

Teoksessa *S/Z* (1973) Barthes erottaa toisistaan luettavan (*lisible*) ja kirjoitettavan (*scriptible*) tekstin. Hänen mukaansa teksti on luettava, jos se tarjoaa lukijalle vain mahdollisuuden joko hylätä tai hyväksyä sen. Kirjoitettavaksi Barthes sen sijaan kutsuu tekstiä, jota lukiessaan lukija osallistuu tavallista aktiivisemmin merkityksen tuottamiseen. (Barthes 1992, 4.) Esimerkiksi Mikko Keskinen tulkinnan mukaan Barthesin luettava teksti on klassinen teksti, josta tiedämme kuinka se tulisi lukea, koska se sopii yhteen yleisimpien lukemisen koodien kanssa. Kirjoitettava teksti on Keskinen mukaan puolestaan moderni, itsestään tietoinen teksti, joka vastustaa koodeja ja siten myös lukemista. Tämän vuoksi lukija voi ainoastaan (uudelleen)tuottaa ja (uudelleen)kirjoittaa tekstin. (Keskinen 1998, 17.)

Barthes kuitenkin esittää, että kirjoitettava teksti ei ole esine tai tuote vaan se on meidän omaa kirjoittamistamme ja tuottamistamme⁴³. Hän vertaa kirjoitettavaa tekstiä romaanitaiteeseen ilman romaania, runouteen ilman runoa ja tuottamiseen ilman tuotetta. (Barthes 1992, 5.) Koska kirjoitettavuus ei siis olekaan tekstin ominaisuus, vaan lukijan tapa lukea, on osuvampaa puhua kirjoittavasta lukemisesta kirjoitettavan tekstin sijaan.

⁴² Esimerkiksi Umberto Eco on kirjoittanut avoimuuden poetiikasta teoksessa *The Role of the Reader* (1979). Avoimella teoksella hän tarkoittaa teosta, joka on ”keskeneräinen” siinä mielessä, että se jättää lukijan tehtäväksi annettujen osasten yhdistelyn. Eco vertaakin avointa teosta eräänlaisen koottavaan rakennussarjaan (*construction kit*). (Eco 1984, 49.)

⁴³ Kristeva (1986, 39) kirjoittaa myös kirjoittajasta-ja-lukijasta, joka tarkoittaa likimain samaa kuin Barthesin kirjoitettavaa tekstiä lukeva lukija.

Kaikkialle ulottuva videointi luo *Nonstopissa* myös tilanteen, jossa joku henkilöhaamoista – mahdollisesti kirjallisuudenopiskelija Hannu Rantanen – arvelee nähneensä reaaliaikaista videokuvaa itsestään katsomassa videoita:

On vaikea ratkaista missä ajassa liikutaan. Sisältävätkö kasetit jotain jo tapahtunutta vai Deen kuvitelmia ja analyyssejä siitä mitä on tulossa vai tapahtuuko kaikki reaaliajassa. Viimeksi mainittu ei olisi tullut mieleenikään ellen olisi lähes varma, että näin jostain monitorista itseni videoita katselemassa. (N, 45.)

Paikka, jossa henkilö nauhoja katsoo, on katkelmasta päätellen sellainen, että siellä on useita monitoreja, jotka näyttävät samanaikaisesti eri kuvanauhoja. Nauhat sisältävät sekä faktaa että fiktiota, eikä tekstissä kerrota, mikä paikka on kyseessä. Syy siihen, että miellän katkelmassa esiintyvän henkilön Hannu Rantaseksi, on se, että toisaalla tekstissä hän esittelee jollekulle No Point-ryhmän jäsenistä haastattelukirjaideansa. Ryhmäläinen tarjoaa Rantaselle materiaalia kirjaa varten:

–Haluaisitsä jo nyt katsoa jotain. Täältä löytyy mitä vain. Salaa kuvattuja dokumentteja, dokudraamaa, mainos-, porno- ja rockvideoita, näytelmätaltiointeja, taide-elokuvia ja muita seipitteitä, kaikkien niiden yhdistelmiä ja vielä eri tason sekopäiden omaelämäkertoja. (N, 21.)

Kuvanauhoja käsitellään myös niiden tekijöiden näkökulmasta. Seuraavassa lainauksessa identifioimattomaksi jäävä henkilö selvittää syitä omalle salakuvaamiselleen:

Mä halusin ottaa selville miten ihmiset elää. En nähnyt siinä mitään moraalista ongelmaa, koska tietoja ihmisten muka yksityisestä elämästä kerättiin jatkuvasti kuitenkin ja paljon pahempiin tarkoituksiin, joita ei taas voinut vastustaa kuin omalla yksityisellä tiedonhankinnalla. Käytännössä ainoa ero minun ja muiden välillä oli että tiesin mitä, missä ja milloin kuvata ja kuunnella. [--] Enkä minä edes julkistanut tietojani niin että turha minua on väittää sosiologien kaltaisiksi poliisien vasikoiksi. Ensinnäkin kuvasin ihmisenarvoisia elämänmuotoja, niiden joutumista lopullisiin umpikujiin ja sen jälkeen kaikkea mikä on tullut niiden päälle. (N, 46.)

Henkilön puhe synnyttää mielikuvan yhteiskunnallisesta tilasta, jossa kansalaisten valvonta on laajentunut julkisen alueelta niin sanotulle yksityisalueelle. Nykylukijan voi olla helppo samastua henkilön kokemukseen jatkuvasta valvonnasta, sillä nyky-Suomessa muun muassa vartiointiliikkeet ja valvontakamerat ovat tunkeutuneet miltei kaikkialle, ja esimerkiksi matkapuhelimet mahdollistavat yksityishenkilöiden

seuraamisen, paitsi salakuuntelun, myös GPS-seurannan avulla ilman, että seurannassa oleva henkilö tietää asiasta mitään.

3.2 SIMULAATIO – TOTUUS VAI TV-KUVA?

Nonstopissa on myös runsaasti materiaalia, jonka teksti esittää olevan videokuvaa.

Näitä videokuvien representaatioita tarkastelen omana tilanaan. Joku henkilöistä kuvaa

Nonstopissa esiintyviä kuvanauhoja muun muassa seuraavasti:

Pahimpia olivat kuvanauhat, joiden tapahtumat piti rakentaa äänten perusteella. Mietin oliko ne tarkoituksella kuvattu niin suttuisesti, ettei henkilöitä ainakaan oikeudessa vaadittavalla varmuudella voinut tunnistaa. Videokoteloissa mainittiin usein kakkososia, joita ei kuitenkaan löytynyt mistään. Muutama satunnainen synopsisin katkelma vain monimutkaisti asioita. (N, 34.)

Syy siihen, että nauhoista pahimpia ovat ne, joiden tapahtumat pitää päätellä äänistä, on se, että silloin kyseessä on todennäköisesti ei-fiktiivinen nauha. Jos nauhan tapahtumat olisivat fiktiivisiä, ei olisi myöskään syytä pelätä sitä, että joku voitaisiin niiden perusteella tunnistaa oikeudessa. Seuraavassa kuvattu tapahtumasarja on esimerkki siitä, mitä edellä kuvatunlaisissa ei-fiktiivisissä nauhoissa tapahtuu:

Lapsia on seitsemän, neljä poikaa ja kolme tyttöä. He näyttävät pelaavan monimutkaista peliä, jonka sääntöjä on vaikea tai rehellisesti sanoen mahdoton päätellä pelkän kuvanauhan perusteella, varsinkin kun nauha tuntuu jollain lailla käsitellyltä tai ehkä tällainen tunne johtuu vain nauhan tapahtumista. Pelissä on ilmeisesti kaksi keskipistettä, tietokone näyttöruutuineen ja tuoliin sidottu aikuinen. Pelin kuluessa lapset pahoinpitelevät häntä eri tavoin, lyövät, potkivat, purevat tai ulostavat hänen päälleen ja saavat näistä ilmeisesti jonkinlaisia pisteitä, myöhemmin siirrytään teräaseilla viiltelyyn. [-] Kasetti loppuu ennen pelin loppua, sillä viimeisessä kuvassa yksi lapsista valmistautuu kaatamaan jotain kiehuvaa tuoliinsa pyörtyneen aikuisen päälle. Hänellä ei ole enää vaatteita yllään, mutta nauha on niin suttuinen, ettei hänen sukupoolestaan saa selvää. (N, 47.)

Tässä nauhassa monen vanhemman pahin painajainen on kääntynyt pääläelleen. Siinä missä kauhua herättävät reaali maailmassa esimerkiksi ajoittain paljastuvat lapsipornovideot, katkelmassa aikuinen on joutunut lasten väkivallan kohteeksi. Väkivalta esitetään osana jonkinlaista tietokonepeliä, joka palkitsee lapsia pisteillä heidän tekemiensä väkivallantekojen mukaan. Koska kulttuurimme näkee lapset viattomina, katkelma tuntuu erityisen vastenmieliseltä, ja siksi myös katkelman lapset

näyttäytyvät uhreina. Koska väkivallanteot tehdään osana peliä, näyttää siltä, että lapsilta puuttuu, paitsi kyky empatiaan, myös realiteettien ja suhteellisuuden taju: he ovat psykopaatteja.

Edellisten katkelmien materiaali vaikuttaa siis olevan videoitua fiktiivistä todellisuutta. Seuraava katkelma asettaa kuitenkin kyseenalaiseksi niiden ”totuudellisuuden”. Se alkaa näin: ”Keski-ikäinen mies ja nainen istuvat samassa pöydässä Deen kanssa.” (N, 81.) Katkelmassa mies ja nainen väittävät Deen myyneen huumeita heidän pojalleen Heikille, ja vanhemmat väittävät pojan kuolleen niiden käyttöön. Riitaisassa keskustelussa käy ilmi, että Heikillä ja Deellä on ollut homoseksuaalinen suhde, ja Heikin ja tämän vanhempien väliseen insestiinkin viitataan. Yhtäkkiä kuitenkin paljastuu, että kyseessä on video:

Videon loppupuolella kaikki juovat lisää ja tulevat entistä enemmän juovuksiin. Heikin vanhemmat alkavat kähmiä Deetä ja yrittävät riisua vaatteita hänen päältään. He kutsuvat häntä Heikiksi eikä Dee tunnu vastustelevan. Nauha päättyy lähikuvaan Deen vääristyneistä kasvoista. Kasetin synopsiksen mukaan nauha päättyisi toisella tavalla. ”Tätä ei voi todistaa. Myöhemmin samana iltana Heikin vanhemmat veivät minut autollaan kotiinsa. Sekoitin heidän juomiinsa pienen määrän unilääkettä ja peittelin heidät nukkumaan. Stumppasin savukkeeni keinokuitulakanoihin ja katselin heidän palamistaan. Poistuin hyvissä ajoin ennen poliisin ja palokunnan tuloa Artaudrappia korvalappustereoihini kuunnellen: Ratara ratara ratara Atara tatara rara Otara otakatara.” (N, 82–83.)

Alkuun katkelma antaa ymmärtää, että kyseessä on ”autenttinen” kohtaaminen, jossa osapuolet keskustelevat keskenään. Kun katkelma osoittautuukin videokuvan kuvailuksi, herää kysymys siitä, onko kyseessä olevan nauhan materiaali draamaa vai (fiktiivisen) todellisuuden taltiointi. Tämä ei katkelmassa kuitenkaan ratkea, sillä tilanne jää avoimeksi, kun nauha päättyy toisin kuin sen synopsis esittää. Ristiriita synopsiksen ja kuvanauhan sisällön välillä puolestaan herättää kysymyksen siitä, onko kyseessä mahdollisesti manipuloitu dokumentti vai niin sanottu dokudraama, jossa käy toisin kuin Dee oli odottanut. Teksti ei anna vastausta näihin kysymyksiin. Tällainen videokuvan ”totuudellisuuden” kyseenalaistaminen tuo mieleen Baudrillardin kirjoitukset simulaatiosta, siitä, kuinka massakulttuurissa todellisuus ei enää ole erotettavissa sitä esittävistä merkeistä, sillä merkin ja todellisuuden välillä ei ole enää mitään suhdetta (ks. Baudrillard 1983, 4 ja 11; Arppe 1991, 75; Arppe 1996, 114).

Katkelma päättyy lainaukseen Antonin Artaud’n (1896–1948) tekstistä: ”Ratara ratara ratara Atara tatara rara Otara otakatara” (Artaud 1970, 188, viite Deleuzen 1980,

278). Tällaista tekstiä käytettiin Artaud'n julmuuden teatterissa, ja sen tarkoitus oli estää katsojia liittymästä kielen "älylliseen" sisältöön⁴⁴ (Deleuze 1980, 278, alaviite 2). Tässä yhteydessä näen Artaud-sitaatin viittaavan julmuuden teatteriin.

Susan Sontagin mukaan Artaud vastusti taiteen ja todellisuuden erottamista toisistaan. Artaud ei kuitenkaan kiistänyt todellisuuden ja representaation välistä eroa, vaikka hänen mukaansa se oli häivyttävissä, mikäli esitys oli ylenpalttisen väkivaltainen (Sontag 1986, 37–38.) Artaud'n julmuuden teatteria esitettiin teatterissa ja sen väkivalta kohdistui aisteihin. Se ei siis ollut fyysistä väkivaltaa siinä mielessä, että katsojia olisi pahoinpidelty.

Katkelman Artaudrappia kuunteleva henkilö on ilmeisesti kehittänyt julmuuden teatterin estetiikkaa edelleen. Siinä missä Artaud tarkoitti taiteen ja todellisuuden erottamattomuudella todennäköisesti sitä, että myös taide on elämää, kenties olennainen osa sitä, henkilöllä Artaud'n näkemys taiteen ja todellisuuden suhteesta näyttää kääntyneen pääläelleen, ajatukseksi siitä, että myös todellisuus on taidetta. Ja kun Artaud'n julmuuden teatterin väkivaltaisuus koski vain aisteja, katkelman henkilö käyttää fyysistä väkivaltaa. Henkilön käsityksessä julmuuden teatterista korostuu lähinnä julmuus teatterin muuttuessa eräänlaiseksi "tosi-teatteriksi".

Nonstopin tilat ovat liioitellun väkivaltaisia, ja myös sen esittämä videomateriaali on ylenpalttisen väkivaltaista niin määrältään kuin laadultaankin. Väkivalta näyttää olevan itsetarkoituksellista, sillä sen käyttö ei useinkaan ole tapahtumien näkökulmasta perusteltua. Liiallinen väkivaltaisuus kiinnittää huomiota, ja se alkaa muistuttaa Baudrillardin rivoutta, joka tarkoittaa sitä, mikä ei ole enää kätkeytyä tai torjuttua, vaan liian näkyvää (ks. Baudrillard 1991, 13). Kun väkivaltaa on liikaa, voi katsojan (ja lukijan) kannalta olla lopulta samantekevää, onko kyseessä todellisen vai fiktiivisen väkivallan representaatio. Seuraavan katkelman voi lukea viittaavan suoraan Baudrillardin ajatteluun:

Uusin keksintö on todellisuusvakuutus, jota vastaan Limited Inc. rauhoitti tietyn diskurssin tai elämäntilanteen simulaatiolta. Se haaveili kokonaisten uusien kaupunkien perustamisesta ja niiden jakamisesta ontologisiksi vyöhykkeiksi. Puheet aitouden häviämisestä tuntuivat huvittavan sitä suunnattomasti. Tyypeille

⁴⁴ Deleuze on rinnastanut saman Artaud-katkelman skitsofreenikon tapaan käyttää kieltä. Hän esittää, että ensimmäinen todiste skitsofreniasta on se, että ruumiilla ei enää tunnu olevan pintaa, ja pinnan romahtaminen puolestaan johtaa siihen, että sanoilla ei enää ole merkitystä. (Deleuze 1980, 277–288, 286–287.)

jotka valittaa, että kaikki on enää vain kumia, muovia ja keinonahkaa, voi myydä niitä vielä enemmän kuin muille, se sanoi. (N, 180.)

Kuten jo aiemmin tuli esille, Baudrillardin simulaatiossa ei ole kyse siitä, että aito todellisuus peitettäisiin sitä vääristelevien representaatioiden taakse, vaan siitä, että simulaatiosta on tullut itse todellisuus (Arppe 1991, 78; Baudrillard 1983, 11, 54 ja 147). Tällöin edellisen katkelman todellisuusvakuutus näyttäytyy silkkana huijauksena; simulaatiota vastaan ei voida vakuuttaa, sillä ”autenttinen” todellisuus ei ole simulaatiota todempaa, eikä niitä edes voida erottaa toisistaan.

Kappaleessa esiintyvän vakuutusyhtiön nimi Limited Inc. on luettavissa myös viittauksena Jacques Derridan samannimiseen kirjaan (Derrida 1977). *Limited Inc.* sisältää kaksi esseetä, joissa Derrida käsittelee angloamerikkalaista puheaktiteoriaa. Esseiden nimet ovat ”Signature Event Context” ja ”Limited Inc a b c...”. Alkuperäisteksti ”Signature événement contexte” on suomennettu nimellä Allekirjoitus tapahtuma konteksti Derridan teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia* (2003), ja käytän tässä suomennosta aina kun se on mahdollista.

Esseessä Signature Event Context Derrida käsittelee muun muassa kommunikaatiota ja kirjoituksen käsitettä. Hän viittaa ranskalaisen empiristin Etienne Bonnot de Condillacin (1714–1780) ajatteluun esitellessään perinteisen tavan nähdä kirjoitus. Sen mukaan ihmiset kirjoittavat, koska heillä on kommunikointavaa, ja se mitä he haluavat kommunikoida, on heidän ajattelunsa, heidän representaationsa. Ennen kirjoitustaitoa ihmiset pystyivät kommunikoidaan vain äänellisesti, mutta voidakseen säilyttää ajatuksensa ja saadakseen ne myös poissaolevien ulottuville, ihmisen oli keksittävä kirjoitus. Tässä yhteydessä kirjoitus ymmärretään siis sisältönsä kuvaksi tai kopioksi. (Derrida 2003, 278–279.) Derrida kuitenkin esittää, että *jokainen* merkki edellyttää tietyn poissaolon, jolloin poissaolo ei ole ainoastaan kirjoitettuja merkkejä luonnehtiva seikka. Tästä seuraa Derridan mukaan, että kirjoitus ei olekaan kommunikaation alalaji, kuten perinteisesti on ajateltu. (Derrida 2003, 279–280.)

Kirjoituksen klassisesta määritelmästä Derrida nostaa siis esille poissaolon. Perinteisesti on ajateltu, että kirjoitusta luonnehtii vastaanottajan poissaolo: kirjoitus säilyy kirjoituksena, vaikka empirinen vastaanottaja olisi kuollut, sillä jokaisen merkin rakenteeseen kuuluu mahdollisuus toistaa ja tunnistaa se, mikä tekee siitä kommunikointavan. Poissaolo ei kuitenkaan koske ainoastaan vastaanottajaa, Derrida huomauttaa, vaan myös lähettäjä. Kun lähettäjä kirjoittaa merkin, hän luo eräänlaisen

koneen, jonka toimimista edes hänen ”ei-läsnäolonsa” ei estä. Merkki jatkaa toimintaansa, vaikka sen lähettäjä olisi kuollut, tai vaikka hän haluaisikin jälkikäteen irtisanoutua kirjoittamistaan merkeistä, eli niistä jotka hän näyttää allekirjoittaneen. (Derrida 2003, 282–283.)

Derrida siis osoittaa, että ominaisuudet, joita on pidetty vain kirjoitetuille merkeille ominaisina, koskevat jokaista merkkiä ja jopa kokemusta yleensä; kirjoitettua merkkiä on pidetty jonain, joka on toistettavissa huolimatta siitä, että sen lähettäjä ja kirjoituskonteksti ovat poissa. Tällainen ”repeytyminen” kirjoittavasta subjektista ja kontekstista saa Derridan mukaan voimansa tilallistumisesta, jonka on puolestaan perinteisesti nähty muodostavan kirjoitetun merkin. (Derrida 2003, 284–285.) Nämä kirjoitukselle tyypillisinä pidetyt seikat kuitenkin määrittävät Derridan mukaan siis kaikkia merkkejä. Tätä hän perustelee sillä, että ”merkitsevä muoto konstituoituu vain [- -] mahdollisuudessa tulla toistetuksi ei vain »viittauskohteen» poissa ollessa, mikä on itsestään selvää, vaan myös määrätyn merkityn tai aktuaalisen merkityksintention poissaollessa. Sama pätee läsnäolevaan aikomukseen kommunikoida.” (Derrida 2003, 286.) Tässä Derrida viittaa muun muassa de Saussurelta ja Edmund Husserlilta (1859–1938) periytyviin ajatuksiin, joiden mukaan merkin merkitys ei muodostu suhteessa viittauskohteeseen vaan suhteessa toisiin merkkeihin – myös silloin kun viittauskohde sattuu olemaan läsnä (Derrida 2003, 286–287).

Mutta miten tämä kaikki liittyy kirjan aiheeksi mainitsemaani angloamerikkalaiseen puheaktiteoriaan? Aloitetaan Derridan kysymyksestä ”Mikä olisi merkki, jota ei voisi lainata ja jonka alkuperä ei voisi kadota matkalla?” (Derrida 2003, 289). Tästä Derrida lähtee liikkeelle käsitellessään J.L.Austinin (1911–1960) puheaktiteoriaa. Hän keskittyy analysoimaan Austinin illokuutiota ja perlokuutiota, jotka eivät hänen mukaansa viittaa merkitysisältöjen kuljettamiseen vaan ”alkuperäiseen liikkeen kommunikaatioon, operaatioon ja vaikutuksen tuottamiseen”⁴⁵ (Derrida 2003, 289).

Erytisesti Derrida kiinnittää huomiota siihen, että Austinin teoria edellyttää sellaisen kontekstin olemassaolon, joka on tyhjentävästi määriteltävissä. Tähän viittaa esimerkiksi se, että performatiivisen tapahtuman epäonnistuminen selitetään teoriassa

⁴⁵ Austinin teoriassa lokuutio tarkoittaa merkityksellisten äänneyhdistelmien lausumista. Esimerkiksi sanoa, että ”Aurinko paistaa” on lokuutio. Kun sanotaan jotain, suoritetaan samalla myös illokuutio, joka tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kuulijalle kerrotaan jotain tai häntä kehoitetaan johonkin. Perlokuutioksi Austin puolestaan kutsuu sanomisen vaikutusta kuulijan ajatuksiin tai toimintaan. (Ks esim. Derrida 2003, 353, viite 10.)

jollakin kaiken kattavan kontekstin osa-alueella⁴⁶. (Derrida 2003, 290–291.) Yksi tämän kontekstin olennaisimmista osatekijöistä on puhuvan subjektin intention tietoinen läsnäolo puheaktissa, jolloin performatiivisesta kommunikaatiosta tulee intentionaalisen merkityksen kommunikaatiota, vaikka edellä esitin, että se näytti Derridan mukaan olevan vailla merkityssisältöjä. Lähettäjän ja vastaanottajan tietoisesta läsnäolosta aktissa seuraa myös, että akti on kokonaisuudessaan ymmärrettävä, tai kuten Derrida asian ilmaisee ”Mikään *ylijäämä* ei pakene läsnä olevaa todellisuutta” (Derrida 2003, 291).

Performatiivin ”epäonnistumiselle” voi olla monia syitä, mutta yhden niistä Derrida nostaa erityisesti esille. Austin nimittäin sulkee ”onnistuneiden illokuutioiden ja perlokuutioiden” ulkopuolelle aktit, joita hän luonnehtii epänormaaleiksi ja loismaisiksi. Tällaisia ovat muun muassa niin sanotut lainatut performatiivit, kuten näyttelijän sanat lavalla, yksinpuhelu tai runo. Austinin mukaan tällainen kielen ”loismaisuus” johtuu siitä, että kieltä ei käytetä vakavasti, vaan ”tavoilla, jotka kuuluvat kielen näivettymisen tutkimuksen piiriin” (Austin 1962, 147, viite Derridan 2003, 294). Derrida kuitenkin korostaa, että lainauksellisuutta, jota hän kutsuu myös toistettavuudeksi, ei voida sulkea ”tavallisen” kielen ulkopuolelle, koska yleinen toistettavuus sisältyy kielen itsensä rakenteeseen, kuten edellä on tullut esille (Derrida 2003, 294, 297).

Derrida kirjoittaa ”yleisestä avaruudesta”, jota hän kutsuu myös kirjoitukseksi. Tämä avaruus on hänen mukaansa tilallistumista läsnäolon rikkoutumisena merkissä⁴⁷. Käsite on tärkeä, sillä juuri kirjoitus on se kohta, jossa Austinin tekstin ongelmat ovat hänen mukaansa suurimmillaan. (Derrida 2003, 297.) Derrida nostaa yhdeksi Austinin suurimmista ongelmista tavan, jolla hän perustelee aktiivin indikaatiivin preesensin ensimmäisen persoonan yksinomaista asemaa performatiivien analyysissä. Austin

⁴⁶ Performatiivinen tapahtuma tarkoittaa itseään tuottavaa tai toteuttavaa tapahtumaa.

⁴⁷ Alkukielellä tekstin kohta kuuluu seuraavasti: ”Cet *espace* général, c’est d’abord l’*espacement* comme disruption de la présence dans la marque, ce que j’appelle ici l’*écriture*” (Derrida 1972, 390). Englanniksi asia taas on käännetty näin: ”The general *space* is first of all spacing as a disruption of presence in a mark, what I here call writing” (Derrida 1988, 19). Suomennoksessa sen sijaan lukee, että ”Tämä yleinen *avaruus* on ennen kaikkea tilallistuminen läsnäolon rikkoutumisena merkis sä. Kutsun sitä tässä kirjoitukseksi.” (Derrida 2003, 297.) Myös tässä yhteydessä *espace* olisi parempi kääntää tilaksi kuin avaruudeksi (ks. luku 1.3 Tila ja tekstuaalinen tila). Tulkitsen lauseessa esiintyvien yleisen tilan (*espace général*) ja tilallistumisen (*espacement*) viittaavan Derridan *différanceen*, sillä kuten jo aiemmin mainitsin, Derrida käyttää Cullerin mukaan toisinaan *espacementia* ja *différancea* synonyymisesti (ks. luku 2.2.2). Myös *Dictionnaire de Philosophie*n mukaan *différance* kuvaa sitä liikettä, joka tuottaa erojen järjestelmän tilallistaessaan (*en espaçant*) elementit ja viivyttäessään loputtomasti niiden liittämistä yhteen identiteettiin sekä poisluokiessaan puhtaan läsnäolon tuottamisen ja kaikki viittaukset alkuperään (Baraquin ym. 1995, 93).

nimittäin tukeutuu ajatukseen ilmauksen lähteestä⁴⁸. Hän myös olettaa ongelmattomasti ilmauksen lausujan, lähteen kuten hän sitä nimittää, olevan läsnä lausumisessa ja lausutussa. Lisäksi hän rinnastaa puhujan läsnäolon puheessa kirjoitetun tekstin allekirjoituksen kanssa. (Derrida 2003, 297–298.)

Derridan mukaan allekirjoituksen toiminta ei perustu siihen, että allekirjoitukseen olisi varastoitu sen kirjoittamisen nyt-hetki ainutkertaisuudessaan. Päinvastoin, Derridan mukaan on niin, että jotta allekirjoitus voi olla luettavissa, ”sillä täytyy olla toistettava, toisinnettava ja jäljiteltävissä oleva muoto. Sen täytyy voida erota tuottamishetkensä ainutkertaisesta ja läsnä olevasta intentiosta.” (Derrida 2003, 298–299.)

Derridan mukaan kirjoitettu kommunikaatio ei siis ole merkityksen siirron väline tai ”tietoisuuksien kommunikaatiota”. Sen sijaan hän esittelee yleisen kirjoituksen, jonka vaikutuksia puhe, tietoisuus, merkitys, läsnäolo ja totuus ovat, ja joita hän nimittää logosentrismiksi. Kirjoitusta hän luonnehtii myös polysemiaan palautumattomaksi disseminaatioksi, jota luetaan, mutta joka ”ei jätä tilaa hermeneuttiselle ratkaisemiselle”. (Derrida 2003, 299.)

Esseessä *Limited Inc. a b c* Derrida puolestaan vastaa John S. Searlille, joka on vastineessaan edellä esitetylle esseelle pyrkinyt oikaisemaan Derridan ”väärinymmärryksiä”, kuten hän niitä nimittää. Derrida kuitenkin pysyy kannassaan samalla kyseenalaistaen puheaktiteorian paikkansapitävyyden mahdollisuuden, mikäli väärin ymmärtäminen ja väärin tulkitseminen ovat mahdollisia. (Derrida 2003, 37.)

Miten tämä kaikki sitten liittyy *Nonstopiin*? Yksi mahdollisuus on lukea sitä jonkinlaisena lukuohjeena, sillä Eskelinen on kirjoittanut kahdesta lukutavasta, joista ensimmäinen, ”temaattinen ja logosentrinen”, tarkoittaa lukutapaa, jossa teksti pyritään selittämään jäännöksettömästi esimerkiksi johonkin tiettyyn teemaan tai tekijän intention nojaten. Toinen, jälkistrukturalismiin perustuva lukutapa ”korvaa aporioihin ajautuvan totuuden ja alkuperän etsinnän affirmatiivisella tekstuaalisella pelillä ja leikillä [--]. Yksinkertaistaen, lyhyesti: ei kehä vaan kiertoradattomuus, ei fallos vaan disseminaatio, ei struktuuri vaan reduceimaton polysemia, ei dialektiikka vaan *differance*”⁴⁹. (Eskelinen 1988b.) Pyrkimys on siis pois totuuden, alkuperän, keskuksen ja teleologisuuden etsinnästä kohti merkitysten moninaisuutta.

⁴⁸ On selvää, että Derrida vastustaa tällaista lähteeseen tai alkuperään vetoamista, jota hän nimittää logosentrismiksi.

⁴⁹ Lausunto muistuttaa myös seuraavaa Barthesin näkemystä: ”Teksti on pluraalista. Sillä ei ole vain useampia merkityksiä, vaan se toteuttaa merkityksen todellisen, *reduceimattoman* monikollisuuden (ei vain hyväksyttävää). Teksti ei ole merkitysten rinnakkaiseloa, vaan merkitykset menevät läpi Tekstin,

3.3 TERRORISTISET PERFORMANSSIT

Nonstopissa esiintyvät terrorismi ja terroristiset performanssit muodostavat oman tilansa. Syy siihen, että kutsun tekstin kuvaamia terroristisia tapahtumia performansseiksi on se, että niiden ei ole ainoastaan tarkoitus aiheuttaa vahinkoa, vaan myös näkyä mediassa. Taiteilijaryhmä No Pointin toimintaideaa kuvataan seuraavasti:

Ryhmä hankki asemansa siirtymällä asteittain yhä radikaalimpiin hankkeisiin, jotka entistä avoimemmin kyseenalaistivat taiteen ja yhteiskunnan suhteisiin liittyviä juridisia ja pseudojuridisia sopimuksia. Samaan aikaan No Point jatkoi taiteen tekemistä myös perinteisillä kentillä muka yleisesti hyväksytyjä yhteisöllisiä pelisääntöjä seuraten, jottei ryhmää voitaisi luokitella täysin taiteen piiriin kuulumattomaksi ilmiöksi, kuten rikolliseksi, terroristeiksi tai mielisairaiksi. (N, 93.)

Nonstopin loppupuolen katkelmista on konstruoitavissa tapahtumasarja, jossa No Point järjestää performanssin, jossa murhattu ministeri räjäytetään kappaleiksi tämän hautajaisissa. Tapahtuman konstruointi edellyttää alusta loppuun etenevän lukemisen hylkäämistä. Seuraava tapahtumien alkua ja speaktaakkelin valmistelua kuvaava katkelma on sivulla 191:

Totuimme pimeään nopeasti. Huone oli pieni eikä siellä ollut kuin yksi arkku, joka oli suljettu. Kannen avaaminen vei vajaat viisi minuuttia. Ministerin ruumista oli retusoitu, se näytti jopa parempikuntoiselta kuin viimeksi. Nostimme ruumiin jaloista, Raimo kaivoi muoviräjähteen esille ja alkoi työntää sitä ministerin peräsuoleen. [-] Suljimme kannen huolellisesti ja poistuimme samaa tietä kuin olimme tulleetkin. (N, 191.)

Hautajaiset näytetään suorana lähetyksenä televisiossa, ja myös ryhmän jäsenet katsovat lähetystä. Tämä kuvataan sivulla 186, siis ennen edellistä ajallisesti aikaisemmaksi hahmottuvaa katkelmaa:

Hautajaiset olivat juuri alkaneet. Lojuimme Een kanssa sohvalla ja katsoimme niitä televisiosta. Raimo leikki lattialla tyttärensä kanssa.

- Mikä toi on?
- Televisio. Mä en katso sitä. Mä oon ollut siellä töissä.
- Miks noi sit katsoo?

käyvät siinä ohimennen. Teksti ei siis voi kuulua edes vapaamielisen tulkinnan piiriin, vaan räjähdykseen, disseminaatioon.” (Barthes 1993, 163.)

- Koska kohta siellä tapahtuu jotain.
- Isi, mennään ulos.
- Mennään vaan. Monta minuuttia vielä.
- Katso itse.
- Ei me ehditä takaisin. toivottavasti kaikki menee videolle. Mä en oikein luota noihin laitteisiin.
- Jää katsomaan sitten.
- Ulkona on hyvä ilma. Jos multa joskus kysytään missä mä olin niin ainakin mä muistan. Ulkona leikkimässä.
- Melkein ainahan sä oot ulkona leikkimässä.
- En lasten kanssa.
- Et vai. (N, 186.)

Tässä ministerin murhan ja hautajaisten muodostamassa tilassa on nähtävissä tarinallisia aineksia klassisen narratologian tarkoittamassa mielessä. Tapahtumista muodostuu myös melko selkeä käsitys, vaikka niitä käsitellään koko kirjassa vain kolmessa katkelmassa. Viimeinen näihin tapahtumiin liittyvä katkelma on kirjan viimeisellä numeroimattomalla sivulla:

Katsoimme sitä videolta yhä uudelleen, pikakelauksella, hidastuksina ja pysäytyksinä, ilman ääntä ja äänen kanssa, mustavalkoisena ja väreissä, suurennoksina ja pienennöksinä, eri tahtiin eri monitoreista. Jokaisella oli oma säädin ja oma ruutu. Katsoimme keiden kuolema ei näy. Jotkut yksityiskohdat ovat hauskoja. Musiikki soi vielä jonkin aikaa räjähdysten jälkeen, hautajaissaattue jatkaa eteenpäin, vaikkei arkkua enää olekaan, tv-selostaja tapaa sanoja kuin kiihtynyt kaksivuotias. (N, viimeinen numeroimaton sivu.)

Nonstopia on syytetty muun muassa tarpeettomasta raakuudesta (esim. Virtanen 1989), mutta en näe sen olevan todellisuutta kauheampi. Tässä kuvattu terroristinen teko voi tuoda mieleen esimerkiksi laajalti tunnetut kuvat Yhdysvaltain presidentin John F. Kennedyn murhasta, jossa salamurhaaja ampui presidenttiä päähän suuren yleisön katsellessa. Kennedy kuoli vieressä istuvan vaimonsa syliin. Vielä enemmän *Nonstopin* terroristista performanssia muistuttavat televisiossa näytetyt kuvat WTC:n torneihin lentäneistä lentokoneista syyskuun 11. päivä vuonna 2001. Näkemykseni mukaan nykyterrorismi käyttää hyväkseen mediaa ihan samaan tapaan kuin *No Point*.

Edellisessä katkelmassa viitataan lisäksi niihin, joiden kuolema ei näy. Sama aihe esiintyy myös seuraavissa katkelmissa:

Ne etsivät sitä myös toimittajan murhasta. Ruumiin vierestä löydettiin rikottu haastattelunauhuri, tulitikkuaski ja nauha, joka oli tyhjä lukuun ottamatta lausetta,

joka kuulosti enemmän puhuvulta tietokoneelta kuin ihmiseltä: joidenkin kuolema ei näy. (N, 139.)

Niitä ei kiinnostanut edes niiden oma kuolema. Eihän se näy missään, ne sanoivat. En ymmärtänyt sitä silloin. (N, 157.)

Katkelmat tuovat mieleen amerikkalaisen lentävän lauseen ”Live fast, die young, leave a good-looking corpse”, jolla viitataan, paitsi James Deaniin, myös muun muassa sellaisiin rock-tähtiin, jotka ovat niin sanotusti saavuttaneet kuolemattomuuden ennenaikaisella kuolemallaan. Tässä valossa kuolema, joka pääsee julkisuuteen, voi edesauttaa kuolleen henkilön nimen jäämistä historian sivuille.

Toisaalta ”ne, joiden kuolema ei näy” voi viitata esimerkiksi niihin lukemattomiin maailmalla käytyjen sotien uhreihin, joiden kuolema ei näy, koska sotaa, jonka uhreja he ovat, ei ole uutisoitu alhaisen julkisuusarvon vuoksi. Yksi mahdollisuus on myös ajatella *Nonstopia* fiktiivisenä tilana, jossa henkilöt kuollessaan vain katoavat samaan tapaan kuin Orwellin romaanissa *Nineteen Eighty-Four*. Tällaista ajatusta tukevat lähinnä *Nonstopin* tilojen ja orwellilaisen maailman samankaltaisuudet, kuten teknologinen ja kasvoton valvonta sekä henkilöiden tajunnan manipulointi tv-ruudun välityksellä. Edellä olevista katkelmista jälkimmäinen tuo tosin mieleen myös nyky-yhteiskuntamme, jossa ihmisten kuolema ei ylipäänsä näy arkipäivässä, vaan se on siirretty sairaaloihin, saattokoteihin ja hautaustoimistoihin – ja toisaalta fiktioksi television murha- ja teho-osastosarjoihin.

Nonstopin käsittelemää kuolemaa voidaan tarkastella myös Baudrillardin tavoin lahjana. Kuten olen jo aiemmin esittänyt, monia *Nonstopin* tiloja leimaa simulaatio siinä mielessä, että videokuva ja todellisuus eivät ole erotettavissa toisistaan. *Nonstopin* materiaali on myös ekstaattisuudessaan ja ylenpalttisuudessaan rivoa, joten *Nonstopin* voidaan kokea esittävän simulaation ja rivouden tilaa – tai sen voidaan nähdä olevan itse sellainen.

Baudrillardin mukaan simulaation varassa toimiva nykykapitalismi perustuu yksipuoliselle lahjanannolle, jota voidaan nimittää myös symboliseksi väkivallaksi, sillä se tukee ainoastaan tavara- ja merkkivaihtoa, mutta estää symbolisen vaihdon. Järjestelmä esittää antavansa kaiken – työn, sosiaaliturvan, informaation, jopa elämän – lahjana, mutta ottaessaan yksipuolisen lahjan antajan aseman se asettuu ylivoimaiseen valta-asemaan suhteessa lahjan saajaan. Tällainen asetelma on Baudrillardin mukaan kumottavissa ainoastaan vastalahjalla, johon järjestelmä ei pysty vastaamaan. Kuolema

on tällainen lahja, sillä pystyäkseen vastaamaan siihen järjestelmän olisi tuhottava itsensä. Esimerkkinä kuolemanlahjasta Baudrillard käyttää itsemurhaa ja terrorismia. (Arppe 1991, 76–77.) Kun *Nonstopin* tiloja tarkastelee simulaatioina, näyttäytyvät sen väkivalta ja terrorismi kuolemanlahjoina.

3.4 SUBJEKTIN JA INFORMAATION YHTEEN SULAUTUVAT TILAT

Seuraavassa katkelmassa tiivistyy se, mitä kutsun subjektin ja informaation tilojen yhteensulautumiseksi:

Samaistumisen ja sisäistämisen välityksellä ego on samanaikaisesti monia ihmisiä. Minämuodossa etenevä ja taannehtiva kertomus on aina olennaisimmilta osiltaan kauhuelokuvaa. Ei voida tietää mitkä kryptat milloinkin aukenevat, kuinka pitkäksi aikaa ja ketkä silloin puhuvat. (N, 94.)

Katkelmassa esitetty ego muistuttaa muun muassa postmoderniksi kutsuttua subjektia, joka voi olla monta yhtä aikaa (ks. esim. Hall 2002, 21–22). Tällaista käsitystä edustavat esimerkiksi Deleuze ja Guattari kirjassaan *Mille Plateaux*, joka alkaa näin: ”Nous avons écrit *l’Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.”⁵⁰ (Deleuze ja Guattari 1980, 9.) Samaistuminen ja sisäistäminen ovat keskeisiä inhimillisen havainnon ja tiedonhankinnan muotoja, ja tässä ne näyttäytyvät välittäjinä, joiden kautta subjektin on mahdollista olla monta yhtä aikaa. Samaistuminen ja sisäistäminen ovat sellaista subjektin vuorovaikutusta ympäristönsä kanssa, jossa subjektin ja ympäröivän maailman rajan voidaan ajatella liudentuvan.

Lainauksen toisen lauseen ”minämuodossa etenevän ja taannehtivan kertomuksen” luen viittauksena yksilön henkilöhistoriaan. Se, että henkilöhistoria rinnastuu kauhuelokuvaan, voidaan nähdä todellisuuden ja fiktion sekoittumisena, mutta toisaalta myös merkinä siitä, että kaikki subjektia ympäröivät tekstit voivat muokata ja määrittää sitä. Epätietoisuus siitä, ketkä puhuvat ”kryptojen” auettua, on luettavissa siten, että menneisyyden ’minä’ on voinut olla aivan toinen kuin nykyinen, jolloin subjekti näyttäytyy muuttuvaisena, mikä osaltaan horjuttaa käsitystä subjektista olemuksellisesti yhtenä ja samana.

⁵⁰ ”Kirjoitimme ’Anti-Oidipusta’ kaksin. Koska kumpikin meistä oli monta, meitä oli jo melkoinen joukko.” (Deleuze 1992, käännös Jussi Vähämäki.)

Joku tai jotkut *Nonstopin* henkilöistä vaikuttavat elävän kuvaruutujen kautta. Seuraavassa katkelmassa identifioimatta jäävä henkilö katsoo useita ohjelmia tai kuvanauhoja yhtä aikaa:

Televisiota katsoin vähemmän kuin videoita, mutta koska monitoreja oli useita, saatoin samanaikaisesti seurata esimerkiksi tv-uutisia, Antonionin elokuvia ja Deen nauhoittamaa materiaalia. Vähitellen ne alkoivat vaikuttaa ja sulautua toisiinsa muodostamatta silti kokonaisuutta ja vaikka pystyinkin lähes aina nopeasti päättelemään mistä mikin otos oli peräisin. Vaikeampaa oli tietää miten kuvavirrat vaikuttivat toistensa tulkintaan. (N, 49)

Katkelma on luettavissa *mise en abymena* eli upotuksena, sillä lukija voi kokea *Nonstopin* irrallisten katkelmien vaikuttavan toisiinsa samalla tavoin, kuin katkelman henkilö kokee toisiinsa liittymättömien nauhojen vaikuttavan toisiinsa. Katkelma jatkuu:

Seuraavassa vaiheessa huomasin näkeväni unia, joskus kesken katseluakin, jotka muistuttivat varsinkin Deen videoita. Unen ja valveen raja oli edelleen selkeä enkä ymmärtänyt olla peloissani vaan annoin kuvien sekoittua, koska tiesin pystyväni lopettamaan katselun koska tahansa. (N, 49)

Katkelman henkilö alkaa muistuttaa sellaista skitsofreenikkoa, josta Baudrillard ja Deleuze ovat kirjoittaneet. Baudrillardin mukaan olemme siirtyneet kommunikaatio- ja informaatioverkostojen ikuisen keskinäisen yhteyden myötä uuteen skitsofrenian muotoon, jossa on olemassa ainoastaan skitsofreenikolle tyypillinen kauhun tila, jossa kaikki on liian lähellä. Baudrillard kirjoittaa: ”Asiat piirittävät skitsofreenikkoa ja läpäisevät hänet vaikeuksitta, sillä yksikään valokehä, edes oman ruumiin aura, ei suojele häntä. Skitsofreenikko on maailman rivouden rivo uhri.” (Baudrillard 1991, 16.) Vaikka tässä luvussa lainatuissa katkelmissa esiintyvä henkilö ei koekaan kauhua, hän voi hyvin olla sama kuin luvussa Paikat *Nonstopissa* lainatussa katkelmassa oleva henkilö, joka ”kuvitteli vähän väliä olevansa turvassa” (N, 86). Jos kyseessä on sama henkilö – mikä puolestaan on lukijan päätettävissä – häntä voidaan luonnehtia skitsofreenikoksi Baudrillardin tarkoittamassa mielessä.

Kuten esitin jo Artaudrap-katkelman yhteydessä, myös Deleuzen mukaan skitsofrenialle on tyypillistä juuri tunne ruumiin pinnan katoamisesta. Ja kun pintaa ei ole, sisäpuolella ja ulkopuolella ei enää ole selviä rajoja. (Deleuze 1980, 286–287.) Näiden Baudrillardin ja Deleuzen väitteiden valossa *Nonstopin* henkilöt, jotka kokevat

minän ja maailman rajojen hämärtyvän, muistuttavat skitsofreenikkaa, joka puolestaan on Baudrillardin mukaan rivolle nykymaailmalle tyypillinen ihmistyyppi.

Baudrillardille rivos merkitseekin salaisuuden menettämistä, informaatioon ja kommunikaatioon kokonaan liukenemista (Baudrillard 1991, 13).

Olen tässä luvussa konstruoinut kerronnan tuottamia tiloja *Nonstopista*, ja niiden selittämisessä keskeisellä sijalla ovat olleet tietyt Foucault'n, Deleuzen ja Baudrillardin teoriat. Toisaalta *Nonstopin* voidaan myös ajatella muodostavan rihmastoja kyseisten teorioiden kanssa erityisesti, jos otetaan huomioon Eskelisen luonnehdinta *Nonstopista* ”postmodernien teorioiden väkivaltaisena kohtaupaikkana” (Petäjä 1993). Myös seuraavassa luvussa luen auki *Nonstopin* yhteyksiä muihin teksteihin, mutta hieman toisenlaisesta näkökulmasta. Seuraavassa en nimittäin enää kiinnitä huomiota tekstin tapahtumiin, vaan tarkastelen siinä esiintyviä selviä alluusioita ja *Nonstopin* aforistisia katkelmia.

4 NONSTOPIN INTERTEKSTUAALINEN TILA

4.1 TRILOGIAN MUUT OSAT JA OLEMATON ALKUPERÄISTEKSTI

Koska *Nonstop* aloittaa trilogian, sen intertekstuaaliseen tilaan kuuluvat myös trilogian muut osat *Semtext* ja *Interface*. *Nonstopilla* on paljon yhteistä seuraavien osien kanssa, sillä kaikki tekstit ovat esimerkiksi samalla tavoin katkelmallisia. Myös kirjojen aiheet ovat pitkälti samankaltaiset, varsinkin väkivallan osalta. Erityisesti viimeinen osa *Interface* kokoaa trilogiaa yhteen, koska osa sen katkelmista on kopioita *Nonstopin* ja *Semtextin* katkelmista.

Trilogian *Nonstopia* seuraavat osat eivät kuitenkaan ole ainoita sellaisia tekstejä, joiden kanssa *Nonstop* muodostaa rihmastoja, vaikka niitä ei vielä vuonna 1988 ollut olemassakaan. *Nonstopin* aloittaa nimittäin kansilehdellä oleva lause

”Englanninkielisestä alkuteoksesta *Missing in Fiction* suomentanut tekijä.”

Mielenkiintoiseksi tämän lainauksen tekee se, että alkuperäistä tekstiä ei ollut kirjan ilmestyessä saatavilla, luultavasti ei edes olemassa⁵¹. *Nonstopin* ensimmäinen lause

⁵¹ Internetissä Eskelisen kotisivuilla on kuitenkin nykyään luettavissa keskeneräinen teksti, joka on *Nonstopin* englanninkielinen versio (ks. >www.kolumbus.fi/mareske/page10.html). Käsitelty lainaus

johtaa siis etsimään alkuperää, jota ei ole olemassa, ja siksi näen sen parodioivan logosentrismiä. Olemattomaan alkuperäistekstiin palataan romaanissa myöhemminkin:

- Funny you should mention it.
- Miks sä yhtäkkiä vaihdat kieltä?
- So you really don't know where I come from. You haven't seen the original copy of all this, have you? (N, 149.)

Nonstop ei kuitenkaan ole yhteydessä ainoastaan muiden Eskelisen tekstien kanssa, sillä siitä voi lukea yhteyksiä moniin muihinkin teksteihin, kuten teen seuraavissa luvuissa.

4.2 INTERTEKSTUAALISTA KUVAINKAATOA

Nonstopin voidaan ajatella provosoivan lukijaa lukemaan tekstistä tiettyihin teorioihin liittyviä merkityksiä, sillä siinä mainitaan monien kuuluisien, todellisuudessa eläneiden henkilöiden nimiä. Mainittuja ovat esimerkiksi Sigmund Freud, Martin Heidegger, Salvador Dali, markiisi de Sade⁵², Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Kurt Gödel ja Paul K. Feyerabend. He eivät esiinny tekstissä henkilöinä, vaan nimet mainitaan kuin ohimennen, ja tällä tavoin peräkkäin esitettyinä ne tuntuvat rajaavan tiettyjä diskursseja, jotka liittyvät joko suoraan tai välillisesti avantgardistiseen taiteeseen ja siihen liittyviin teoretisointeihin sekä niin sanottuihin postmodernin teorioihin.

Freud (1856–1939) tunnetaan psykoanalyysin isänä. Heidegger (1889–1976) taas oli fenomenologi ja hermeneutikko, joka on vaikuttanut suuresti muun muassa jälkistrukturalismiin. Hänen ajattelussaan on jälkistrukturalismin kannalta olennaista länsimaiseen filosofiseen perinteeseen kuuluvan järjen käsitteen destruktio⁵³ (Nordin 1999, 417) sekä kartesiolaisen subjektin hylkääminen ajattelevana substanssina (Saariluoma 1992, 31). Kuvataiteilija Dali (1904–1989) oli surrealisti, joka sai vaikutteita psykoanalyysistä, ja joka korosti tiedostamattoman ja tietoisien vuorovaikutuksen merkitystä (Kaitaro 2001, 52). Feyerabendia (1924–1994) on

osoittaa todeksi sen, että teksti voi muodostaa rihmastoja myös ”epätekstin tilojen” kanssa, kuten Deleuze ja Guattari väittävät (ks. Tutkimuskysymys ja –menetelmä).

⁵² oik. Donatien-Alphonse-François de Sade (1740–1814)

⁵³ Derrida on kirjoittanut halunneensa ranskantaa Heideggerin destruktion käsitteen, jolloin se kääntyi dekonstruktioksi (Derrida 2003, 22).

luonnehdittu tieteenteoreettiseksi postmodernistiksi (Nordin 1999, 476) ja Gödeliä taas matematiikan kulttihahmoksi (Lehtinen 2003).

Tähän mennessä olen nostanut *Nonstopista* esille miltei yksinomaan vakavia asioita. Mutta kun tarkastellaan sitä, millaisessa kontekstissa tässä luetellut kuuluisat teoreetikot mainitaan, ollaan kenties sen huumorin alueella, josta esimerkiksi kriitikko Hänninen kirjoitti arviossaan (Hänninen 1988b). Seuraavassa katkelmassa mainitaan saksalainen Martin Heidegger:

Suosituimmat luennot käsittelivät miehisiä keskivertoperversioita ja miehisyyttä suppeana, yksinkertaisena ja itseään toistavana preferenssijärjestelmänä. Sen strategiseksi vastavoimaksi asetettiin naiseus, jota jo luentosarjan nimikin luonnehti: Periaatteen tuolla puolen. Itse se käsitti luentonsa vastauksen etsimiseksi kysymykseen mitä mies haluaa. Aluksi selostettiin Heideggerin erittelyä kalun rakenteesta, kuinka se on ontologisesti irtileikattu ja miten sen kummassakin päässä on ei-mitään. (N, 107.)

Katkelman alkupuoli antaa ymmärtää, että kyseessä on jonkinlainen feministinen tai sukupuolirooleja kyseenalaistava luentosarja. Loppua kohden mentäessä käy kuitenkin selväksi, että kyseessä on tällaisen diskurssin parodia. Esimerkiksi yliopistoluentoihin turhautuneita opiskelijoita ja entisiä opiskelijoita tällainen ivailu saattaa naurattaa, vaikka huumori onkin lähinnä puujalkavitsien tasoa. On selvää, ettei Heideggerin tuotannosta löydy katkelmassa esiintyvää erittelyä, mikäli kalun tulkitaan merkitsevän sitä, mitä konteksti antaa ymmärtää. Kalu voi kuitenkin olla myös vapaa suomennos Heideggerin *Zeugin* käsitteestä, joka voidaan suomentaa välineeksi työkalun merkityksessä (ks. Kakkori 1998, alaviite 7). Luentosarjan nimi ”Periaatteen tuolla puolen” viittaa puolestaan Freudin artikkelin suomennokseen nimeltä Mielihyväperiaatteen tuolla puolen (Freud 1993/1920).

Seuraavassa katkelmassa kirjoitetaan puolestaan markiisi de Sadesta (1740–1814), joka tunnetaan parhaiten pornografisesta kirjallisuudestaan. Sadismi on saanut nimensä juuri de Saden mukaan.

Keksin koko idean pilkatessani de Sadesta vähintään 20 vuotta liian myöhään innostunutta sosiologia. Se jaksoi lässyttää miten markiisi ei ollut vain perverssi vaan myös filosofi ja matemaatikko. Mä tietysti väitin että nehän on yksi ja sama asia. Myöhemmin kehitin sofistikoituneita argumentteja, mutta niillä ei kaikessa monimutkaisuudessaan ollut käyttöä. Kehitin siis de Saden teoksiin perustuvan tietokonepelin, jossa pelaajat joutuvat muuntelemaan ja simuloimaan tiettyjä

perustilanteita ja päätyvät sitä kautta rooleihinsa, jotka ovat enemmän tai vähemmän sitovia. (N, 117.)

Tämän katkelman huumori sisältyy lähinnä viimeisen lauseen sanaleikkiin, joka pelaa sanan *sitova* kahdella eri merkityksellä; sadomasokistin rooli voi olla sitova siinä mielessä, että hänen on pysyttävä roolissaan, tai siinä mielessä, että hän saattaa harrastaa sitomista. Tällaista kuivaa huumoria on *Nonstopissa* enemmänkin, mutta edellinen lainaus riittänee esimerkiksi. Katkelman henkilö vaikuttaa ylimieliseltä mainitessaan kehittämänsä sofistikoituneemmat argumentit, joille ei kuitenkaan löydy käyttöä niiden monimutkaisuuden vuoksi; sosiologin kapasiteetti ei ilmeisesti riitä niiden vastaanottamiseen. Tämä voi olla yksi esimerkki keskinkertaisuuden kritiikistä, josta kriitikko Petäjä kirjoitti *Nonstop*-arviossaan (Petäjä 1988). Myös seuraavan katkelman henkilöä syytetään ylimielisyydestä:

- Jätetään nyt Gödel, Derrida ja Feyerabend. Ettekö voisi sanoa mitään yksinkertaista ja selkeätä?
- Minä olen kirjailija. Ihan mitä tahansa heti kun päästätte minut pois täältä. Olisi parempaakin tekemistä.
- Kuten mitä?
- Laittaa ruokaa. Puolisoni on kohta jo luennoinut itsensä janoiseksi ja nälkäiseksi.
- Meillä on selvittämättömiä asioita.
- Kuten mitä?
- En pidä ylimielisyydestänne. Se on heikkouden ja heikon itsetunnon merkki.
- Siinä tapauksessa en ole ylimielinen. (N, 146.)

Katkelmassa puhuvat jonkin instituution, luultavasti psykiatrisen hoidon, edustaja sekä mahdollisesti A tai B, jotka ovat kirjailijoita. Instituution edustaja haluaa vaihtaa puheenaiheen teoreetikoista kirjailijan henkilökohtaisiin ongelmiin, ja teoreetikoiden mainitsemisen funktio on tulkintani mukaan lähinnä se, että ne tuovat ilmi sen, että henkilöahmo tuntee mainitut teoreetikot. No Pointin keskuudessa mainittujen ajattelijoiden teorit ovat siis tuttuja.

Seuraava katkelma taas on olevinaan jonkinlaisen näytelmän synopsis:

HENKILÖT:

Freudora, hysteerinen penis, kesken
 Das Ein, ymmärtävä penis, sulkeistajalihas
 Vladimir Estrogen, dialektinen penis, left-over
 Boris, Wittgensteinin morsian, analyttinen penis

AA, isänsä ja äitinsä penis, anonyymi
 Dick Skitsch, private eye, kapitalistinen penis
 G(et) I(t) Joe, tavallinen penis, teollisuuspamppu

Penikset keskustelivat keskenään, ottivat mittaa toisistaan, ruikkivat yleisöön. Puheet koostuivat alkukielisistä sitaateista, joita esityksen kaikki ei-verbaaliset tasot kommentoivat C:n sanoin »kaikin kannibalilaisen teatterin tarjoamin keinoin». Ryhmälle ei ollut yllätys, että heitä syytettiin sekä snobismista että vulgarisoinnista. (N, 154.)

Henkilöiden nimet tuovat esiin miellelyhtymiä moniin kulttuurissamme tunnettuihin hahmoihin. Freudora on feminiininen mukaelma Freudista, ja Das Ein viittaa Heideggeriin, jonka filosofiassa käsitteet das Sein (oleminen) ja Dasein (maailmassa oleminen) ovat keskeisiä. Vladimir Estrogen vaikuttaa marxilaiselta hahmolta ja Boris ”Wittgensteinin morsian” taas viittaa Ludwig Wittgensteinin homoseksuaalisuuteen. GI on amerikanenglantia ja tarkoittaa tavallista amerikkalaista sotamiestä, ja nimitystä käytetään myös muodossa GI Joe. Lisäksi GI Joe on amerikkalaisen action-sarjakuvahahmon nimi, ja tästä hahmosta tehtiin aikanaan muun muassa muovisia nukkeja samaan tapaan kuin esimerkiksi He-Manista ja Transformers-hahmoista.

Nimet viittaavat myös Freudin psykoanalyysiin, jonka peniskeskeisyydelle katkelma irvailee. Suuri yleisö tuntee Freudin nimenomaan siitä, että hänen yksilön kehitystä koskeva teoriansa rakentuu pitkälle peniksen ympärille: pojat kokevat kastratiopelkoa ja tytöt puolestaan peniskateutta. Freudin teorian peniskeskeisyyttä on kritisoitu monella taholla, eikä vähiten feminismin piirissä, ja psykoanalyysi kokonaisuudessaan joutui uudelleen arvioinnin kohteeksi Deleuzen ja Guattarin skitsoanalyysissa. Katkelmassa mainittu kannibalilainen teatteri lienee muunnelma balilaisesta teatterista, josta Antonin Artaud’n tiedetään saaneen vaikutteita julmuuden teatteriinsa (ks. Sontag 1986, 47).

Edellä esitettyjen kaltaisten katkelmien tarkoitus ei ole välttämättä lukijan naurattaminen, sillä niissä esiintyvän huumorin huonous vaikuttaa itsetarkoitukselliselta. Nokkeluudet eivät ole erityisen hauskoja, eivätkä niiden sisältämät viittaukset tieteen ja taiteen suuriin nimiin tuo niihin juurikaan lisää sisältöä. Tällainen nimien mainitseminen vaikuttaa tyhjäkäyntiä käyvältä koneelta, mutta jos syvällisempiä merkityksiä halutaan löytää, se voidaan lukea kannanottona kuvien kumartelua vastaan. Tässä käsitelty huumori voidaan nähdä myös postmodernismin estetiikkaan usein liitettynä banaalien ja alhaisten aineiden tietoisena käyttönä kirjallisuudessa (ks. esim. Nevala 1992, 160).

4.3 KUKA PUHUU? –STRUKTURALISMI JA PSYKOANALYYSI

Nonstopin yhteyksiä muihin teksteihin voidaan kuitenkin lukea myös vakavissaan. Esimerkiksi seuraava lainaus *Nonstopin* sivulta 76 muodostaa rihmastoja monien tekstien kanssa: ”Kuka puhuu ei ole kysymys vaan toteamus, melkein väitelause. Entiedä puhuu, en-tunne puhuu, en-ymmärrä puhuu. Hajoaa puhuu. Ja puhuu. Näin puhuu. Kauan puhuu. [--] Substantiivit ovat kaikkein vähiten subjekteja”.

’Kuka puhuu?’ on ensinnäkin Gérard Genetten narratologian kysymys, jonka avulla on tarkoitus selvittää kertojia kerronnassa (Genette 1987a, 186). *Nonstopin* kohdalla kysymys kertojista on oleellinen, sillä sen kerronta on sillä tavoin kokeellista, että kysymykseen vastaaminen on ongelmallista.

’Kuka puhuu?’ on myös psykoanalyttikko Jacques Lacanin (1977, 299) kysymys. Siihen kiteytyy Lacanin käsittelemä subjektin ongelma, jonka hän ratkaisee, Freudiin nojaten, toteamalla subjektin olevan jakautunut tietoiseen ja tiedostamattomaan. Lacan esittää tiedostamattoman olevan kielellisesti rakentunut, ja hänen mukaansa tiedostamattomassa oleva kielellinen järjestys on se, joka puhuu, kun taas tietoisuus tunnustetaan ’minäksi’. Tämä ’minä’ ei kuitenkaan tiedosta puhuvansa. (Lacan 1977, 172, 284–285 ja 298.) Lacanin kysymys on samansuuntainen strukturalismissa laajemminkin vallalle nousseen käsityksen kanssa, jonka mukaan kieli on olemassa ennen subjektia ja määrittää tätä. Sanat eivät ole meidän omiamme, vaan meidän on kommunikoitava ja oltava itsemme meitä edeltävän kielellisen järjestyksen ehdoilla. (Lacan 1977, 234.) Subjektin autonomisuus kyseenalaistuu, kun se nähdään kielen vallan alaisena.

Myös lyhyt viittaus ”fortda” (N, 147) liittyy Lacanin käsittelemään subjektin ongelmaan, sillä se rihmastoituu Freudin ja Lacanin ajattelun kanssa. Artikkelissaan ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” Freud kirjoitti lapsenlapsestaan Ernstistä, joka leikki seuraavanlaista leikkiä: poika heilutti narun varassa esinettä pois luotaan ja taas takaisin, ja yritti samalla sanoa ’fort’ ja ’da’ (Freud 1993, 70–74). Saksan kielen ’fort’ tarkoittaa ’poissa’ ja ’da’ puolestaan tarkoittaa ’tässä’⁵⁴.

⁵⁴ Freudin kuvausta fort/da-leikistä ovat kommentoineet monet tunnetut ajattelijat, kuten Jacques Lacan teoksessa *Ecrits* (1966), Jacques Derrida teoksessaan *La carte postale* (1980) ja Luce Irigaray teoksessa *Sexes et parentés* (1987).

Lacan liittää tämän Freudin kuvaaman leikin omaan käsitykseensä subjektin kielellisestä rakentumisesta (Lacan 1977, 234). Hänen mukaan kieli perustuu poissaololle, sillä sanat esittävät vain jotain sellaista, mitä ne eivät itse ole (Lacan 1977, 65 ja 104; Heinämäki 1997, 85). Fort/da-leikin avulla lapsi oppii ymmärtämään sen, että objekti voi säilyttää olemassaolonsa, vaikka se ei olisi lapsen näköpiirissä, ja tällöin syntyy tarve nimetä tuo poissaoleva, esimerkiksi sanalla 'da'. Sanoilla 'fort' ja 'da' ei kuitenkaan ole omaa merkitystä, sillä ne saavat merkityksensä vain suhteessa toisiinsa (Heinämäki 1997, 86). Tällaisen kielikäsitteilyn seuraukset subjektille ovat merkittävät, sillä silloin myös 'minä' on vain merkitsijä, joka on yhtä tyhjä kuin merkitsijät 'fort' ja 'da'⁵⁵ (ks. Lacan 1977, 165–166; ks. myös Barthes 1993, 114). Tähän viittaa myös luvun alun lainauksessa oleva lause ”Substantiivit ovat kaikkein vähiten subjekteja”.

Edellinen lause perustuu sanan 'subjekti' merkityksiin erilaisissa käyttöyhteyksissä. Yhtäältä subjekti tarkoittaa kielitieteen perinteessä lauseenjäsentä, josta predikaatin lausuma toiminta, tila tai ominaisuus lausutaan. Toisaalta filosofian perinteessä subjektin merkitys muodostuu suhteessa objektiin. Filosofissa (logiikan traditiota lukuun ottamatta) subjekti on elävä, ajatteleva tai toimiva olento. (Uusi sivistyssanakirja, 587.) Vaikka substantiivit ovat usein lauseen subjekteja kielitieteellisessä mielessä, eivät ne yhtä todennäköisesti tule tulkituiksi lausumien subjekteiksi filosofian tarkoittamassa merkityksessä.

Kysymys 'kuka puhuu?' voi siis johtaa pohtimaan subjektin ongelmaa psykoanalyysin näkökulmasta. Mutta siinä missä Lacan esittää kielisysteemin puhuvan tiedostamattoman kautta, tarjoaa Louis Althusser kysymykseen 'kuka puhuu?' vastaukseksi ideologiaa. Althusserlainen näkemys on luettavissa seuraavasta *Nonstopin* katkelmasta: ”En minä sinulle mitään kerro, mutta minun kauttani kerrotaan asioita, joista en ole vastuussa, ideologiaa mitä minuun on syötetty.” (N, 73.)

Althusser (1918–1990) oli strukturalistinen marxisti, jonka mukaan ideologia on sosiaalinen rakenne, eräänlainen säännöstö, joka edeltää yksilöä (Althusser 1984, 131). Althusserin mukaan ideologia ”kutsuu” yksilöt subjekteiksi, ja tämä saa ihmisen pitämään itseään vapaana subjektina, koska hän on omaksunut tietyn ideologian määräämät toimintatavat luullen niitä vapaan subjektin toimintatavoiksi (Althusser 1984, 129, 135–136). Sen lisäksi, että edellisessä kappaleessa lainattu katkelma esittää

⁵⁵ Derrida kirjoittaa: ”Emme tiedä, voiko tämä itse sanoa minä itse, ja vaikka se sanoisikin minä itse, mikä silloin puhuisi. *Fort/da* riittää viemään meiltä varmuuden tästä asiasta.” (Derrida 1980, 343, käännös Merja Hintsan 1998, 193.)

näkemyksen, jonka mukaan ideologia synnyttää subjektin ja puhuu tämän kautta, se herättää kysymyksen myös katkelman itsensä puhujasta: kuka katkelmassa ”ei kerro mitään”, teksti vai joku henkilöistä tai kertojista? Tähän kysymykseen ei löydy vastausta tekstistä.

Myös Foucault pohtii kysymystä ’kuka puhuu’ artikkelissaan *What is an Author*, mutta hän ei ole kiinnostunut subjektin ongelmasta, ainakaan tässä yhteydessä. Hän lainaa Samuel Beckettia seuraavasti: ”’What does it matter who is speaking’, someone said, ’what does it matter who is speaking.’” Kysymys johtaa Foucault’n tarkastelemaan tekijyyttä, ja hän viittaa Barthesin ajatuksiin Tekijän kuolemasta, jota myös Barthes lähestyy ’kuka puhuu’-kysymyksen kautta. (Foucault 1980, 143; Barthes 1993, 111–112, 117.)

Barthesin väite Tekijän kuolemasta liittyy tekijän merkityksen vähenemiseen kirjallisuudentutkimuksessa. Tekijän asema suorastaan romahti, kun tutkimuksessa siirryttiin biografisesta menetelmästä strukturalistiseen tutkimusotteeseen. Taustalla on nähtävissä edellä esitelty strukturalismissa tapahtunut subjektin autonomisuuden kyseenalaistuminen; kun kielen ajatellaan puhuvan subjektin kautta eikä päinvastoin, tekijän ei voida ajatella ilmaisevan itseään (ks. Barthes 1993, 115). Barthesin tekijään kohdistuva kritiikki hyökkää myös erityisesti romanttista tekijäkäsitystä vastaan, jonka mukaan kirjailija omisti tekstinsä ja vain hän tunsikin sen oletetun todellisen merkityksen (Kaarto 2001, 166–167).

Foucault kehittää Barthesin väitettä Tekijän kuolemasta kuitenkin edelleen ja esittää, että se olisi yleistettävä koskemaan kaikkia diskursseja, ei vain kaunokirjallisuutta. Tällöin kaikki kysymykset puheen inhimillisestä alkuperästä eli siitä, kuka todella puhuu, korvautuisivat esimerkiksi kysymyksillä diskurssien olemassaolon tavoista. (Foucault 1980, 160.) Strukturalismin kannalta puhuja onkin toissijainen huomion kiinnittyessä rakenteeseen, jolle subjekti on alisteinen. Tälle pohjalle rakentuu nykyään esimerkiksi diskurssianalyysi.

Luvun alussa olevassa lainauksessa kirjoitetaan puheesta kuitenkin myös laajemmin, kuin vain siitä näkökulmasta, kenen ajatellaan puhuvan. Esimerkiksi lainauksen lause ”Näin puhuu.” muodostaa rihmaston Friedrich Nietzschen (1844–1900) teoksen suomennoksen *Näin puhui Zarathustra* kanssa, minkä tulkitsen yhteydeksi Nietzschen tuotantoon laajemminkin. Nietzscheä pidetään yleisesti 1900-luvun mannermaisen ajattelun suurena innoittajana ja yhtenä 1800-luvun merkittävimmistä filosofeista (esim. Deleuze 1983, ix). Nykyajan näkökulmasta

katsottuna keskeisessä asemassa on ranskalaisen jälkistrukturalismin tulkinta Nietzschestä, joka näkyy muun muassa Foucault'n, Derridan, Deleuzen ja monien muiden ajattelussa (Lyytikäinen 1995, 157).

Tässä jo esillä olleen subjektin ongelman näkökulmasta *Näin puhui Zarathustra* on mielenkiintoinen teos, koska siinä esiintyy ensimmäistä kertaa Nietzschen vallantahdon käsite, jonka avulla Deleuze tulkitsee Nietzschen subjektikäsitystä. Deleuzeläisen tulkinnan mukaan Nietzschen subjekti ei ole rajattu entiteetti vaan eräänlainen suhdeverkosto, joka käsittää kaikki henkilön kokemukset ja teot. Minuus ei siis ole olemuksellinen vaan ”tulemisen tila”. (Lyytikäinen 1995, 171–173.) Alexander Nehamasin tulkinnan mukaan Nietzsche väittää, ettei millään oliolla ole sille kuuluvia omia piirteitä, vaan kukin olio rakentuu vain suhteessa kaikkeen muuhun eroamalla muusta. Tässä valossa Nietzschen ja Ferdinand de Saussuren ajatukset muistuttavat merkittävästi toisiaan. (Nehamas 1985, 80, 81–83.)

Nietzscheen liittyy myös seuraava lainaus *Nonstopista*: ”Kun äännähtää affirmaatio kuinka kauan kestää, että liukuhihnan toisessa päässä äännähdetään rituaalimurha tai Auschwitz.” (N, 190.) Tarkemmin sanottuna lause viittaa siihen, miten Nietzschen ajatteluun on Suomessa (ja muuallakin) suhtauduttu. Varhaisemmissa filosofianhistorian kirjoissa Nietzsche on usein liitetty Hitleriin ja natsismiin. Myös hänen horjuvaa mielenterveyttään on korostettu ajattelun sisällön kustannuksella. Poikkeuksellisen tunnepitoinen suhtautuminen on johtanut tulkinnallisiin virheisiin jopa Nietzschen tuotannon olennaisimmissa kohdissa. (Saarinen 1985, 357.)

Nonstopista avautuu siis yhteyksiä moniin muihin teksteihin. Osaa viittauksista on mahdollista lukea huumorina, mutta joidenkin katkelmien lukemiseen voi suhtautua myös totisesti ja teoreettisesti, kuten edellä olen osoittanut. Kokoavaa tulkintaa näistä rihmastoista ei kuitenkaan voi tehdä, sillä *Nonstop* saattaa usein naurun- ja kyseenalaisiksi esittämänsä ”totuudet”. Näin käy esimerkiksi psykoanalyysin tapauksessa; *Nonstop* sisältää lukuisia viittauksia psykoanalyysiin, mutta osa niistä on suorastaan rienaavia, kun taas toisiin lukijan on mahdollista suhtautua hyvinkin vakavissaan. Olennaista on kuitenkin huomata, että *Nonstopia* on syytä lukea myös intertekstuaalisena tilana.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tutkielmassani olen osoittanut, että *Nonstopia* on mahdollista lukea tiloina, ja siten luettuna se näyttäytyy merkityksellisenä tekstinä. Koska tilan käsite on laaja, olen lukenut tekstistä monia erilaisia tiloja. Niitä ovat graafinen kirjoitustila, tekstuaalinen tila, joka muodostuu yksittäisistä kerronnan tuottamista tiloista, sekä intertekstuaalinen tila.

Yksittäisen kirjan teksti koostuu kirjoitustilasta ja tekstuaalisesta tilasta, jotka muodostavat yhdessä kokonaisuuden, jonka osat eivät ole kokonaan toisistaan erotettavissa (ks. Culler 1994, 73; Fornäs 1998, 181–182). Näiden tilojen kautta avautuu pääsy myös laajempaan intertekstuaaliseen tilaan, johon kuuluvat luettavan tekstin lisäksi tekijä, lukija ja ympäröivät tekstit (ks. Kristeva 1986, 36). Lukiessa tämä tila on lukijan päässä, tai kuten Barthes asian muotoilee, lukija on se tila, johon intertekstuaaliset sitaatit kokoontuvat (Barthes 1984, 66). Lukija-subjektin olen käsittänyt Kristevan tavoin diskursiivisesti rakentuneeksi ja vuorovaikutuksen tekstin ja lukijan välillä tekstuaaliseksi.

Nonstopin lukemisen avaimet löytyvät tässä tutkielmassa pääosin ranskalaisen strukturalistisen ja jälkistrukturalistisen tieteen piiristä. Kaikkia keskeisiä tässä käyttämiäni teoreetikkoja yhdistää suoraan tai epäsuorasti semioottinen viitekehys Barthesin, Foucault'n ja Kristevan edustaessa vanhempia, Deleuzen, Guattarin, Derridan ja Baudrillardin myöhempiä kehityskulkuja. Oman osuutensa tekstiin tuovat kuitenkin myös viittaukset klassisempiin teorioihin, kuten Heideggerin ja Nietzscheen filosofiaan sekä Freudin psykoanalyysiin.

Nonstop näyttäytyy tässä tutkielmassa siis simulaation, kontrollin, valvonnan ja uuden skitsofrenian tiloina. Käyttämieni teoreetikkojen mukaan simulaatio, kontrolli ja skitsofrenia ovat juuri nykyisen kaltaista elämänmuotoa leimaavia ilmiöitä, nimitettiinpä sitä sitten nykykapitalismiksi, massayhteiskunnaksi tai jälkitekolliseksi aikakaudeksi. Foucault'n *panopticon* on sen sijaan moderniin kurisyhteiskuntaan kuuluva ilmiö, jota on *Nonstopissa* nykyaikaistettu tekemällä valvonnasta teknologisesti kehittyneempää. Vaikka *Nonstop* itse ei ota kantaa siihen, ovatko siinä esiintyvät ilmiöt toivottavia tai edes hyväksyttäviä, ainakin Deleuzen ja Baudrillardin teorioiden valossa luettuina ne näyttävät väärään suuntaan karanneelta kehitykseltä. Näin luettuna *Nonstopia* voidaan siis kutsua yhteiskuntakriittiseksi teokseksi ja ”ruoskivaksi kulttuurikritiikiksi”, kuten Saarinen arvioissaan (Saarinen 1988). Yhdessä konstruoimani

tilat piirtävät kuvaa tilasta, joka muistuttaa monin paikoin 2000-luvun Suomea ja läntistä maailmaa yleisemminkin.

Yksi syy *Nonstopin* saamaan kielteiseen aikalaisvastaanottoon löytyykin todennäköisesti siitä, etteivät tässä käyttämäni jälkistrukturalistiset teoriat olleet tuolloin vielä laajalti tunnettuja ja hyväksytyjä Suomessa. Lukijoilta puuttuivat toisin sanoen välineet käsitellä lukemaansa. Osa kriitikoista turhautui esimerkiksi etsiessään suoraa viittaussuhdetta ympäröivään maailmaan ja siksi he kokivat tekstin huonoksi. Vuoden 1988 ympäröivä todellisuus tuskin muistutti kirjan kuvaamia tiloja niin paljon kuin nykyinen, vaikka silloin saattoikin olla jo nähtävissä, mitä lähitulevaisuus toisi tullessaan. Toisessa ääripäässä kriitikot taas näkivät tekstin viittaavan vain itseensä ja siksi sitä pidettiin ainoastaan eräänlaisena tekstuaalisena kokeiluna. Olen luennassani kuitenkin osoittanut, että *Nonstop* on suhteessa ympäröivään reaali maailmaan, vaikka se ei pyrkisikään olemaan sen kuva, samoin kuin ympäröivään intertekstuaaliseen tilaan, jonka voidaan myös ajatella olevan osa lukijaa ympäröivää todellisuutta.

Toinen syy teoksen vastaanoton vastahankaisuuteen löytyy teoksesta itsestään. Suomalaiset lukevat tunnetusti mieluummin realistista ja konkreettista kirjallisuutta, joten ei ole ihme, ettei korkealla abstraktiotasolla liikkuva *Nonstop* saavuttanut laajaa lukijakuntaa. *Nonstopin* ymmärtäminen vaatii lukijalta halua ja kykyä abstraktiin ajatteluun, eikä sen lukeminen sillä tavoin, kuin olen tässä tutkielmassa tehnyt, ole mahdollista ilman akateemista koulutusta. *Nonstop* sijoittuikin kiistatta suomalaisen kirjallisuuden marginaaliin.

Marginaalisesta asemastaan huolimatta *Nonstop* ei ole merkityksetön teksti suomalaisen kirjallisuuden tai kirjallisuudentutkimuksen kannalta. *Nonstopin* saama kylmäkiskoinen vastaanotto sekä se, että teoksessa esiintyvä kokeellisuus on jäänyt miltei yksittäiseksi ilmiöksi kirjallisuutemme historiassa, vahvistaa yleistä käsitystä suomalaisten kirjallisesta mausta ja lukutottumuksista. Sen, ettei kirjaa ole aiemmin tutkittu, vaikka sen ilmestymisestä on kulunut jo yli viisitoista vuotta, voidaan tulkita kertovan teoksen alhaisesta arvostuksesta; *Nonstopista* ei ole juuri pidetty eikä sitä ole myöskään ymmärretty. Tällä tutkielmalla olen kuitenkin halunnut osoittaa, että sen lukemisen ongelman ydin ei ole siinä, ettei se ole ymmärrettävissä, mikäli halua vain löytyy. *Nonstopia* lukiessa täytyy kuitenkin hyväksyä se, ettei se ole jäännöksettömästi

selitettävissä⁵⁶. Kuten Eskelinen itse on kiteyttänyt, teksti on ”helppo lukea, vaikea ymmärtää ja mahdoton hallita” (Petäjä 1993).

Johdannossa kirjoitin, että tutkielmani päämääränä ei ole kokonaistulkinnan tekeminen *Nonstopin* sanomasta tai merkityksestä. Yhden kokonaistulkinnan teoksesta olen kuitenkin tullut tehneeksi. Tulkintanani *Nonstopista* voidaan nimittäin pitää sitä, miten olen kirjaa lukenut, ja silloin koko tämä tutkielma on tulkintaa erityisesti *Nonstopin* ontologiasta. Olen siis lukenut kirjaa, paitsi tiloina, myös postmodernismina, jos käsitteen määritelmän ytimenä pidetään jo Johdannossa esittämäni tekstin oman ontologian keskeisyyttä.

Tutkielmallani toivon osoittaneeni, että *Nonstop* ei ole hölynpölyä. Sen lukeminen edellyttää kuitenkin sellaisen lukutavan hylkäämistä, jossa tekstin oletetaan jäljittelevän todellisuutta ja olevan sen kuva. Tätä ei kuitenkaan tarvitse ymmärtää siten, ettei tekstillä olisi mitään suhdetta ulkopuoliseen todellisuuteen, sillä tekstin voidaan Deleuzen ja Guattarin tavoin ajatella muodostavan rihmastoja sen kanssa. Tällöin *Nonstopilla* on tulkintani mukaan paljonkin yhteistä nykytodellisuuden ilmiöiden kanssa.

⁵⁶ Tämä koskee tietysti kaikkia kaunokirjallisia teoksia, mutta *Nonstopin* tapauksessa sitä ei voi olla huomaamatta.

6 LÄHTEET

ESKELINEN, MARKKU 1988: *Nonstop*. Trilogian muiden osien synoptinen marginaali. Helsinki: WSOY.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

AARSETH, ESPEN 1999: Kyberteksti – näkökulmia ergodiseen kirjallisuuteen. (Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa osia teoksesta AARSETH, ESPEN 1997: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.) *Parnasso* 3/1999, 260–273.

ALANKO, OUTI 2001: Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. – OUTI ALANKO JA TIINA KÄKELÄ-PUUMALA (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207–240.

ALTHUSSER, LOUIS 1984: *Ideologiset valtiokoneistot*. Tampere: Vastapaino.

ARMINEN, ILKKA 1991: Jälkimodernin jälkiä. – YRJÖ HOSIAISLUOMA (toim.): *Hevosen sulkia*. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita. Helsinki: Kirjastopalvelu, 69–87.

ARPPE, TIINA 1991: Kun kaikki arvoitukset ratkaistaan, tähdet sammuvat... (jälkikirjoitus). – BAUDRILLARD, JEAN 1991: *Ekstaasi ja rivous*. Suom. Panu Minkkinen. (*L'autre par lui-même*. Habilitation, 1987.) Helsinki: Gaudeamus, 73–87.

ARPPE, TIINA 1996: Suomentajan jälkisanat. – BAUDRILLARD, JEAN 1996: *Amerikka*. Suom. Tiina Arppe. (*Amérique*, 1986.) Helsinki: Lokikirjat, 114–118.

ARTAUD, ANTONIN 1970: *Œuvres complètes IX*. Paris: Gallimard.

AUSTIN, J. L. 1962: *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

BARAQUIN, NOËLLA; BAUDART, ANNE; DUGUÉ, JEAN; LAFFITTE, JACQUELINE; RIBES, FRANÇOIS JA WILFERT, JOËL 1995: *Dictionnaire de Philosophie*. Paris: Armand Colin.

- BARTHES, ROLAND 1984: *La mort de l'auteur*. – BARTHES, ROLAND 1984: *Le bruissement de la langue*. Essais Critiques IV. Paris: Seuil, 61–67.
- BARTHES, ROLAND 1992/1973: *S/Z*. Transl. Richard Miller. Oxford: Blackwell.
- BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
- BAUDELAIRE, CHARLES 1971: *Pahan kukkia*. Valikoima. Suom. Yrjö Kaijärvi. (*Fleurs du mal*, 1957.) Helsinki: Otava.
- BAUDRILLARD, JEAN 1983: *Simulations*. Transl. by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. Semiotext[e].
- BAUDRILLARD, JEAN 1991: *Ekstaasi ja rivous*. Suom. Panu Minkkinen. (*L'autre par lui-même*. Habilitation, 1987.) Helsinki: Gaudeamus.
- CAMERON, DEBORAH 1996: *Sukupuoli ja kieli*. Feminismi ja kielentutkimus. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. (*Feminism and Linguistic Theory*, 1985.) Tampere: Vastapaino.
- CHATMAN, SEYMOUR 1980/1978: *Story and Discourse*. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca & London: Cornell University Press.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms*. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CRANG, MIKE JA THRIFT, NIGEL 2000: Introduction. – CRANG, MIKE JA THRIFT, NIGEL (eds.): *Thinking Space*. London and New York: Routledge, 1- 30.
- CULLER, JONATHAN 1994/1983: *On Deconstruction*. Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge & Kegan Paul.
- DEBORD, GUY 1992/1967: *La Société du Spectacle*. Paris: Editions Gallimard.
- DELEUZE, GILLES 1980: The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud. – *Textual Strategies*. Perspectives in Post-Structuralistic Criticism. Ed. and with an introduction by Josué V. Harari, 1980. London: Methuen & Co. Ltd, 277–295.
- DELEUZE, GILLES 1983: *Nietzsche and Philosophy*. Transl. by Hugh Tomlinson. (*Nietzsche et la Philosophie*, 1962.) London: The Athlone Press.
- DELEUZE, GILLES 1995: *Negotiations 1972–1990*. Transl. by Martin Joughin. (*Pourparlers 1972–1990*.) New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX 1980: *Mille Plateaux*. Capitalisme et Schizophrénie. Paris. Les Editions de Minuit.

- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1992: Rihmasto. Suom. Jussi Vähämäki. (*Rhizome*, 1976.) – DELEUZE, GILLES 1992: *Autiomaa*. Kirjoituksia vuosilta 1967–1986. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus, 20–52.
- DERRIDA, JACQUES 1972: *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, JACQUES 1980: *La carte postale*. De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion.
- DERRIDA, JACQUES 1988: *Limited Inc.* Transl. by Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- DERRIDA, JACQUES 2003: Allekirjoitus tapahtuma konteksti. Suom. Antti Kauppinen. (Signature événement contexte, 1972.) – *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 274–300.
- DONALD, J. 1997: This, here, now: Imagining the modern city. – S. WESTWOOD AND J. WILLIAMS (eds.): *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*. London: Routledge, 181–201.
- ECO, UMBERTO 1984/1979: *The Role of the Reader*. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press.
- ESKELINEN, MARKKU 1990: *Semtext*. Helsinki: Tammi.
- ESKELINEN, MARKKU 1993: Railo sivistyksessä. - Maria-Liisa Nevalan 80-luku. *Parnasso* NRO 3/1993, 165-169.
- ESKELINEN, MARKKU 1997: *Interface*. Eli 800 surmanluotia. Helsinki: Provosoft.
- ESKELINEN, MARKKU 1999: Kybertekstien narratologia, taso 1. *Parnasso* 3/1999, 355–364.
- ESKELINEN, MARKKU JA LEHTOLA, JYRKI 1987: *Jälkisanat/Sianhoito-opas*. Helsinki: WSOY.
- EWEN, JOSEPH 1971: The Theory of Character in Narrative Fiction. *Hasifrut* 1971:3, 1–30.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge.
- FORNÄS, JOHAN 1998: *Kulttuuriteoria*. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom ja Juha Herkman. Suomennoksen toimittanut Mikko Lehtonen. (*Cultural Theory and Late Modernity*, 1995.) Tampere: Vastapaino.

- FORSBLOM, HARRY 2001: *Concepts of Postmodernism*. Jyväskylä studies in the arts 75. University of Jyväskylä.
- FORSTER, E. M. 1960/1927: *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd.
- FOUCAULT, MICHEL 1980: What is an Author? – *Textual Strategies*. Perspectives in Post-structuralist Criticism. Edited and with an introduction by Josué V. Harari. London: Methuen & Co. Ltd, 141–160.
- FOUCAULT, MICHEL 1999: *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. (*Histoire de la sexualité I–III*, 1976–1984.) Helsinki: Gaudeamus.
- FOUCAULT, MICHEL 2000: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. (*Surveiller et punir*, 1975.) Helsinki: Otava.
- FRANK, JOSEPH 1963: *The Widening Gyre*. Crisis and Mastery in Modern Literature. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- FREUD, SIGMUND 1993: Mielihyväperiaatteen tuolla puolen. (Jenseits des Lustprinzips, 1920.) – *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love-kirjat, 61 – 120.
- FREUD, SIGMUND 2001: *Unien tulkinta*. 8. painos. Suom. Erkki Puranen. (*Die Traumdeutung*, 1900). Helsinki: Gummerus.
- GENETTE, GÉRARD 1987a: *Narrative Discourse*. An Essay in Method. Transl. Jane E. Lewin. (*Discours du récit*, 1972.) Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1987b: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GOLDHAGEN, DANIEL JONAH 1997: *Hitler's Willing Executioners*. Ordinary Germans and the Holocaust. London: Abacus.
- HALL, STUART 2002: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: vastapaino.
- HALLILA, MIKA 2004: Mitä metafiktio reflektoi? – KATRIINA KAJANNES, LEENA KIRSTINÄ JA ANNIKA WAENERBERG (toim.): *Katkos ja kytkös*. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207–219.
- HARRIS, ROY 1995: *Signs of Writing*. London and New York: Routledge.
- HEINONEN, JORMA 1989: Eskelisen nonsense. *Keskisuomalainen* 26.5.1989.
- HEINÄMÄKI, ELISA 1997: Toistosta tanssiin. Naisen esittäminen Luce Irigarayn mukaan. – SARA HEINÄMAA, MARTINA REUTER JA KIRSI

- SAARIKANGAS (toim.): *Ruumiin kuvia*. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Helsinki: Gaudeamus, 82–101.
- HELÈN, ILPO 2000: Yksilöivä kuri. – FOUCAULT, MICHEL 2000: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. (*Surveiller et punir*, 1975.) Helsinki: Otava, 471–475.
- HINTSA, MERJA 1998: *Mahdottoman rajoilla*. Derrida ja psykoanalyysi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1999: Postmodernismia honkaen keskellä. – Toim. Pertti Lassila: *Suomen kirjallisuuden historia 3*. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 255–261.
- HUOTARI, MARKKU: Kotimaista kirjallisuutta. *Aamulehti* 27.11.1988.
- HYNNINEN, JUKKA: Nonstop, teokseksi talttumaton tekstiä. *Kulttuurivihkot* 17 (1989), 52–54.
- HÄKKINEN, KAISA 1998: *Kielitieteen perusteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HÄNNINEN, HARTO 1988a: Se Eskelinen ja torjunnan muuri. *Kotimaa* 10.9.1988.
- HÄNNINEN, HARTO 1988b: Eskelistä tauotta. *Kansan Uutiset* 2.12.1988.
- KAARTO, TOMI 2001: Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja tekijäfunktio. – OUTI ALANKO JA TIINA KÄKELÄ-PUUMALA (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 163–183.
- KAITARO, TIMO 2001: *Runous, raivo, rakkaus*. Johdatus surrealismiin. Helsinki: Gaudeamus.
- KANTOKORPI, MERVI 1990: Proosan runousoppia. – MERVI KANTOKORPI, PIRJO LYYTIKÄINEN JA AULI VIKARI: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 103–171.
- KESKINEN, MIKKO 1998: *Response, Resistance, Deconstruction*. Reading and Writing in/of Three Novels by John Updike. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- KESKINEN, MIKKO 2001: Teksti ja konteksti. – OUTI ALANKO JA TIINA KÄKELÄ-PUUMALA (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 91–116.
- KORSISAARI, EVA MARIA 1997: Meditaatioita naiskielen ja kirjallisuuden mahdollisuuksista. – SARA HEINÄMAA, MARTINA REUTER JA KIRSI

- SAARIKANGAS (toim.): *Ruumiin kuvia*. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Helsinki: Gaudeamus, 56–81.
- KORSISAARI, EVA MARIA 2001: Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. – OUTI ALANKO JA TIINA KÄKELÄ-PUUMALA (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 290–309.
- KRISTEVA, JULIA 1986: Word, Dialogue and Novel. – TORIL MOI (toim): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 35-61.
- LACAN, JACQUES 1977: *Écrits*. A Selection. Translated by Alan Sheridan. (Valikoima teoksesta *Écrits*, 1966.) London Tavistock Publications.
- LODGE, DAVID 1990: *After Bakhtin*. Essays on fiction and criticism. London: Routledge.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 1985: *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. (*Le condition postmoderne*, 1979.) Tampere: Vastapaino.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. – AULI VIIKARI (toim.): *Intertekstuaalisuus*. Suuntia ja sovelluksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 145–179.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995: Friedrich Nietzsche. Minän purkamisesta minuuden rakentamiseen. – Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti. Minä. Itse*. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta ja filosofiasta. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 157–187.
- MAKKONEN, ANNA 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? – AULI VIIKARI (toim.): *Intertekstuaalisuus*. Suuntia ja sovelluksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.
- McHALE, BRIAN 1993/1987: *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- MEHTONEN, PÄIVI 2001: Mihin kirjallisuushistoria päättyy? – OUTI ALANKO JA TIINA KÄKELÄ-PUUMALA (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 40–63.
- MITCHELL, W.J.T 1980: Spatial form in literature. – W.J.T. MITCHELL (ed.): *The Language of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. 1986: *Iconology*. Image, Text, Ideology. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- NEHAMAS, ALEXANDER 1985: *Nietzsche. Life as Literature*. Cambridge, Massachussets and London: Harvard University Press.
- NEVALA, MARIA-LIISA 1992: Modernista postmoderniin. - RISTO TURUNEN, LIISA SAARILUOMA JA DIETRICH ASSMANN (toim.): *Vaihtuva muoto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 157–178.
- NORDIN, SVANTE 1999: *Filosofian historia*. Länsimaisen järjen seikkailut Thaleesta postmodernismiin. Suom. Jukka Heiskanen. (*Filosofins historia*, 1995.) Oulu: Pohjoinen.
- Nyky-suomen sanakirja* 1962. 3. painos. Helsinki: WSOY.
- PETÄJÄ, JUKKA 1986: Sisäistämisen taika. *Kansan uutiset* 30.9.1986.
- PETÄJÄ, JUKKA 1988: Kirja, joka eliminoi lukijan. *Helsingin Sanomat* 27.11.1988.
- PETÄJÄ, JUKKA 1993: Suomen viimeinen työläiskirjailija. *Helsingin Sanomat* 18.8.1993.
- PLATON: *Timaios*. Suom. A. M Anttila. –PLATON 1982: *Teokset 5*. Toim. Holger Thesleff, Tuomas Anhava ja Jaakko Hintikka. Helsinki: Otava.
- PRINCE, GERALD 1983: *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Amsterdam: Mouton.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. (*Narrative Fiction*, 1983.) Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ROJOLA, LEA 1993: Teoksesta tekstiin. – BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, suomennoksen toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino, 157–158.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SAARINEN, ESA 1985: *Länsimainen filosofia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Helsinki: WSOY.
- SAARINEN, ESA 1988: Valovoimaa kuoleman yössä. *Uusi Suomi* 27.11.1988.
- SONTAG, SUSAN 1986: *Lihan estetiikka*. Teatteri Artaud'n mukaan. Suom. Riikka Stewen. (*Artaud*, 1973, julkaistu teoksen ANTONIN ARTAUD: *Selected Writings* esipuheena.) Helsinki: Kustannus Oy Odessa.
- Suomen kielen perussanakirja* 1990. Ensimmäinen osa A–K. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Uusi sivistyssanakirja* 1993. 12. painos. Toim. Annukka Aikio. Helsinki: Otava.

VIHKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. – MERVI KANTOKORPI, PIRJO

LYTIKÄINEN JA AULI VIHKARI 1990: *Runousopin perusteet*. Helsinki:

Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 37–102.

VILKUNA, KUSTAA 1996: *Etunimet*. 4. painos. Helsinki: Otava.

VIRTANEN, ARTO 1989: Teilaus. *Parnasso* 39 (89), 63-64.

VÄHÄMÄKI, JUSSI 2003: *Kuhnurien kerho*. Vanhan työn paheista uuden työn hyveiksi. Helsinki: Tutkijaliitto.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ESKELINEN, MARKKU: *Missing in Fiction*.

<http://www.kolumbus.fi/mareske/page10.html>. 1.9.2004.

KAKKORI, LEENA 1998: Taideteoksesta estetiikan ylittämisen jälkeen. Taideteoksen

alkuperä -essee Nietzsche- luentojen valossa. Filosofinen n&n –aikakauslehti

1/1998. http://www.netn.fi/198/netn_198_kakko.html. 3.9.2004.

KEMPPINEN, MARJA 1997: *Postmodernismi Markku Eskelisen teoksissa Nonstop ja*

Semtext. Pro gradu –tutkielma Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksessa.

KIRSTINÄ, VÄINÖ 1999: Umts, rhizo me, rihmasto.

<http://www.kaapeli.fi/hypermail/sanoma-open/1396.html>. 4.6.2004.

LEHTINEN, MATTI 2003: Kirja-arvio. John L. Casti ja Werner DePauli: Kurt Gödel -

Elämä ja matematiikka. <http://solmu.math.helsinki.fi/2003/1/godel.html>.

11.8.2004.

VÄHÄMÄKI, JUSSI: Muutos filosofian asiana.

<http://www.valt.helsinki.fi/sosio/tyt/artikkelit/vahamaki.htm>. 25.5.2004.