

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

Author(s): Kilpiö, Juha-Pekka

Title: Informaatio ja (inter)mediaalisuus Aperitiffissa

Year: 2018

Version: Published version

Copyright: © 2018 Tampere University Press ja tekijä

Rights: CC BY-NC-ND 4.0

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

Please cite the original version:

Kilpiö, J.-P. (2018). Informaatio ja (inter)mediaalisuus Aperitiffissa. In M. Keskinen, J. Joensuu, L. Piippo, & A. Helle (Eds.), *Avoin Aperitiff : kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki* (pp. 36-59). Tampere University Press. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0747-9>

Informaatio ja (inter)mediaalisuus *Aperitiffissa*

Juha-Pekka Kilpiö

Kirjallisuus on informaatioteknologia muitten joukossa, kuten Friedrich Kittler toteaa, mutta harvoin siihen kirjautuu yhtä paljon informaatiota omista teknologisista ehdoistaan kuin *Aperitiffissa*. Päähenkilö Reino Salmi on tietokilpailija ja hänen veljensä Tauno Salmi työskentelee kirjastossa, joten romaanin juonessa on kyse informaatiosta: kuinka sitä järjestetään, välitetään ja tulkitaan. Se on monessakin mielessä kirja arkistoista ja tietokannoista – nämä ovat sekä tarinamaailman elementtejä että tekstimateriaalin lähteitä. Siten myös romaanin henkilöt ovat liitoskohtia monenlaisissa systeemeissä ja Kittlerin termin *diskurssiverkostoissa*. *Aperitiffin* aineistoja on jo kartoitettu perusteellisesti, muttei vielä sitä, miten informaatiota romaanissa tematisoidaan ja millainen systeemi siitä rakentuu.

Aperitiffissa resonoivat kiinnostavasti kirjoitusajankohdan mediateoreettiset diskurssit – Marshall McLuhanin *Understanding Media: The Extensions of Man* oli ilmestynyt edellisenä vuonna –, mutta sen voi lisäksi kytkeä nykykirjallisuuden suuntauksiin, kuten käsitteelliseen tai ”epäluovaan” kirjoittamiseen, jossa Kenneth Goldsmithin (2011) mukaan on ennen kaikkea kyse informaationkäsittelystä. Media-ärkeologisen epäjatkuvuuden hengessä sitä voi samalla peilata Aronpuron uusinta tuotantoa vasten. Muun muassa *pelkkää barnumia* (2014) liittyy selvästi konseptualistiseen kontekstiin. Toisaalta *Aperitiff* poikkeaa Goldsmithin propagoimasta tylsyyden eetosesta sikäli

kiintoisesti, että edes pitkät luettelot ja katalogit eivät ole pelkästään puuduttavia vaan niitä kannattaa lukea yksityiskohtia myöten.

Kun kertovasta tekstistä on kyse, informaation tuottaa käytännössä vasta se, miten sitä välitetään. *Aperitiff*issa mediointi koskee sekä kertojien asemaa ja keskinäisiä suhteita että muita teknologisia medioita. Silmäänpistävien multimodaalisten dokumenttien lisäksi kerrontaan sisältyy monia upotettuja diegeettisiä tasoja, kuten puheen translitterointia, referaatteja sanomalehdistä ja radiouutisista, laaja ja kompleksinen luokkakuvan ekfrasis sekä muita kuvien, musiikin ja liikkuvan kuvan representaatioita. Näin ollen *Aperitiff*iin kannattaa soveltaa myös intermediaalisesti terästettyä narratologiaa. Analysoin tässä artikkelissa, miten informaattinen konseptualismi ja intermediaalisuus romaanissa toimivat – tai haastavat toisiaan – ja millainen sen asema on aikakautensa diskurssiverkostossa. Lopuksi laajennan käsittelyn Aronpuron uusimpaan runokokoelmaan *pelkkää barnumia*. Se on Aronpuron teoksista kaikkein konseptualistisin, ja siinä palataan *Aperitiff*in asettamiin kysymyksiin informaatiosta lähes 50 vuotta myöhemmin.

Reipas ja iloinen informaatiotiede

Mitä informaatio siis merkitsee – kirjallisuudessa? Niin sanottu yleinen informaation määritelmä (*general definition of information*, GDI) tiivistää sen yksinkertaiseen kaavaan: data + merkitys. Dataa voi olla mikä tahansa merkki sikäli kuin se käsitetään erona. Dataa on siis se, mikä ei ole samaa ja yhdenmukaista.¹ Informaatio puolestaan on dataa, jolla on semanttista sisältöä. Tällöin semantiikka ei tarkoita pelkästään lingvististä merkitystä. (Floridi 2010, 20.) Tähän liittyy Gregory Batesonin (1972, 453) usein siteerattu määritelmä, jonka mukaan informaation yksikkö on merkitsevä ero: ”In fact, what we mean by information – the elementary unit of information – is a *difference which* [sic] *makes a difference*”. Näin ollen dataa voi olla olemassa ilman vastaanottajaa ja tulkitsijaa, mutta informaatiota kommunikoidaan.²

¹ ”[A] datum is ultimately reducible to a *lack of uniformity*” (Floridi 2010, 23).

² Vaikka alan suomenkielisessä termistössä esiintyy usein sana *tieto* (tietojenkäsittely, tietojärjestelmät, tietokannat), se on syytä pitää käsitteellisesti erillään informaatiosta. Tieto täytyy sisältää ja omaksua; informaatio on ulkoista ja teknologista. Kirjallisuuden

Nykyaikainen informaatioteoria syntyi 1940-luvulla Claude Shannonin työn pohjalta. Shannon kehitti matemaattisen kommunikaatioteoriansa kuvaamaan tietoliikennejärjestelmien, kuten puhelimen, suorituskykyä, joten sillä ei ole tekemistä merkityksen kanssa. Shannonille informaatio on kvantifioitava suure ja sen yksikkö on binääriluku eli bitti (*binary digit*). Kuten Warren Weaver tiivistää, Shannonin teoriassa informaatio viittaa ennen kaikkea valinnanvapauteen: ei siihen, mitä sanotaan, vaan siihen, mitä on mahdollista sanoa. Informaation (H) määrä voidaan laskea mahdollisten viestien joukon logaritmina:

$$H = -\sum p_i \log p_i.$$

Jos valittavana on 16 yhtä todennäköistä viestiä, on informaatiota tällöin 4 bittiä. (Weaver 1964, 9–10; Clarke 2010, 159–162.) Todennäköisyyslaskennan kannalta informaatio samastuu siis yllätykseen – mitä odotuksenmukaisempi viesti, sitä vähemmän se sisältää informaatiota.

Tällainen käsitteellistys ei kuitenkaan ole ongelmaton, koska se irrottaa informaation kontekstistaan. Shannonin työhön pohjaava informaatioteoria sekä sen jatkokehittelyt kuten kybernetiikka, joka 1950-luvulla henkilöityi erityisesti Norbert Wieneriin ja niin sanottujen Macy-konferenssien osanottajiin, asettivat käsitteellisesti vastakkain informaation ja materian. Näin muodostui käsitys, että informaatio olisi aineetonta ja sitä voisi olla olemassa ilman mitään alustaa tai substraattia. N. Katherine Hayles argumentoi tätä oppositiota vastaan ja muistuttaa, että informaatio tarvitsee aina jonkin materiaalsen mediumin ja, kääntäen, materiaalisia objekteja määrittävät aina informaation matriisit. (Hayles 1999, 13–14 & passim.) Kirjallisessa kontekstissa informaatio onkin mielekkäämpää ja käyttökelpoisempaa käsitteellistää näin.

Vaikka matemaattista kommunikaatioteoriaa voi soveltaa kieleen ja kirjallisuuteen, *Aperitifin* taustalla vaikuttaa olennaisesti myös laajempi informaatiotutkimuksen kenttä ja perinteinen kirjastotiede. Jälkimmäinen on myös sikäli materiaalisemmin painottunut, että se selvittää muun muassa, kuinka aivan konkreettisia painotuotteita pitäisi sijoitella.

kannalta tämä tarkoittaa, että tekstianalyysin esineen tulisi olla informaatio. Tieto kuuluu paremminkin reseptiteoriaan.

Tarkempana (tieto)työhypoteesina voi erottaa kaksi linjaa. Vaikka esimerkiksi kertovassa tekstissä on aina kyse informaatiosta – Genette huomauttaa, että fokalisaatio on itse asiassa keino säädellä informaatiota –, on silti mahdollista erottaa toisistaan niin sanotut maininta ja käyttö: kirjallisuus informaatiosta versus kirjallisuus informaationa.

Yhtäältä on kirjallisuutta, joka käsittelee informaatiota aiheena, esimerkiksi kun mediat ja informaatioteknologiat ovat olennaisia tarinamaailman elementtejä ja kerronnassa kuvataan niiden käyttämistä ja toimintaa. Vain yhtenä esimerkkinä voi mainita Thomas Pynchonin romaanin *Huuto 49* (1966), jossa henkilöt keskustelevat entropiasta ja Maxwellin demonista, jäljittävät maanalaisen postilaitoksen historiaa, kaupungin ruutukaava vertautuu virtapiiriin ja niin edelleen.

Tähän yhteyteen voi liittää myös tietyn romaanin lajin, niin sanotun ensyklopedisen kertomuksen, jonka Edward Mendelson tunnisti eli nimesi ja performatiivisesti tuotti 1970-luvulla. Mendelsonin (1976, 162) määritelmän mukaan ensyklopedinen kertomus esittää kokonaisuutena jonkin kansallisen kulttuurin tiedon sekä ideologian, joka määrittää tuota tietoa. Lisäksi sen tulee täyttää muutamia muita ehtoja: Ensyklopedinen romaani on monikielinen, se sisältää kuvauksen jostain toisesta taiteenlajista ja esittelee jonkin teknologian tai tieteenalan. Siinä pitää myös olla jättiläisiä. (Mt., 162–166.) Mendelsonin kriteerit ovat niin tiukat, että alkujaan vain kuusi teosta täyttää ne: *Jumalainen näytelmä*, Gargantua ja Pantagruel -sarja, *Don Quijote*, *Faust*, *Moby Dick* ja *Ulysses*. Pynchonin *Gravity's Rainbow* on ensimmäinen ensyklopedinen romaani kansainvälisessä kontekstissa. (Mt., 164–165.)

Vaikka joukkoa on sittemmin laajennettu, ensyklopedisuus on kuitenkin määreenä rajoittunut ja se on syytä pitää erillään informaatiosta. Mendelsonilla se kuvaa ennen kaikkea sisältöä ja stilistiikkaa. Sellaisia teoksia, jotka todella käyttävät tietosanakirjan artikkeli- ja ristiviiterakennetta ja siten vaativat lukijalta ergodista toimintaa,³ ei ole käsitelty ensyklopedisen romaanin kontekstissa. *Aperitiff* ei suinkaan ole vailla yhteyksiä Mendelsonin kaanoniin – esimer-

³ Esimerkiksi Richard Hornin harvoin muistettu *Encyclopedia* (1969), Milorad Pavićin *Kasaarisanakirja* (1984, suom. 1990) ja Janne Nummelan, Tommi Nuopposen ja Jukka Viikilän *Ensyklopedia* (2011).

kiksi Tauno Salmen voi hyvin samastaa ”ylimääräiseen alikirjastonhoitajaan” (”sub-sub-librarian”), joka on koostanut ”Poimintoja”-osaston (”Extracts”) Melvillen *Moby Dickin* alkuun. Ensyklopedinen romaani Mendelsonin tarkoittamassa mielessä on kuitenkin mediaalisesti homogeeninen, eikä se riitä kuvaamaan materiaalista variaatiota, kuten multimodaalisia dokumentteja. Ei myöskään kannata luulla, että *Aperitiff* pyrki temaattisessa tai ideologisessa mielessä jonkinlaiseen kulttuurisen tiedon synteisiin tai pelkistyisi mihinkään kansalliseen kontekstiin.

Toisaalta kirjallisuus voi reagoida informaatioon muodollaan, käsitellä aineistoaan informaationa ja varsinaisesti toimia informaatioteknologiana. Näin toimii käsitteellinen tai Kenneth Goldsmithin termien ”epäluova” kirjallisuus, joka esimerkiksi soveltaa olemassa olevaan tekstikorpukseseen jotain toista järjestelyperiaatetta. Goldsmith (2008, 139) toteaa, että metodiltaan käsitteellinen kirjallisuus on informaation hallinnointia, tekstinkäsittelyä ja tietokantojen louhintaa. Craig Dworkinin (2011, xxvii) mukaan 1960-luvun kuvataiteen konseptualismi on ”informaatiota informaatiosta” ja tästä lähtökohdasta juontuu myös nykyinen käsitteellinen kirjoittaminen. Ehkä puhtaimmillaan ja ankarimmillaan tätä kuvaa Claude Closkyn teksti ”The First Thousand Numbers Classified in Alphabetical Order” (1989), jossa yksi järjestelyperiaate, numerojärjestys, on muutettu kielelliseen muotoon (numerot lukusanoiksi) ja sitten ajettu toisen periaatteen, aakkosjärjestyksen, läpi. Kotimainen, nyt jo klassinen esimerkki on Leevi Lehdon *Päivä* (2004), jossa Suomen Tietotoimiston uutismateriaali yhden päivän ajalta on aakkostettu virkkeittäin ja julkaistu painettuna kirjana. *Päivän* kritiikissään Aronpuro (2014b, 89) tiivistää, että Lehto on ”rajannut todellisen objektin, purkanut sen ja rakentanut sen sitten uudelleen”, ja huomauttaa, miten siinä korostuu kirjoitusteknologian rooli, kun varsinainen aakkostus on toteutettu koneellisesti. *Aperitiffin* voi soveltuvin osin kytkeä tähän käsitteelliseen traditioon: ”Halutessaan hahmottaa kirjallisten tekojen dialektiikkaa *Päivän* voi nähdä yhdistävän Aronpuron *Aperitiffin* kollaasia Osmo Jokisen *Nollapisteen* anti-kirjamaisuuteen” (Eskelinen 2016, 559).

Aivan kuten potentiaalisen kirjallisuuden työpaja Oulipo etsii aktiivisesti edeltäjiä keinoilleen ja menetelmilleen eli niin sanottuja ennakoivia plagiatte-

ja, myös konseptualismille on rakennettu takaperoisesti mittava traditio. Poesiikan valossa tämä on toki luontevaa: paitsi että aiempaa tekstiä julkaistaan runoutena, aiempaa runoutta julkaistaan käsitteellisenä runoutena.

Aperitiff yhdistää nämä kaksi juonetta. Se *käsittelee* informaatiota sanan kahdessa merkityksessä. Siinä kuvataan informaation järjestelyä tarinamaailmassa, kun esimerkiksi Tauno Salmi työskentelee kirjaston varastossa ja Reino Salmi kirjoittaa päiväkirjassaan: ”Laadin aikani kuluksi päivällä hautamerkkien yleisiin muoto-opillisiin seikkoihin perustuvan tutkimuskaavan.” Toisaalta *Aperitiff* on muodostunut informaation käsittelyn tuloksena ja antaa sille materiaalisen hahmon. Monenlaiset luettelot ja katalogit ovat ennen kaikkea tapoja järjestää informaatiota, käytännössä pienoistietokantoja. Teos *käsittelee* informaatiota sekä aiheena että aineena.

Jälkimmäisessä tapauksessa – kirjallisuus informaationa – painopiste siirtyy osin pois kerronnasta. Se voi pintatasollaan sisältää erilaisia mikronarratiiveja, mutta kerronta ei välttämättä ole enää ensisijainen tai dominoiva tekstityyppi. *Aperitiff*in löydetty dokumentit, sen konseptuaalisin ja informaattisin aines, eivät ole kertovaa tekstiä; listat ja katalogit kuuluvat ennemmin kuvauksen moodiin, ja laskut ja käyttöohjeet ovat käskettäviä puheakteja.

Suhteessaan informaatioon romaani resonoi ajan muun kokeellisen kirjallisuuden kanssa. Tutkimuksessaan *The Poetics of Information Overload* (2015) Paul Stephens nostaa 1900-luvun amerikkalaisesta runoudesta esiin juonteen, joka reagoi tietoisesti informaation paljouteen ja kommentoi, *käsittelee* ja *järjestää* sitä muodossaan. Toisin kuin valtavirran tunnustuslyriikka, joka kieltäytyy myöntämästä, että on olemassa teknologiaa ja että se vaikuttaa kirjallisuuden ehtoihin ja mahdollisuuksiin, kokeellinen runous Gertrude Steinista Bob Browniin ja language-runoudesta nykyiseen konseptualismiin tarttuu informaation paljouteen ja käyttää sitä hyväksi. Stephens tunnistaa 1960-luvun jälkipuoliskolta tietyn ”informaattisen kääntein” (*informatic turn*), joka luonnehtii yhtä lailla ajan käsitetäidettä (Vito Acconci, Lucy Lippard, Art & Language -ryhmä) kuin runouttakin (John Cage, Bern Porter, Hannah Weiner, Bernadette Mayer). Se käyttää löydettyä materiaalia, siinä dokumentoidaan seikkaperäisesti arkipäivän tapahtumia, ja diskurssissa toistuvat informaatiomotiivit. Esimerkiksi John Cage kirjoittaa tekstissään ”Diary”: ”When

information rubs / against information”. (Stephens 2015, 109, 114.) Tässäkin väreilee ajatus informaatiosta aineellisena – sitä voi hangata, se tuottaa kitkaa. *Aperitiiffia* lähelle tulee eritoten Bern Porterin löydetty runous, jonka materiaalina on muun muassa mainoksia, lomakkeita, käyttöohjeita, laskuja, kytkentäkaavioita ja matemaattisia kaavoja sekä kaikenlaisia katalogeja ja tavaraluetteloida, kaikki toistettu faksimileina (ks. Porter 2011).

Aronpuron romaanilla on siis selviä yhteyksiä konseptualismin perinteesseen ja nykyiseen epäluovaan kirjoittamiseen.⁴ Tämän ei silti tarvitse määrittellä lukuasentoa mitenkään yksiselitteisesti. Goldsmithin poetiikkaan, sellaisena kuin se on julkilausuttu hänen esseissään, sisältyy tiettyjä perustavia ristiriitoja (ja pinnallisia sitäkin enemmän). Koska konseptualismi tahtoo poistaa pelistä tekijän itseilmaisun, siinä ei ole mitään yksiselitteistä sisältöä, joka lukijan tulisi dekodata tekstistä. Goldsmithin mukaan olennaista on, että konseptualistista teosta ajatellaan. Hän viittaa language-runouteen, joka hieman yleistäen pyrki haastamaan lukijan barthesilaiseen kirjoittavaan lukemiseen, mutta toteaa, että konseptualismi menee vielä pidemmälle ja haastaa lukemisen ja kirjoittamisen käsitteet ylipäättään, koska siinä yksinkertaisesti siirretään informaatiota sellaisenaan paikasta toiseen. Goldsmith ilmoittaa niin ikään, että hän on kirjallisuuden historian ikävystyttävien kirjailija eikä jaksa lukea omia kirjojaan, joten lukijankaan ei tarvitse eikä kannata, sillä kontekstin kontempointi riittää. (Goldsmith 2008.) Paradoksaalista kyllä – sillä paradokseista konseptualismi elää – lukijalle tarjotaan äärimmäistä vapautta, mutta vain, jos hän pidättyy lukemasta.

Jotta ei tiivistäisi teoksen ideaa *tag lineksi*, niin kuin konseptualismista puhuttaessa on tapana, ja jotta seuraisi Goldsmithin pyrkimyksiä sikäli, ettei Goldsmithin pyrkimyksistä pidä välittää, on syytä huomata, että *Aperitiiffin* käsitteellisimmät ja näennäisesti tylsimät jaksot palkitsevat myös seikkaperäisen lähiluvun.

⁴ Perustellessaan poetiikkaansa Goldsmith on usein vedonnut Brion Gysin in tokaisuun, että kirjallisuus on viisikymmentä vuotta kuvataidetta jäljessä. Kiinnostavaa kyllä, Kalevi Seilonen viittaa *Aperitiiffin* kritiikissään samaan: ”Minusta tuntuu, että Aronpuro on sikäli outo suomalainen kirjailija, että hän on ymmärtänyt kirjallisuuden olleen jo pitkään aikaa kuvataiteista jäljessä kehityksensä puolesta” (Aronpuro 2015, 158).

Diskurssiverkosto 1965: kuka kertaa, kuka kirjoittaa?

Koska *Aperitiffissa* kirjan ja tarinamailman mediat informoivat toinen toistaan, se dramatisoi erityisen osuvasti niin sanottujen *diskurssiverkostojen* toimintaa ja Friedrich Kittlerin (1999, xxxix) keskeistä teesiä, jonka mukaan ”mediat määrittelevät tilanteemme”. Diskurssiverkoston käsite on alkuaan peräisin senaatin puheenjohtaja Daniel Paul Schreberiltä, joka hermosairaana muistelmissaan kertoi vastaanottaneensa viestejä auringosta. Kittlerille se merkitsee niitä teknologioita ja instituutioita, jotka sallivat tietyn kulttuurin valikoida, tallentaa ja käsitellä dataa (Kittler 1990, 369). Siten se kattaa esimerkiksi painoteknologiat mutta myös kirjallisuusinstituution ja yliopiston.⁵ Kittler lähtee liikkeelle Foucault’n diskurssianalyysistä mutta osoittaa myös, ettei Foucault juurikaan ota huomioon diskurssin materiaalisia ja teknologisia ehtoja, koska pitäytyy kirjallisiin dokumentteihin. Kittlerin (1990, 369) sanoin ”kaikki kirjastot ovat diskurssiverkostoja, mutta kaikki diskurssiverkostot eivät ole kirjoja”. Geoffrey Winthrop-Young (2011, 59) tiivistää, että aivan kuten Marx teki Hegelin dialektiikalle, Kittler kääntää Foucault’n mediateknologisille jaloilleen.

Metodin esittelyssään Aronpuro (2014b, 49–62) tunnustautuu Nietzscheä ja Foucault’ta seuraten genealogiksi (ks. Foucault 1998). Mediaalisuudessaan *Aperitiff* oli kuitenkin Foucault’n genealogiaa askeleen edellä – tai sivussa, sillä genealogia ei tietenkään tunnusta teleologiaa. Nietzsche vaikuttaa keskeisesti diskurssiverkostojen analyysissä, mutta niin sanottujen sisältöjen sijaan Kittler korostaa kirjoittamisen teknologisia olosuhteita, erityisesti sitä, että Nietzsche oli ensimmäinen filosofi, joka otti käyttöön kirjoituskoneen. Paljon Kittlerin (1999, 200) teoriasta tiivistyy Nietzschen maksimiin ”kirjoitusvälineet työstävät myös ajatteluamme”.⁶

Kittlerin teorialla on laajoja historiallis-poliittisia implikaatioita, mutta hän korostaa myös sitä, miten media- ja kirjoitusteknologiat hyvin konkreet-

⁵ Saksan *Aufschreibesystem* merkitsee varsinaisesti kirjaus- tai muistiinpanojärjestelmää; englanninkielinen käännös *discourse networks* taas viittaa sekä diskurssianalyysiin että verkottuneeseen mediaan. Kittlerin teoria käsittelee näitä kaikkia.

⁶ ”[U]nser Schreibzeug arbeitet mit an unsern Gedanken”, Nietzschen (1981, 172) kirjeestä Heinrich Köselitzille helmikuussa 1882.

tisesti tarttuvat ruumiiseen ja miten esimerkiksi kirjoituskoneen tullessa käyttöön ruumis täytyy mukauttaa toimimaan sen ehdoilla. *Aperitiff*issa on kyse kirjoituksesta juuri tässä aineellisessa ja ruumiillisessa mielessä: työvälineistä, kirjoitusaktista ja tekstistä inskriptiona. Sikäli kuin kerronnan analyysissä on otettava huomioon myös inskription materiaalisuus, voisi ehkä puhua *jälkinarratologiasta*.

Klassinen narratologia johtaa yleisen kerronnan teorianensa ennen kaikkea painetusta kirjallisuudesta, mutta se ei ota kommunikaatiomallissaan huomioon, kuka tuottaa varsinaisen tekstin. On syytä muistaa, että fokalisaation käsite, yksi Genetten (1980, 162, 185–189) vaikutusvaltaisista innovaatioista, ei tarkoita jotain sellaista kuin näkökulmaa vaan tapoja säädellä informaation kulkua. Genette erottaa kaksi toimijaa ja kysyy, kuka havaitsee ja kuka kertoo. *Aperitiff*in tapauksessa on kysyttävä myös, kuka kirjoittaa. Eikä sekään aivan riitä.

Vaikka valtaosa kaunokirjallisuudesta materialisoituu kirjoitettuna tekstinä, kirjoittamisakti ei välttämättä ole osa fiktiivistä maailmaa. Tässä mielessä sen status on samankaltainen kuin esimerkiksi kerronnan yleisön eli *narrateen*. Kertoja voi ilmaista, kenelle hän osoittaa kertomuksensa, mutta hänen ei välttämättä tarvitse. Samalla tavalla tekstin synty on mahdollista selittää tai jättää selittämättä. Genette (1980, 230) huomauttaa, ettei mistään varsinaisesti käy ilmi, kirjoittaako *Sivullisen* Meursault muistiin oman sisäisen monologinsa. Sen sijaan sellaiset lajityypit kuin epistolaariset ja päiväkirjaromaanit perustuvat siihen, että henkilökertojat kirjoittavat tekstinsä ja että kirjeitä, materiaalisia kappaleita, voidaan anastaa, kopioida, manipuloida, tarvella ja niin edelleen.

Aperitiff on sekä päiväkirja- että kirjeromaani, ja valtaosa tapahtumista tarinan tasolla on itse asiassa lukemista ja kirjoittamista. Henkilökertojat Reino ja Tauno Salmi kirjoittavat jopa maanisesti, mutta medioinnin ja informaation välityksen kannalta yhtä olennainen on se prosessi, jossa heidän teksteistään muodostuu kirja. *Aperitiff*in tapauksessa ladontaprosessi ei ole sillä tavoin pelkän konvention sanelema kuin painetuissa kirjoissa yleensä vaan osa fiktiivistä todellisuutta. Kun faksimilen mahdollisuus on esitelty, on merkitsevää, että kaikki teksti ei silti ole faksimileja – sellaiset, joitten mainitaan olleen käsi- tai

konekirjoitusta, on ladottu. Niitä on siis medioitu ja manipuloitu myös tarinamaailmassa.

Aperitiff on parateksteiltään rikas, ja kuten Genette (1997, 1) toteaa, juuri parateksti on se, mikä tekee tekstistä kirjan. Parateksteiksi mainitaan yleensä sellaiset elementit, jotka ympäröivät tai kehystävät ”varsinaista” tekstiä – otsikko, tekijän nimi, motto, omistus, esipuhe ja niin edelleen –, mutta Genette (1997, 33–36) laskee mukaan myös fontin (tai fontit) ja paperin, vaikka paneekin ne yksinkertaisesti kustantajan tiliin.

Wolfgang Hallet (2009, 150) on ehdottanut, että multimodaalisen fiktion tapauksessa pitäisi puhua kertoja-esittäjästä (*narrator-presenter*), kun verbaalisen kerronnan ohella käytetään ja näytetään kuvia tai muita dokumentteja. *Aperitiff*in multimodaaliset dokumentit voi pääosin selittää fiktion sisältä käsin ja attribuoida ne esipuheen ”K. K.:lle” (joka on tai ei ole sama henkilö kuin ”nuori aloitteleva kirjailija” Kalervo, joka varastaa Reino Salmen palkintorhat ja Tauno Salmen käsikirjoitukset). Osaa dokumenteista on kuitenkin vaikeampi luonnollistaa, ja, kuten nähdään, ne aiheuttavat ainakin hieman ontologista huojuntaa.

Reino ja Tauno Salmi ovat läpikotaisin kiinni aikakauden diskurssiverkostossa: sen käyttäjinä ja tuottajina mutta myös sen tuotteina. He ovat jopa etuoikeutetussa asemassa sikäli, että kumpikin pääsee käsiksi suureen määrään informaatiota ja voi hallinnoida sitä tietyn instituution nimissä. Muutama lakonisesti kuvattu kuolemantapaus pois lukien, suuri osa tarinamaailman tapahtumista koostuu siitä, että henkilöt lukevat ja kirjoittavat, ja valtaosa heidän kirjoituksistaan toistaa tai referoi luettua (tai merkitsee muistiin jonkin muun informaatiolähteen sisältöjä).

Kerronnassa kumpikin ennen muuta *pitää lukea* asioista, kvantifioi informaatiota ja arvioi sitä numeerisesti. Tällöin tekstin merkitystä olennoi aidosti materiaalisessa mielessä myös sen määrä. Reino Salmi pitää päiväkirjaa ja Tauno Salmi – edellisen väliin upotettuna pienempänä yksikkönä – tuntikirjaa. Erityisesti tuntikirjassa tiivistyvät *Aperitiff*in informaattiset motiivit: siinä tematisoidaan mediointia ja informaation käsittelyä, ja samalla se muodostuu näitten prosessien tuloksena.

Tuntikirjan tekstiä säätelee temporaalinen rajoite: se on kirjoitettu 24 tunnin kuluessa, alkaen kello 3.00 yöllä, ja jaettu osiin tunneittain. Osuvasi Salmi myös mainitsee kirjoittavansa *laskuvihkoon*. Hän pitää niin ikään kirjaa nautituista alkoholiannoksista. Intervalli tekee tuntikirjasta kerrontatilanteen kannalta kiinnostavan, koska tapahtumasarjasta ei kerrota jälkikäteen vaan, kuten päiväkirjoissa ja päiväkirjaromaaneissa yleensä, tapahtumien välissä ja joskus jopa reaaliajassa (vrt. Genette 1980, 217): ”seison keskellä lavaa vihko kädessä ja kirjoitan / minua tönitään joka puolelta”. Salmi tematisoi kirjoittamista eksplisiittisesti informaation kvantifiointina, kun hän kirjoittaa: ”pyrin tekemään muistiinpanoja jotka sisältäisivät / mahdollisimman paljon asiaa tietoja jostain mahd. vähin sanoin”. Lyhennekin edistää tätä päämäärää. Jäljempänä aiheesta on huvittavasti itseensä viittaava muunnelma: ”mieleeni tuli tilanne jossa on keksittävä lauseita / jotka sisältäisivät mahdollisimman vähän / lauseita”. Varsinaisesta sisällöstä suurin osa koostuu translitteroidusta puheesta – Salmi siis kirjaa mekaanisesti muistiin ympäröivää datasyötettä. Sama toistuu kirjoitettujen tekstien kohdalla luvussa ”Varasto”.

Salmi on töissä kirjaston varastossa, ja hänen tehtävänä on käsitellä ja järjestää informaatiota:

Tehtäväni on selata lukea valita lukea hylätä lukea hyväksyä lukea katsoa tarpeelliseksi lukea luokitaa saattaa aikaan yleisesti hyväksytty järjestys Saan tästä tuntipalkan Rahaa Rahaa jokapäiväisten tarpeitteni tyydyttämiseen

Informaation käsittely on kuitenkin transponoitu pelkän tarinamaailman tasolta diskurssin ja materiaalisen tekstin tasolle, kun kirjojen järjestely ja niiden sisällöstä tehdyt muistiinpanot muodostavat ”Varasto”-osaston tekstin. Rekursiivisesti valtaosa näistä teksteistä puolestaan kommentoi ja käsittelee informaation käsittelyä, signaalin prosessointia, kommunikaation optimointia ja ylipäätään kirjoituksen teknologisia ehtoja – diskurssia itse lähetykskanavan toiminnasta (vrt. Kittler 2014, 51; Winthrop-Young 2011, 57).

Salmi siis lainaa kirjaston kirjoja siinä mielessä, että siteeraa niiden tekstejä.⁷ Homonymista potentiaalia voi silti löytää toisestakin kohtaa, nimittäin luvun otsikosta, ja tulkita, että ”varasto” on kokoelma varastettua tavaraa: en-

⁷ Tosin Aronpuron kohdalla ei ehkä enää voi vedota tähän polysemiaan, sikäli usein on tapana rinnastaa hänen aineistopohjainen metodinsa ja uransa kirjastonhoitajana.

sinnäkin sikäli, että Salmi ei varsinaisesti lainaa, koska ei ilmoita lähteitä, ja toiseksi, koska ”Kalervo” on varastanut kaikki Salmen paperit (tästä syystä ne ylipäättään ovat osa *Aperitiffia*).

Lainattu materiaali kommentoi sekä käsin kirjoittamista että painotekniisiä seikkoja ja niitten vaikutuksia ruumiiseen. Kirjoitusteknologiat tarttuvat ruumiiseen, ja ruumis täytyy sopeuttaa niitten toimintaan:

KIRJOITUSKOURISTUS (magigraphia, cherrspasmus), n.s. toimintaneuroosi, joka esiintyy siten, että kirjoittamiseen ryhdyttäessä ilmenee häiriöitä, kouristuksia käsivarren lihaksissa, jotka vaikeuttavat tämän tehtävän, jopa tekevät kirjoittamisen kokonaan mahdottomaksikin.

Luku, jossa Tauno Salmi kuvaa arkistotyötään, sisältää kääntöpuolenaan, jokaisen aukeaman verso-sivulla, otteen kirjaston aikakauslehtien luettelosta konekirjoitettuna. Se muodostaa samalla kertaa tämän työn proseduurin ja tuloksen, ja siinä leikkaa monta informaation skaalaa. Siinä vaikuttaa myös jokin anarkkinen elementti, joka häiritsee informaation järjestystä.

Sivut ovat laskevassa numerojärjestyksessä, 25–12. Lehdet eivät kuitenkaan ole aakkosjärjestyksessä, edes käänteisessä, sillä yhdellä sivulla *s:n* jälkeen tulee *r*, minkä jälkeen taas *s*. Lehtiluettelon kokoaminen edellyttää kyllä informaation käsittelyä, mutta varsinaisesti se sisältää *metadattaa*, informaatiota muusta datasta. Luettelo summaa toisen asteen informaatiota ja esittää kirjaston sisältöä synekdokeena. Yksittäiseen lehteen verrattuna se sisältää sekä enemmän että vähemmän informaatiota: tiivistyksen kaikesta, mitä on tarjolla, muttei varsinaista sisältöä mistään.

Koska se ei kuitenkaan sisällä koko luetteloa ja jopa otteen kokoonpanoa on selvästi manipuloitu (koska aakkosjärjestys ei pidä paikkaansa), on syytä ajatella, että sitä on painotettu merkitsevästi. Ensimmäinen nimike on ”Southern pulp & paper manufacturer” ja viimeinen ”Library trends”. Luettelo kattaa siis kaikki kirjan aineelliset ja institutionaaliset olosuhteet, diskurssiverkoston ääret, alkaen median materiaalisesta perustasta aina, jopa profeetallisesti, teoksen vastaanottoon ja päätymiseen ajan kirjastosuhdanteiden kiistakapulaksi. Näitten välissä on huomattavan paljon sellaisia lehtiä, jotka liittyvät informaation käsittelyyn, samoin paljon muita paperista, painotek-

niikasta, kirjastotieteestä ja kommunikaatioteknologioista. Katalogin synekdokeeksi sopii esimerkiksi ”Nordisk tidskrift för informationsbehandling”.

Kittler (1990) korostaa, että diskurssiverkostossa muodostuvat myös aikakauden pedagogiset käytännöt. Tämä näkyy muun muassa siinä, miten oppikirjojen sisällöt vuotavat Reino Salmen diskurssiin. Salmen muistin tallennuskapasiteetti ja hakutoiminnot lähestyvät epäinhimillisiä rajoja, ensin hänen toistaessaan ruotsinkirjan lukukappaleen sisällön sanasta sanaan – mukaan lukien huvittavat takaisinkytkennät ”Lue hyviä kirjoja” ja ”Ajattele hyviä ajatuksia” – ja lingvistiksi vielä kiinnostavammin, kun saksan ylioppilaskirjoituksia muisteltaessa diskurssiin tarttuu saksan käänteinen sanajärjestys: ”Satumalta (zufälligerweise) astui hän [hurskas pappi] huoneeseen, jossa kaksi nuorta tyttöä, penkillä istuen työskenteli suuren pöydän ääressä.”

Monenlaisten kytkeytymisten seurauksena henkilötkin ovat medioinnin kohteita. Paitsi että ”Television Expert -64” -tietokilpailuun osallistuessaan Reino Salmi liittyy osaksi aikakauden mediaekologiaa, jossa television sisältöjä transmedioidaan iltapäivä- ja aikakauslehdissä, hän on medioinnin kohteena myös narratologisessa mielessä, kun lehden henkilöjutussa toimittaja, ensimmäisen persoonan henkilökertoja, fokalisoi Salmen kautta:

Kääntäessäni päätäni huomaan takanani olevan seinän peittyvän täpö täynnä olevan kirjahyllyn taa.

– Ammattikirjallisuutta, huomauttaa herra Salmi huoneen ovelta teekannu kädessään huomattuaan vieraansa mielenkiinnon kohteen.

Lopulta diskurssiverkostolla ei ehkä ole ulkopuolta. Siellä missä ei pitäisi enää olla sivilisaatiota, on silti kirjoitusta:

Mieletön tapa valita tie rahalla arpomalla oli tuonnut [sic] meidät tänne, keskelle erämaata. Kulikutapamme perustui sivilisaation suomiin mahdollisuuksiin. Täällä ei niitä ollut. Oli vain loputon jänkä ja kivi, jossa teksti: ”834 m merenpinnan yläpuolella.”

Intermediaalinen metadata

Kirjaus- ja diskurssiverkoston käsite sekä Nietzsche maksimi luonnehtivat osuvasti *Aperitif*fiä, sekä tarinamaailmaa että itse kirjaa, mutta siitä voi erottaa vielä tarkempia intermediaalisia keinoja. Intermediaalisuuden voi jakaa kah-

teen päätyyppiin. *Transmediaatio* viittaa prosessiin, jossa tiettyjä elementtejä medioidaan uudestaan jossain toisessa mediassa (Elleström 2014, 12, 14). Tavallisin tapaus on adaptaatio ja sen kohteena useimmiten tarina tai tarinamaailma. *Median representaatio* sen sijaan tarkoittaa tapausta, jossa representaation kohde on itse toinen media (mt., 15). Tunnetuin esimerkki on luultavasti ekfrasis, visuaalisen representaation verbaalinen representaatio, kuten James Heffernan (1993, 3) sen määrittelee, eli tavallisimmin runo, jossa kuvaillaan kuvataideteosta.

Käytännössä kaksi lajia sekoittuvat usein. Mediarepresentaatio ei ole sillä tavoin ”puhdasta”, että se esittäisi jotain mediaa sinänsä. Jos se esittää tiettyä teosta, se usein myös transmedioi tuon teoksen sisältöjä. Ne on kuitenkin syytä pystyä erottamaan parista syystä: Transmediaatio edellyttää tiettyjä valmiita sisältöjä, kun taas mediarepresentaatio viittauskohde voi olla kuvitteellinen. Vastaanottaja ei välttämättä tunnista tai hänen ei ole pakko tunnistaa adaptaatiota adaptaatioksi; sen voi vastaanottaa itseriittoisena teoksena, ilman suhdetta toiseen mediaan. Mediarepresentaatio taas tuo välttämättä peliin tietyn metamediaalisin elementin ja suhteen ulkopuoleen ja kommentoi siten kahden median ominaisuuksia ja valmiuksia.

Laajimmillaan transmediaalisuus viittaa ilmiöihin, jotka ovat yhteisiä eri medioille. Tällaisia voivat olla esimerkiksi tekstityypit, kuten kerronta, tai tietyt menetelmät ja tekniikat – kollaasi ja appropriatio ovat yhtä lailla kuvataiteiden, elokuvan ja kirjallisuuden keinoja. Samalla tavoin kuvataiteista alkanut ja kirjallisuuteen laajennut konseptualismi on transmediaalista.

Ekfrasis on keskeisiä intermediaalisia keinoja Aronpuron tuotannossa ylipäätään (valittujen runojen kokoelmassa *Retro 1964–2008* niille on oma osasto, ks. myös Mikkonen 2005, 259–292), mutta ”Luokkakuva” on niistä kaikkein mittavin. Kertoja esittää valokuvasta sikäli mahdollisimman tyhjentävän kuvauksen, että siinä todella käydään läpi kaikki kuvan 40 oppilasta. Tässä mielessä sitä voi ajatella vasten ekfrasiksen etymologista taustaa; kreikankielinen termi palautuu sanoihin *ek*, ’ulos’, ja *frazein*, ’kertoa’, ja viittaa siihen, että jotain kerrotaan mahdollisimman perusteellisesti ja tyhjentävästi (Heffernan 1993, 191, viite 2). Valokuva näyttäytyy dokumenttina, ja kuvailu tuottaa metadataa sen sisällöstä, alkuperästä ja kontekstista.

”Luokkakuva” sopii kyllä perinteisen ekfrasiksen alle, koska viittauskohde on staattinen, mutta se myös kommentoi piirteitä, jotka ovat erityisiä valokuvalle. Valokuva esittää yhtä, kirjaimellisesti välähdyksenomaista hetkeä, mutta ekfrasis alkaa kertovalla jaksolla, joka selvittää, mitä on tapahtunut juuri ennen kuvan ottamista:

Neljäkymmentä 12–14-vuotiasta poikaa aikansa (hetken) tönineet toisiaan sovitautuneet toinen toisensa viereen (opettaja neuvonut ohjannut hillitsevin äänenpainoin kädenliikkein) lopuksi löytäneet paikkansa, jäykistyneet paikoilleen, teroittaneet katseensa linssiin, yksi kahdeskymmenesviides/osa sekunttia, neljäkymmentä poikaa opettaja neljässä rivissä 1900-luvun alussa rakennetun kansakoulun aulassa (koridorissa)

Alku on siis narratiivinen, vaikka verbilauseke onkin vajaa.

Ekfrasiksen traditiossa ”Luokkakuva” on erikoinen siinä, miten mekaanisesti informaatio on strukturoitu. Kuvan ja sanan dikotomiassa kuvaa pidetään tavallisesti jollain tapaa holistisempänä ja vaikutuksissaan simultaanisena, koska ei ole olemassa mitään yksiselitteisiä yksiköitä, joihin kuvan voisi jakaa, ainakaan sellaisia, joita voisi verrata kirjaimiin tai sanoihin. (Näin siis ennen digitaalista valokuvaa, jonka voi ainakin teknisessä mielessä jakaa pikseleihin.) Luokkakuva on strukturoitu sillä tavoin riveittäin ja sekventiaalisesti, että kuvaus yksinkertaisesti seuraa sitä ylävasemmalta alaoikealle, aivan kuten tekstiäkin luetaan. Ja nimensä mukaisesti luokkakuva ennen muuta luokittelee.

Muotoilu seuraa tarkkaa formulaa: jokaisesta henkilöstä mainitaan paikka, pituus, kuvaillaan vartaloa, kasvoja, silmiä ja korvanlehtiä, ja toistetaan kuvaushetki, viimeainittu aivan poikkeuksetta. Kuvaushetki, 7.5.1948, on tietysti kaikilla sama,⁸ se tarjoaa pelkkää redundanttia informaatiota mutta toimii listassa siten, että segmentoi kohteita erilleen (se erottuuikin tekstipinnasta helpoiten). Korvalehtien nipukat ovat 1) vapaat, 2) osaksi vapaat, tai 3) kiinni. Silmille sallitaan eniten variaatiota, toisin sanoen kertojalle eniten henkilökohtaisia vaikutelmia ja arvostelmia. Nekään eivät ole aivan yhteismitallisia, koska osa viittaa fysiologiaan ja osa spekuloi luonteenpiirteillä melkeinpä

⁸ Joukossa on yksi virhe tai ”virhe”: ”7. 5. 1984”.

frenologisesti: silmät voivat olla ”pullistuneet”, ”sameat”, ”kosteat” mutta myös ”nauravat”, ”epäluuloiset”, ”lempeät”, ”veikeät” tai ”itsetietoiset”.

Hallitun formaalin rakenteen seassa on lisäksi absurdeja digressioita, koomisia leikkauksia, joissa rekisteri notkahtaa eikä kerronta enää pitäydy valokuvaan sinänsä vaan muodostaa virtuaalisen tai spekulatiivisen upotuksen:

iho punainen, hänet on puettu hieman omituiseen muistaakseni riikinkukon vihreään ja riikinkukon siniseen molskihaalariin, joka hohtaa himmeästi kuin sinertävä tai vihreä metalli, sellaiseen, joka ilahduttaa lapsia ja esteetikkoja, hänen raskas muistaakseni palavan ruskea tukkansa kehystää kauniisti maagisia kasvoja, jotka ovat vaaralliset kaikille mutta etenkin puolisivistyneille keski-ikäisille naisille sekä tietyille tyyppille jonkin verran varallisuutta omaavia perversikkoja

Koska kuvasta kertoo henkilökertoja, ekfrasis on ennen muuta subjektiivinen ja se paljastaa asioita yhtä lailla kuvailijasta kuin kuvastakin. Lisäksi Tauno Salmi on itse mukana kuvassa:

äärimmäisenä oikealla: minä, hartia opettajan oikean käden takana, vartalo hoikka, O-jalat, kasvot kapeat soikeat, otsatukka vaalea, silmät lempeät, nenä kapea pitkä, nenän varsi suora, suu niukasti raollaan, korvalehdet suuret hieman ulkonevat, lehden nipukat osaksi vapaat, valokuvattu 7. 5. 1948 klo 11.28, iho kalpea

Tässäkin kertoja pysyy kaavassa ja pidättäytyy kertomasta, mitä esimerkiksi ajatteli kuvaa otettaessa. Pintarakenteestaan huolimatta ekfrasis on siis kaikkea muuta kuin homogeeninen; paikoin kertoja pidättää itsellään informaatiota ja paikoin ylittää epistemologiset valtuutensa.

Kertojan kuvaus sisältää myös sellaista sensorista informaatiota, joka ei suoraan palaudu valokuvaan tai jota ei voi siitä päätellä, ja osoittaa tällä tavoin median rajoitteisiin: ”muistelen hänen haisseen hevoselle”. Yksi digressioista on (meta)intermediaalisesti erityisen kiinnostava. Hans Lund on käyttänyt ekfrasiksen komplementtina termiä *ikoninen projektio* (*ikonisk projicering*). Siinä missä ekfrasis kuvaa kuvaa, ikoninen projektio kuvaa jotain todellisuuden osaa ikään kuin se olisi kuva (Lund 1982, 8). Yksinkertaisimmillaan näin käy jo, kun mainitaan maiseman olevan ”pittoreski”. ”Luokkakuvassa” muuan hahmo herättää paitsi kaunokirjallisia, myös kuvallisia assosiaatioita:

hänen olkapäänsä ovat nelikulmaiset, hänen leukaperänsä ovat nelikulmaiset, hänen takkinsakin on nelikulmainen, toden totta, silloisen karikatyyrisuuntauksen

tavoin voisi joku hänen aikansa johtavista pilapiirtäjistä kuvata hänet väittämäksi Euklidien neljännessä kirjasta

Paitsi että hahmo on kuin kehystetty kauttaaltaan, kertojalle hän tuo mieleen pilapiirroksen: hänet voisi esittää geometrisen kuvion kaltaisena. Ekfrasis sisältää siis upotetun ikonisen projektion, eräänlaisen virtuaalisen kuvan, joka vieläpä poikkeaa varsinaisesta kuvasta tyylliltään melko radikaalisti: valokuvan realismia vastaan käy pilakuvan tyyllittely. Kertoja huomauttaa, miten representaation keinot ovat poikkeuksetta historiallisesti määräytyneitä, kun vuonna 1948 on ollut vallalla aivan tietynlainen karikatyyrisuuntaus, joka mitä ilmeisimmin poikkeaa 60-luvun muodista.

Luokkakuvan kanssa sivuittain vuorottelee ”Tukkuliike Å. Lundell[in] Tavaraluettelo”, aina sivun verso-puolella, kun ekfrasis on recto-puolella. Faksimilena annettu teksti on kirjoitettu koneella, ei siis ladottu, ja siten fontiltaan tasalevyinen (*monospace*). Luokkakuvan tavoin se problematisoi informaation jäsentelyä: yläkäsitteitä, luokkia ja hierarkioita. Se demonstroi myös tekstin määrän optimointia, sikäli taajaan toistuu grafeemi ” merkityksessä ’kuten yllä’. Itse merkkikin on optimoitu, koska konekirjoitteessa se voi osoittaa myös sitaattia. Äärimmilleen tiivistettynäkin tavaraluettelo on mediaalisesti kerroksinen ja sisältää monta mikro- tai jopa minimiekfrasisista: ”Kynsilleikkuri korist. (ruusu, tulp- / paani ym. korkokuv.)”; ”Tarjotin kuv. (maisema, kukat ym.)”.

Valokuvan ekfrasisista kontrastoi toisaalla teoksessa liikkuvan kuvan ekfrasis eli *kinekfrasis* (ks. Kilpiö 2016):

Baariapulainen avasi television, josta tuli jalkapallo-ottelun selostus. Miehet kirmasivat kuvaruudussa noin ihmisen pään kokoisen pallon perässä, törmäilivät toisiinsa, kaatuivat toistensa päälle ja selostaja luetteli palloa koskettavien miesten nimiä.

Reino Salmen kuvaus on huvittavasti alimääräytynyt, kun peli on palautettu pelkkään kerrontaan ja siitä on poistettu varsinaiset pelin ominaisuudet, kuten viittaukset sääntöihin ja päämääriin. Salmen päiväkirjamerkintäkin on irti kontekstista, koska se on siirretty kronologiselta paikaltaan päiväkirjan toisesta osasta kirjan alkuun vailla päivämäärää.

Pimeä huone

*Aperitiff*in tunnetuimmat ja kommentoiduimmat dokumentit ovat luultavasti sarja laskuja Tampereen kaupungin sähkölaitokselta ja niihin liittyvä ikoninen musta sivu. Niitäkin voi tarkastella medioitten ja informaation näkökulmasta ja jopa tulkita kommentoivan kirjoitusajankohdan mediateoriaa, erityisesti Marshall McLuhania, jonka klassikkotutkimus *Understanding Media: The Extensions of Man* ilmestyi vuotta ennen *Aperitiff*ia, 1964.

McLuhanin tunnetuin iskulause ”väline on viesti” viittaa siihen, että medioitten vaikutus ei palaudu niin sanottuun sisältöön vaan niiden muodot ja teknologiset ominaispiirteet saavat aikaan muutoksia ruumiissa, aisteissa, kognitiossa ja yhteiskunnassa: ”jokaisen välineen tai teknologian ’viesti’ on se mittakaavan tai nopeuden tai kuvion muutos, jonka se tuo ihmisen toimiin” (McLuhan 1984, 28). Näin ollen median määritelmä kattaa McLuhanilla paitsi kirjoituksen, sarjakuvan, radion ja vastaavat, myös tiet, rahan ja aseet.

*Aperitiff*in maailmassa figuroi medioita myös tässä laajassa mielessä (liikennevälineet, ajan mittaaminen, kauppa), mutta erityisen kiinnostavasti teos liittyy McLuhanin teoriaan sähköstä:

Sähkövalo on puhdasta informaatiota. [– –] Sillä seikalla ei ole merkitystä, käytetäänkö valoa aivokirurgiassa vai illalla pelattavassa baseball-ottelussa. Voitaisiin väittää, että nämä toiminnat ovat tavallaan sähkövalon ”sisältö”, sillä niitä ei olisi ilman valoa. (McLuhan 1984, 27–28.)

Kirjan musta sivu ei kanna minkäänlaista verbaalista sisältöä eikä representoi mitään vaan mallintaa ikonisesti pimeyttä tilanteessa, jossa sähkö on katkaistu. Sähkövalo on puhdasta informaatiota, kuten McLuhan toteaa. Tällöin on mahdollista laskea, kuinka paljon informaatiota *Aperitiff*in sivu sisältää. Sähkövalolla on kaksi tilaa, päällä ja pois, binäärilukuina 0 ja 1, joten informaatiota on tarkalleen yksi bitti.

Metamediaallinen metalepsis

Aperitiff ei varsinaisesti perustu järin dynaamiseen juonen kehittelyyn, mutta informaatioteoreettisesti kiinnostavin kohta on yhtä kaikki säästetty romaanin loppuun. Reino Salmen päiväkirjan verbaalinen osuus päättyy: ”Miettiessäni tätä [että häntä on petetty] ja kuunnelllessani vss-toimintaa koskevien

mielipiteitten singahtelua läheisessä pöydässä otin ajatuksissani kirjahyllystä ohuen mustaan nahkaan sidotun kirjan ja avasin sen”. Kohta on painoteknisesti kiinnostava sikäli, että se osuu juuri sivun loppuun. Koska mitään välimerkkiä ei ole, virkkeen odottaisi jatkuvan seuraavalla sivulla. Seuraavalla aukeamalla on kuitenkin lukujen 352–436 logaritmitaulukko, faksimilena E. A. Hintikan teoksesta *Logaritmitaulut* (1931), kuten lähdeluettelosta käy ilmi. *Aperitiffin* muut faksimilet ovat tarinamaailmassa irrallisia dokumentteja, satunnaisia papereita ja lehtileikkeitä, ja niiden päätyminen osaksi kirjaa on selitettävissä fiktion sisällä, koska ne kuuluvat Tauno Salmen papereihin. Sen sijaan mikään ei varsinaisesti selitä, kuka kopioi logaritmitaulukon, jonka Reino Salmi mainitsee ainoastaan nähneensä, ja miten se päättyy osaksi kirjaa.

Brian McHalen (1987, 180–181) mukaan kirjaesineen ja siinä kuvatun maailman erottaa toisistaan niin sanottu *ontologinen leikkaus*; se käy erityisen selväksi materiaalisuuttaan korostavissa kirjoissa ja saa siten aikaan maailmojen välistä huojuntaa. Mikä tahansa koodeksi tuottaa totta kai tietyn katkon käännettäessä sivua, mutta niissäkin tapauksissa, kun sivu tai aukeama otetaan käyttöön graafisena tasona, itse siirtymä sivulta toiselle on useimmiten arbitraarinen. *Aperitiffin* sivun rajalle osuu siis ontologinen leikkaus, kun materiaalsen kirjan aukeamalle laskostuu yksi yhteen aukeama tarinamaailman kirjasta – metaleptinen aukeama. Klassisesti metaleptis viittaa diegeettisten tasojen ylittämiseen, mutta tässä ne pikemminkin romahtavat sisäänpäin: ontologiset kerrokset on prässätty sivun materiaaliseen tasoon.

Itse logaritmitaulukko toteuttaa informaatioteoreettisen käsityksen informaatiosta sikäli, että se perustuu nimenomaan yllätykseen. Mahdollisten viestien määrä – minkä kirjan Salmi ottaa hyllystä – ei ole ääretön mutta niin suuri, että tulos on vähintäänkin odottamaton. Kaunokirjallisessa kontekstissa, kaikkine asiaankuuluvine odotuksineen, tätä lisää se, että seuraava aukeama on jotain muuta kuin verbaalista tekstiä. Samalla taulukko viittaa sisällössään Claude Shannonin matemaattiseen kommunikaatioteoriaan. Kuten edellä mainittiin, kaava, jolla informaation määrä lasketaan, perustuu juuri logaritmiin. Fiktion sisällä kirjan valinta on kenties satunnainen, mutta temaattisesti se on mitä osuvin.

Datapilvi 2014

Jos *Aperitiff* on jo paikoin konseptualistista ja epäluovaa kirjallisuutta, Aronpuron viimeisin runoteos *pelkkää barnumia* (2014) on sitä täysin pidäkkeitä ja ylenpalttisesti. Se on kooste erilaisia konseptualistisia tekniikoita, joilla löydettyä materiaalia järjestellään ja kontekstoidaan uudelleen. Paitsi että mukana on eksplisiittisiä viittauksia epäluovaan poetiikkaan, kuten motot Goldsmithilta ja Walter Benjaminilta, monelle tekstille voi lisäksi löytää esikuvan *Against Expression* -antologiasta. *Aperitiff*ia ja *barnumia* yhdistää se, että ne ovat hyvin tietoisesti aikansa tuotteita ja tavallaan myös ajastetut vanhentumaan. Jälkimmäisessä tätä vielä korostaa, että materiaalia on sekä painetuista teksteistä että digitaalisista tietokannoista, jolloin muokattavat ja verkottuneet tekstit on kopioitaessa rajattu ja pysäytetty.

pelkkää barnumia on sikäli runsas, että aluksi sen kokonaisuus hahmottuu yksinkertaisesti määränä. Tekstit ovat massaa, ja niillä on erilaisia tiheyksiä muun muassa sen mukaan, kuinka väljästi tai tiiviisti ne on taitettu. Monin paikoin intensiteetti on sillä tavoin alimääräytynyt, että teksti väreilee rajalla, jossa siitä on tulossa eräänlaista ambienssia tai kohinaa. Paikoin lukeminen lähestyy hahmontunnistusta. *Gestalt*-psykologian hengessä kuvion ja taustan suhdetta visualisoidaan varsin kirjaimellisesti mesostikon-runoissa, joissa päällekkäisten rivien kirjaimista muodostuu varsinaisen tekstin sisään toinen, pystyrivin mittainen teksti. Hieman sanaristikon tapaan tietyillä kirjaimilla on merkitsevä paikka sekä vaaka- että pystyakselilla.

Otsikko ja copyright-sivun asiasanat viittaavat teoksen keskeiseen aiheeseen, amerikkalaisen liikemiehen ja *freak show* -tirehtööri P. T. Barnumin (1810–1891) hahmoon ja teksteihin. Tekstiin ”Kelaathan alkuun” on koottu kronologiseen järjestykseen historiallisia tapahtumia Barnumin elinajalta. ”Humpuukien kirjaan” on käännetty otteita Barnumin teoksesta *The Humbugs of the World* (1865), joka käsittelee erilaisia viihdeteollisuuden huijaustapauksia. ”Rahan tekemisen ja säilyttämisen taito” taas on transkriptio jo vuonna 1884 suomennetusta Barnumin samannimisestä teoksesta. Sinne on kuitenkin lisätty sulkuihin englanninkielisen alkutekstin muotoiluja, erityisesti silloin, kun kyse on idiomeista tai metaforisista ilmaisuista. Kahden tekstiin, ”Asioiden järjestys sileässä tilassa” ja ”Tiettyjä asioita”, on koot-

tu Barnumilta omaelämäkerrallisia lausumia, kaikki yksikön ensimmäisessä persoonassa. Vaikka *barnum* ei ehkä ole intermediaalisesti yhtä monipuolinen kuin *Aperitifff*, muutama ote viittaa siihen, miten subjekti muodostuu (vasta) medioitaessa: ”Minä ikuistuin vahakuvaksi. // Minä tallennuin äänitteeksi.” (Aronpuro 2014a, 311.)

Kuten *Aperitifff*issa, keskeinen muoto on luettelo. Robert E. Belknapin (2004, 15) mukaan luettelo on organisoitu kappale informaatiota, jossa on tietty joukko jäseniä. Pragmaattiselta kannalta se palautuu lähinnä kirjanpitoitehtäviin. Sen sijaan kaunokirjallisessa luettelossa jokin yhteinen nimittäjä ei välttämättä ole eikä sen tarvitse olla mitenkään ilmeinen. Ylipäätään luettelossa on aina käynnissä tietty jännite diskreettien jäsenten ja kokonaishahmon välillä.

Kokonaisuutena *barnumia* luonnehtii se, että järjestelyperiaatteen skaala vaihtelee radikaalisti tekstistä toiseen. Se suuntaa huomion sellaisiin kysymyksiin kuin millä perusteilla informaatiota kootaan yhteen ja millaisia kytkentöjä elementtien välille syntyy. Käytännössä siinä käydään läpi kielen aineellisarakteelliset yksiköt. Sen lisäksi, että järjestelyperiaate vaihtuu tekstistä toiseen, monissa käytetään useita päällekkäisiä rakenteita, jotka yleensä haastavat toinen toistaan. Monet kokoelman teksteistä ovat siinä mielessä avoimia, että proseduuri ei määrää tarkkaan, kuinka paljon materiaalia tulee mukaan, joten on jossain määrin arbitraarista, mistä kohtaa luettelo katkeaa.

Jo mainittu mesostikon korostaa yksittäistä kirjainta ja sen asemaa x- ja y-akseleilla. ”Amerikansuomen sanasto” on nimensä mukaisesti leksikko, jossa on sanaluokkia muttei syntaksia. ”Kysymyksiä” on muunnelma Ron Sillimanin teoksesta *Sunset Debris* ja perustuu niin sanottuun *new sentence*-tekniikkaan, jota Silliman teoretisoi samannimisessä esseessään (Silliman 1987, 63–93). (Siinä on suoria sitaatteja Sillimanilta, tai tarkemmin, siinä on lainattu samoista teksteistä samoja otteita kuin Silliman on lainannut.) New sentence yksiköt ovat kappale ja virke. Kappaletta käsitellään määrän yksikönä, ja runomittana toimii virkerakenteen muuntelu. New sentence väistää syllogistista logiikkaa, jolloin sisältö ei perinteisessä mielessä kumuloidu eikä jatka yhtä aihetta, vaan lukijan täytyy tarkistaa suuntimaansa ja orientoitua uudelleen parhaimmillaan jokaisen virkkeen kohdalla. Tämänkin voi lukea

dramatisoivan Shannonin informaatioteoriaa ja viestin todennäköisyyttä, kun edellinen virke ei mitenkään ilmiselvästi valmista siihen, mitä seuraavassa sanotaan.

Tekstit on sijoitettu otsikoitten perusteella aakkosjärjestykseen. Koska kontekstointiin eli esimerkiksi paratekstuaalisiin kehyksiin latautuu konseptualismissa erityisen paljon merkitystä, on ”Jæzzeit nyt”, alaotsikoiltaan ”*Datapilvi*”, huomionarvoinen koko teoksen kannalta. Datapilvi, nyökkäys Goldsmithin suuntaan, viittaa siihen materiaalivarantoon, protoinformaatioon, josta varsinaista merkitsevää informaatiota etsitään ja noudetaan. *Jetzzeit* on Benjaminin (1989, 189) termi jollekin ainutkertaiselle tapahtumalle, joka ei palaudu mihinkään historialliseen kronologiaan tai syy-seuraussuhteisiin: Historioitsija ”ottaa vaarin siitä konstellaatiosta, jossa hänen oma aikansa liittyy tiettyyn aikaisempaan aikakauteen. Hän esittää näin käsitteen nykyajasta ’nyt-hetkenä’, johon on sinkoutunut messiaanisen sirpaleita.” Liguuttuuri *a* puolestaan salakuljettaa mukaan sanan *jazz*, joten voi olettaa tekstimateriaalin valinnan ja järjestelyn perustuvan improvisointiin ilman mitään ennalta määrättyä rakennetta tai yhteistä nimittäjää. Näin ollen konseptualismin asetuksia vasten kaikkein yllättävintä eli informatiivisinta saattaa lopulta olla, että hahmottomien ja homogeneisten tekstimassojen sijaan *barnumissa* on kyse singulaarisista tapahtumista, olivatpa ne sitten historiallisia tai kielellisiä: ”*Yksikään kahdesta murohiutaleesta ei näytä samanlaiselta*” (Aronpuro 2014a, 92).

Lähteet

- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 2010. *Retro 1964–2008*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2014a. *pelkkää barnumia. cargo*. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2014b. *Pyydettyä, eli Miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2015. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo.
- Bateson, Gregory 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Belknap, Robert E. 2004. *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press.
- Benjamin, Walter 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Clarke, Bruce 2010. Information. W. J. T. Mitchell & Mark B. N. Hansen (eds), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 157–171.
- Dworkin, Craig 2011. The Fate of Echo. Craig Dworkin & Kenneth Goldsmith (eds), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, xxiii–liv.
- Elleström, Lars 2014. *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Floridi, Luciano 2010. *Information. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, Michel 1998. *Foucault/Nietzsche*. Suom. Turo-Kimmo Lehtonen & Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldsmith, Kenneth 2008. A Week of Blogs for the Poetry Foundation. Craig Dworkin (ed.), *The Consequence of Innovation. 21st Century Poetics*. New York: Roof Books, 137–149.
- Goldsmith, Kenneth 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Hallet, Wolfgang 2009. The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration. Sandra Heinen & Roy Sommer (eds), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 129–153.

- Hayles, N. Katherine 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Kilpiö, Juha-Pekka 2016. Kolmas merkitys toiseen. Kinekfrasis suomalaisessa nykyrunoudessa. *Avain* 4/2016, 6–22.
- Kittler, Friedrich 1990. *Discourse Networks, 1800/1900*. Trans. Michael Metteer & Chris Cullens. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich 2014. *The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence*. Trans. Erik Butler. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lund, Hans 1982. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: LiberFörlag.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McLuhan, Marshall 1984 (1968). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Mendelson, Edward 1976. Gravity's Encyclopedia. George Levine & David Leverenz (eds), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*. Boston & Toronto: Little, Brown, 161–195.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nietzsche, Friedrich 1981. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 3, Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinori. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Porter, Bern 2011. *Found Poems*. Callicoon, New York: Nightboat Books.
- Silliman, Ron 1987. *The New Sentence*. New York: Roof Books.
- Stephens, Paul 2015. *The Poetics of Information Overload. From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weaver, Warren 1964 (1949). Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication. Claude Shannon & Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois Press, 3–28.
- Winthrop-Young, Geoffrey 2011. *Kittler and the Media*. Cambridge: Polity Press.