

”Gutenbergin galaksista Gutenbergin parenteesiin.”

Ubiikin sähköisen tekstuaalisuuden ja digitaalisen median vakiintuminen on saanut kirjailijoiden ja tutkijoiden huomion kiinnittymään jälleen kulttuurin perustekijään: painettuun kirjaan. *Paperinen avaruus. Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin* on ensimmäinen suomenkielinen tutkimusjulkaisu, jossa keskitytään kirjallisuuden, erityisesti kirjan, materiaalisuuden kysymyksiin. Kirjaa materiaalisena oliona ja funktionaalisenä ilmaisuvälineenä tutkivien vertaisarvioitujen artikkelien lisäksi teoksessa on mukana runoja sekä vapaamuotoisia esseitä.

ISBN 978-951-39-8136-5



9 789513 981365 >

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 128

128

AHVENJÄRVI, JOENSUU, HELLE & KARKULEHTO (toim.) – Paperinen avaruus

## Paperinen avaruus

Näkökulmia  
kirjaesineen  
ja kirjallisuuden  
materiaalisuuksiin

Kaisa Ahvenjärvi,  
Juri Joensuu, Anna  
Helle & Sanna  
Karkulehto (toim.)

2

NYKYKULTTUURI

## **PAPERINEN AVARUUS**

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Pekka Hassinen (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Laura Piippo (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)  
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)  
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)  
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)  
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)  
Hanna Kuusela (Tampereen yliopisto)  
Katariina Kyrölä (Åbo akademi)  
Maaria Linko (Helsingin yliopisto)  
Olli Löytty (Turun yliopisto)  
Jim McGuigan (Loughborough University, Iso-Britannia)  
Jussi Ojajarvi (Oulun yliopisto)  
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)  
Leena-Maija Rossi (Lapin yliopisto)  
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)  
Piia Varis (Universiteit Tilburg, Alankomaat)  
Juhana Venäläinen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata sarjan kotisivuilta <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/tutkimus/nykykulttuurin-tutkimuskeskus/nykykulttuuri-julkaisusarja> tai kustannustoimittajalta Laura Piippo, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto. Email: [laura.h.piippo@jyu.fi](mailto:laura.h.piippo@jyu.fi), Puh. 040 548 64 44. Julkaisuja voi ostaa myös hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen  
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma  
Kansi: Sami Saresma

Jyväskylän yliopistopaino  
Jyväskylä 2020

ISBN 978-951-39-8136-5  
ISSN 1457-6899



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

# Paperinen avaruus

Näkökulmia  
kirjaesineen  
ja kirjallisuuden  
materiaalisuuksiin

Kaisa Ahvenjärvi,  
Juri Joensuu, Anna  
Helle & Sanna  
Karkulehto (toim.)



## SISÄLLYS

TABULA GRATULATORIA 9

ESIPUHE 13

*Juri Joensuu, Kaisa Ahvenjärvi, Anna Helle &  
Sanna Karkulehto*

Kirja materiaalisena ja funktionaalisenä  
ilmaisuvälineenä

I MATERIAALISIA JA RADIKAALEJA TEKOJA 19

*Leena Kirstinä*

Runon kirjoittaminen on radikaali teko 21

*Suvi Valli*

Kukkia Mikolle 37

*Raisa Marjamäki*

Runoja 41

*Harry Salmenniemi*

Yö ja kirja 45

*Kari Rummukainen*

Melominen ja aika – approprioita 49

II KIRJA MATERIAALISENA OLIONA 61

*Urpo Kovala* 📖

Kirjaesine jota ei ole: Pälkäneen aapinen ja sen  
vaikutushistoria 63

*Raine Koskimaa*

Ihan kuin kirja, mutta parempi! Hybridikirjoja lapsille ja  
aikuisille 81

*Heta Marttinen* 📖

Réka Király'n ja Marika Maijalan kurkistuskirja  
*Lunta sataa, Lupo!* multimodaalisena mediumina ja  
kirjaesineenä 93

*Oskari Rantala* 📖

Metatekstuaalisuus sarjakuvassa:  
Materiaalinen sarjakuvalehti ja  
*The League of Extraordinary Gentlemen* 121

### III KIRJAN LIEPEILLÄ 155

*Juha-Pekka Kilpiö* 📖

Kirja erillään: Materiaalinen rajoite Raisa Marjamäen  
*Ei kenenkään laiturissa* 157

*Juri Joensuu* 📖

Turmelua, pahoinpitelyä, luovaa väärinkäyttöä:  
Näkökulmia kirjalliseen tuhontaan 179

*Laura Piippo* 📖

Merkittävät marginaalit 207

### IV TUTKIMUKSEN KÄÄNTEITÄ, KEHYKSIÄ JA GEOMETRIAA 231

*Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Laakso, Hanna  
Rautajoki & Jarkko Toikkanen*

Ihmiselon kirjuus ja kertomuksentutkimuksen parsainen  
käännö 233

*Maria Mäkelä* 📖

Kertomakirjallisuus myöhäiskapitalistisessa  
tarinataloudessa 263

*Joonas Sääntti* 📖

Queer-kerronnan kiusalliset ja kurittomat kehukset:  
Metalepsiksen poliittiset merkitykset Anu Kaajan  
*Ledassa* 291

*Tiina Katriina Kukkonen* 📖

”Vedit viivan huudosta huutoon.” Euklidista geometriaa  
Albertista Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* 319

V ”KIRJOITTAMISEN JÄLKEEN VAIKEINTA / ON  
LUKEMINEN” 347

*Keijo Virtanen*

(Ennen kuin) kirjoitus kirjaan katoaa:  
Sivuhuomautuksia kirjoittamisen  
keskeneräisyydestä 349

*Mika Hallila*

Kirja kirjan jälkeen – ajatuksia Haavikosta, puista ja  
kirjan elämästä 369

KIRJOITTAJAT 375

SUMMARY 377





## **TABULA GRATULATORIA**

Pirjo Ahokas

Jukka Ammond, professori, Jyväskylän

Kari Aronpuro

Markku Eskelinen

Mika ja Marjo Hallila

Heikki Hanka, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos,  
Jyväskylän yliopisto

Pekka Hassinen

Mari Hatavara, Suomen kirjallisuuden professori, Tampereen yli-  
opisto

Anna Helle

Irma Hirsjärvi, FT, Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Anna Hollsten, Helsingin yliopisto

Matti Hyvärinen, YTT, eläkeläinen, tutkimusjohtaja, Tampereen  
yliopisto

Jyväskylän yliopiston avoin yliopisto

Sanna Karkulehto

Keski-Suomen Kirjailijat ry.

Juha-Pekka Kilpiö

Kirjallisuuden oppiaine, Jyväskylän yliopisto

Leena Kirstinä, Jyväskylän yliopiston emeritaprofessori

Kotimaisen kirjallisuuden oppiaine, Turun yliopisto

Raine Koskimaa

Urpo Kovala, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos,  
Jyväskylän yliopisto

Tiina Katriina Kukkonen, Jyväskylän yliopisto  
Kaisa Kurikka, Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto  
Martti-Tapio Kuuskoski, vapaa tutkija  
Tiina Käkelä  
Laura Laakso  
Maria Laakso, Tampereen yliopisto  
Esa Lehtinen, Jyväskylän yliopisto  
Sirpa Leppänen, professori, Jyväskylän yliopisto  
Lasse Lindqvist  
Jarmo Lintunen, Jyväskylän yliopiston avoin yliopisto  
Helena Lonkila  
Olli Löytty  
Kristina Malmio, dosentti, pohjoismaisen kirjallisuuden yliopiston-  
lehtori, Helsingin yliopisto  
Paavo Manninen, Jyväskylän yliopisto  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän  
yliopisto  
Aino Mäkikalli, Yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto  
Katja Mäkinen, Jyväskylän yliopisto  
Risto Niemi-Pynttäri  
Kirsi Nikulainen  
Lauri Ockenström, Jyväskylän yliopisto  
Outi Oja ja Juhani Niemi  
Minttu Ollikainen  
Matti Palm  
Anna Pehkoranta, Jyväskylän yliopisto  
Bo Pettersson

Tiina Piilola

Laura Piippo

Merja Polvinen

Hanna Rautajoki, Tampereen yliopisto

H. K. Riikonen

Kaisu Rättyä, Tampereen yliopisto, Kasvatustieteiden ja kulttuurin  
tiedekunta

Suomen kielen oppiaine, Jyväskylän yliopisto

Tampereen yliopiston kirjallisuustiede

Jarkko Toikkanen, Oulun & Tampereen yliopisto

Erkki Vainikkala, Nykykulttuurin tutkimuksen emeritusprofessori,  
Jyväskylän yliopisto



**Juri Joensuu, Kaisa Ahvenjärvi, Anna Helle  
& Sanna Karkulehto**

## **ESIPUHE**

### **Kirja materiaalisena ja funktionaalisena ilmaisuvälineenä**

Tämä tekstikokoelma on kutsuttu koolle ja toimitettu Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksessa kirjallisuuden professori Mikko Keskisen pyöreävuotisen juhlapäivän kunniaksi. Mikko Keskisen lukuisista tutkimusintresseistä, joita ovat muun muassa narratologia, intertekstuaalisuus, dekonstruktio, toisto, ääni, kirjallisuus ja teknologiat, kertomuksen ”yliluonnollisuus”, kollaasi ja kokeellisuus, päätimme tätä juhla-antologiaa suunnitellessamme rajata aiheen yhteen viimeisimmistä: kirjaan materiaalisena oliona ja funktionaalisena ilmaisuvälineenä. Juhla-kirjan tekoon osallistuville kirjoittajille annoimme tehtäväksi keskittyä teksteissään tavalla tai toisella, omien näkökulmiensa ja mielenkiintojensa mukaisesti, kirjaan esineenä ja uniikkina taideteoksena – olivatpa kyseessä erilaisten kirjallisten sisältöjen ilmaisen, tallentamisen ja välittämisen mekanismit tai kirjan ja kirjallisuuden materiaalisuudet.

Mikko Keskisen viimeaikainen, kirjan materiaalisuuksiin kohdistunut tutkimus kertoo laajemmasta ilmiöstä kirjallisuuden kentällä: ubiikin (kaikkiialla läsnä olevan) sähköisen tekstuaalisuuden ja digitaalisen median vakiintuminen on saanut kirjailijoiden ja tutkijoiden huomion kiinnittymään jälleen kulttuurin perustekijään ja kyseenalaistamattomaan käyttöliittymään, painettuun kirjaan. Siinä missä aiemmin puhuttiin Gutenbergin galaksista, nykyinen näkökulma on sulkeistanut tämän kosmosta syleilevän metaforan ”Gutenbergin parenteesiksi”: ajatukseksi painetun sanan ja kirjan rajatusta hetkestä ihmiskunnan historiassa. Vaikka kirja ei ole enää hallitseva kulttuurimuoto eikä ainakaan ainoa kulttuurin, sivistyksen tai edes kirjallisuuden symboli, ”se on silti kaikista muista medioista erottuva väline, jonka voima on juuri siinä, että se ei ole di-

gitaalinen”, kuten Raine Koskimaa kirjoittaa tämän antologian es-  
seessään.

Oman välineensä toiminnasta kiinnostuneet kirjailijat ovat kar-  
toittaneet monenlaisista lähtökohdista kirjan olemusta (mikäli mi-  
tään tai jotain sellaista voidaan olettaa), kirjan käyttötapoja, affor-  
danskeja, rakennetekijöitä, funktionaalisuutta ja näiden mahdolla-  
sia taiteellisesti kiinnostavia virheitä tai madonreikiä. Mikko Kes-  
kisen kaltaiset kekseliäät tutkijat ovat vastanneet huutoon, huomi-  
oineet kirjallisuuden mediaalisen diversiteetin ja kehittäneet käsit-  
teitä sekä tulkintoja kuvaamaan kirjallisuuden monimuotoista ver-  
kostoa, joka aina risteilee myös yksittäisen kirjan sisällä. Kirjan tut-  
kimus tai kirjatutkimus (*book studies*) on jo joissain eurooppalai-  
sissa yliopistoissa oppiaineena tai opintojen suuntautumisvaihtona,  
ja sen sukulaisia ovat esimerkiksi kirjahistoria, geneettinen tutki-  
mus (käsikirjoitusten ja teosten valmistumisprosessien tutkimus),  
mediateoria sekä digitaalisten tekstien ja kokeellisen kirjallisuuden  
tutkimus. Juhlakirjan ja kunnianosoituksen ohella tämä antologia  
on ensimmäinen suomenkielinen tutkimusjulkaisu, jossa keskity-  
tään kirjallisuuden, erityisesti kirjan, materiaalisuuden kysymyk-  
siin. Yhdeksän vertaisarvioidun tutkimusartikkelin lisäksi mukana  
on muun muassa runoja ja vapaamuotoisia esseitä.

Antologia on kirjaan rajatusta aiheestaan huolimatta muodoil-  
taan ja lähestymistavoiltaan moninainen. Ensimmäisessä osiossa  
“Materiaalisia ja radikaaleja tekoja” kirjaesineen teemaan johdat-  
taa Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden professori emerita Leena  
Kirstinän essee runoilija Väinö Kirstinän (1936–2007) muistikir-  
jasta. Esseessä kirjan esineluonteeseen, kirjoittamiseen, runouteen  
ja muistiin liittyvät kysymykset linkittyvät kahteen antologiassa  
usein esille tulevaan aiheeseen: uniikkiuteen ja käsitteellisyyteen.  
Esseetä seuraa juhlarunoutta kolmelta jyväskyläläiseltä runoilijal-  
ta. Suvi Vallin kollaasiruno on vastalahja innostavalle puolisolle.  
Askartelu sai alkusysäyksensä Mikolta joululahjaksi saaduista Her-  
ta Müllerin kollaasikokoelmista *Die Blassen Herren mit den Mok-  
katassen* (2005) ja *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012). Mül-  
lerin lehtileikkeistä koostamat kollaasit ovat kuvataiteen ja runou-

den risteymiä, jotka on julkaistu värillisinä faksimile-sivuina. Valin kollaasisarja ”Kukkia Mikolle” muodostuu niin ikään kirja- ja lehtilöydöistä.

Raisa Marjamäen *typescriptit* ovat peräisin antologian toimitamisen aikana työn alla olleesta runokokoelmasta. Yhtenä tekstin järjestelyprosessin vaiheena Marjamäki siirsi käsin kirjoitetut tekstiluonnokset mekaanisella kirjoituskoneella paperille. Runoja lukiessa voi miettiä nyt jo vanhentuneena pidetyn kirjoitusteknologian mahdollisesti tuottamia merkityksen lisiä. Nämä runot tuovat myös yhden lisän suomalaiseen kirjoituskonerunouteen, jossa koneella kirjoitettu teksti muodostaa lopullisen tekstin tai teoksen ilman latomista tai taittamista. Marjamäen tuotantoa käsitellään myös Juri Joensuun ja Juha-Pekka Kilpiön tutkimusartikkeleissa. Harry Salmenniemen tätä antologiaa varten kirjoittama ”Yö ja kirja” ottaa lähtökohdaksi lukukokemuksen mahdollisen arvaamattomuuden ja totaalisuuden: kirja, ”ei ainoastaan sisältäpäin”, voi olla lukijaansa armottomasti haastava ja peilaava kone, ja lukeminen (”tietenkin riski”) voi olla peruuttamaton askel johonkin uuteen. Osion päättävä Kari Rummukaisen tekstikokonaisuus palaa Kirstinän aloitusesseessään käsittelemiin muistiin sekä muistamiseen: tekstit kiertelevät kollaasimaisten leikkausten, lainausten ja viittausten sekä muistojen ja väärinmuistamisen pöheikössä ja approprioivat niin tekstuaalisia kuin visuaalisia aineistoja.

Kirjan toisessa, kirjaesineiden materiaalisuuteen keskittyvässä osiossa matkaa kannesta kanteen ja takaisin tarkastellaan muun muassa mediaalisesti innovatiivisessa lastenkirjallisuudessa. Kuten Heta Marttinen kirjoittaa artikkelissaan: ”lastenkirjallisuus kaikessa moninaisuudessaan tarjoaa erinomaisen alustan muotoon ja materiaalisuuteen tai ilmaisuun ja sisältöön liittyvälle [-] kokeilulle ja leikittelylle”. Osion aloittavassa Urpo Kovalan artikkelissa palataan suomalaisen lukemisen ja kirjallisuuden varhaisvaiheisiin. Artikkeliki käsittelee kirjahistoriallisesti erikoista tapausta, niin kutsuttua Pälkäneen puuaapista. Se oli isonvihan aikaan (1719) lepäpuusta kaiverretuilla painolaatoilla, luultavasti myös itse tehdyille paperille painettu aapiskirja. Teos figuroi kirjallisuushistoriassa



olemattomuudellaan, sillä sitä ei ole säästynyt yhtään kappaletta. Kovala käsittelee olemattoman teoksen ”olemassaolon” rakentumista epitekstien kautta – Gérard Genetten käsite, joka esiintyy muissakin antologian artikkeleissa.

Raine Koskimaa käsittelee artikkelissaan hybridimuotoisia, lapsille ja aikuisille suunnattuja kirjoja – laajennettua kirjallisuutta, jossa painettu kirja on vain yksi osa kokonaisteosta. Heta Marttinen puolestaan kurkistaa paljon hyödynnettyyn kuvakirjan tyyppiin, kurkistuskirjaan eli kirjaan, jonka sivuilla on reikiä tai luokkuja, ja Oskari Rantala tarkastelee sarjakuvalehteä oman materiaalisuutensa tiedostavan sarjakuvan mediumina. Jotkut sarjakuvantekijät, kuten käsikirjoittaja Alan Moore, ovat nostaneet etualalle yleensä näkymättömän välityskanavan roolissa pysyvät, lehden materiaaliin liittyvät ulottuvuudet.

Antologian kolmannessa, ”Kirjan liepeillä” liikkuvassa osiossa kaksi ensimmäistä artikkelia selvittelevät kirjaan kohdistettuja materiaalisia ja käsitteellisesti motivoituja tekoja kotimaisessa nykykirjallisuudessa. Juha-Pekka Kilpiö keskittyy yhden teoksen, Raisa Marjamäen sitomattoman kirjan *Ei kenenkään laiturin* (2014) poikkeukselliseen rakenteeseen ja materiaaliseen rajoitteeseen. Juri Joensuun artikkeli kartoittaa tuhonnan ja luovan väärinkäytön tapoja suomalaisessa runoudessa, konseptuaalisessa kirjallisuudessa sekä taiteilijakirjoissa. Osion päättävä Laura Piipon artikkeli kääntää huomion harvoin esille nostettuun kirjallisuuden reuna-alueeseen, marginaaleihin. Käsite ymmärretään artikkelissa sekä institutionaalisenä, kulttuurisena että konkreettisenä (kirjan sivun teknologiaan liittyvä) marginaalisuutena.

Neljännessä, kirjallisuudentutkimuksen käännteitä sekä kirjallisuuden kurittomia kehyksiä ja geometriaa tarkastelevassa osiossa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Laakso, Hanna Rautajoki ja Jarkko Toikkanen selvittelevät onnittelutekstistään varten (de)konstruomallaan haastattelututkimuksella ja käsiteanalyysillä henkilökohtaisia suhteita kirjan materiaalisuuteen. Samalla tulee lanseeratuksi kertomuksentutkimukseen uusi ”parsainen käänne”. Maria Mäkelä käsittelee kriittisesti niin kutsutun kerronnallisen

käänteeseen ja nykyisen ”tarinatalouden” kontekstissa välineellistä kirjallisuuskäsitystä sekä kirjallisuutta koskevaa hyötypuhetta. Mäkelän näkökulma on myös mediaalinen: sosiaalisella medially on ollut oleellinen vaikutus kertomusmuodon välineellistymiseen. Joonas Säntti uppoutuu kokeellisen nykykirjallisuuden metalepsiksiin eli kerronnan hierarkkisten tasojen rikkomuksiin. Säntin artikkelin tutkimuskohde, Anu Kaajan romaani *Leda* (2017), hyödyntää sekä kerronnallisia paradokseja että visuaalisia keinoja. Tiina Katriina Kukkosen kiinnostuksen kohteena on tutkia antiikin aikaisen matemaatikon Eukleideen sekä italialaisen renessanssin Leon Battista Albertin inspiroimana Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* esiintyviä geometrisia muotoja.

Kirjan viimeisessä osiossa Keijo Virtasen runollinen esse pohdii (ja havainnollistaa) kirjoituksen ainaista keskeneräisyyttä, ennakkoimatonta haarautuvuutta ja moniäänisyyttä – kirjoituksen (prosessin), kirjan (pysähtymisen) ja kirjoittamisen (lopettamisen) vaikeaa suhdetta. Lopuksi Mika Hallilan esse palaa perusasioihin: kirjaesineeseen, puihin ja Haavikkoon, jonka runoudessa lukija törmää usein kirjoihin, kirjoittamiseen, kirjanlehtiin ja papereihin.

*Jyväskylässä, professori Keskisen onnittelijoiden joukkoon liittyen ja maljan nostaen*

*Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle ja Sanna Karkulehto*



## **I MATERIAALISIA JA RADIKAALEJA TEKOJA**



Leena Kirstinä

## RUNON KIRJOITTAMINEN ON RADIKAALI TEKÖ

### Prologi

7.12.2018 Jyväskylän Musiikin, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksesta tuli viesti:

*Jyväskylän yliopiston väki juhlistaa professori Mikko Keskinen merkkipäivää toimittamalla julkaisun, jonka kokoavana aiheena ja teemana on kirja uniikkina taideteoksena sekä esineenä. Kutsumme nyt teitä, Mikon läheisiä kollegoja ja yhteistyötahoja, osallistumaan tähän uniikkiin juhlakirjaprojektiimme. [- -] Kaikki ideointi on tässä vaiheessa mahdollista, kunhan tekstien ym. toimittamisen lopputuloksena syntyy kirja – tuo Mikolle kovin läheinen ja rakas esine.*

Ainutlaatuinen tilaisuus, ei toistu, suuri kunnia olla mukana! Pitää vastata vuoden loppuun mennessä. Saisinko jotakin aikaan? Mietitään tätä. Kirja uniikkina taideteoksena.

31.12.2018 Bukarestista meili toimituskunnalle: Oikein hyvää uutta vuotta ja kiitokset menneestä. Osallistun mielelläni hankkeeseen.

Olimme lähteneet interrail-matkalle Helsingistä 17.12.2018 ja vuoden viimeisenä päivänä olimme ehtineet eteläisimpään paikkaan Bukarestiin. Vuoden päätteeksi lähti myönteinen vastaus, performatiivinen lause sähköpostissa.

Luin kirjoituskutsua tarkkaan. Norminarratologia piti unohtaa ja lukea niin läheltä kuin mahdollista. Siis... tekstin kaltaisesta viisuaalisiin esityksiin...? Vaateliias aihe! Olisikohan laitoksen linjassa tapahtunut paradigman muutos... kirjallisuuden materialismista esteettisempään suuntaan ... kirja uniikkina taideteoksena ja esineenä?

Mitä sanoikaan Mikko Keskinen 9.5.2012 professoriluennossaan? Viime vuosituhanella tapahtuneiden käänteiden, lingvistisen, narratiivisen, jälkikoloniaalisen, transnationaalisen, queer- ja feministisen käänteen jälkeen on tullut uusia, hän kertoo. Äänne-

retoriikan mukaisesti kirjallisuudentutkijat kiinnittävät kuulemma huomiota milloin näköaistiin tai ”kuulostelevat kirjoituksen ääniä akustisen käänteiden seurauksena”. Toisaalta makuaistiin tai erityisesti olfaktoriseen eli hajuaistiin ei ole vielä saatu otetta, mitä professori ei pidä toivottavana asiantilana. Sen sijaan uuskritikoiden affektioharha on päässyt pannasta ja käänteiden toimeenpanevana voimana on vapautettu inhimillinen tekijä vastuusta ”elämellisen, jälkihumaanin, kyberneettisen ja viimeisen materialistisen käänteiden jälkeen” (Keskinen 2012, 68, 71).

Kääntyykö laiva *avant la lettre* – eteenpäin vai taaksepäin – jälki/postklassisessa narratologiassa?

Professori rauhoittelee: ”[k]erronnallinen ja performatiivinen käänne on tapahtunut ja sen vuoksi kaikki on kertomusta tai kertomuksen kaltaista”. Ihmeenä hän sen sijaan pitää sitä, mikä on tähtitieteelle mahdotonta enää hyväksyä, nimittäin maailmankaikkeuden maakeskistä mallia. ”Mutta kirjallisuustieteessä paluu kirjailijakeskeiseen käsitykseen – herättämällä henkiin kuolleeksi julistettu tekijä ja palauttamalla hänet tekstiuniversumin liikkumattomaksi liikuttajaksi – ei aiheuta suurempaa kummastusta, ei ainakaan koko tiedeyhteisössä.” (Mt. 69.)

”Katkosten ja murtumien sijaan kirjallisuustieteen muutoksissa säilyy paradoksaalisti mahdollisuus kytköksiin ja jatkuvuuteen, mitä voi kutsua jatkuvuusteeksi”. Professori selventää käsitettä *käänteellinen kirjallisuuden tutkimus*, että kääntyilyä on ”monenlaista ja usein vaikeasti määriteltävää niin kuin kengänkannoilla kääntyminen”. (Mt. 69.)

Mutkussa vallitsee kaikesta päättäen luova, avoin mieli kaikenlaisia lähestymistapoja kohtaan, joten rohkeasti vain viemään vaatimatonta ”esineeni” näyttille niin kuin television ohjelmassa *Antiikkia, antiikkia*.



## Muistikirja

Tässä minulla on pieni muistikirjan näköinen esine. Sen mitat ovat: korkeus 16,5 cm, leveys 11,5 cm, paksuus 1,5 cm. Kannet ovat ehkä kardinaalinpunaiset tai viininpunaiset, tai punaisen sävyt vaihtelevat tummasta aniliinista syvään viininpunaan valaistuksen mukaan. Kannet on tehty silkkikankaasta. Kansissa on muitakin värejä: sinistä, keltaista, vihreää, ruskeaa.



Kun nyt puhun kuvasta, näet kuvan, ja sen keskellä pienen kiinäläisen seinättömän rakennuksen, eräänlaisen katoksen. Ihan oikeassa laidassa alhaalla on toisen rakennuksen kulmaus. Keskellä ilmassa on ikään kuin vaahteroista irronneita lehtiä kuin – lintuja tai kukkia. Ne ovat vapautuneet puista, joita ei näy.

Avataan kannet.

Sen jälkeen kun kansi on avattu, havaitset, että selkäpuolella on edempänä pieniä rakennuksia, jotka jäävät puiden taakse. Välissä on ikään kuin virta, jossa kaksi venettä ja kolme ihmistä kohtaa. Sommitelmassa on käänteinen perspektiivi. Katsojan perspektiivi on sisällä katosrakennuksessa, joka voisi olla vaikka esiintymisla-



va. Käänteisen perspektiivin vuoksi alhaalla olevat veneilijät ovat varsin pieniä, koska heitä katsotaan ylempää kuvan keskeltä. Että kyseessä on vettä eikä maata, varmistuu siitä, että alhaalla veneiden lähellä uiskentelee yhdeksän sorsan näköistä lintua.

Kuvassa on paljon liikettä. Ilma on täynnä kukkia ja lehtiä, joita tuuli ryöpyttää. On syksy. Vasemmalla on kolme isoa lintua kookkaiden puiden yläpuolella. Syksy muuttaa linnut. Veneet ovat pysähtyneet. Ovatko veneilijät tuttuja vai tuntemattomia toisilleen? Jatkavatko matkaa vai jäävätkö juttelemaan?

Kirjaseen voisi kirjoittaa. Kirjoittamista helpottaa hento viivoitus. Kirja on ollut Väinö Kirstinän työhuoneessa kauan aikaa. Tiesin sen olemassaolosta, vaikka se vaihtoi paikkaa ja hävisi näköpiiristä kuin Edgar Allan Poen novellissa anastettu kirje (*The Purloined Letter*, 1844, suom. Jaana Kapari). Löysin tämän kirjan uudelleen kirjoituspöydän laatikosta loppuvuodesta 2007. Sille voisi antaa nimen muistoesine. Päätän kirjoittaa siitä tähän juhlakirjaan, koska se on *objet trouvé*, määritelmällisesti taide-esine niin kuin mikä tahansa esine Marcel Duchampin teoksen *Fountain/Fontaine* ('lähde') jälkeen.

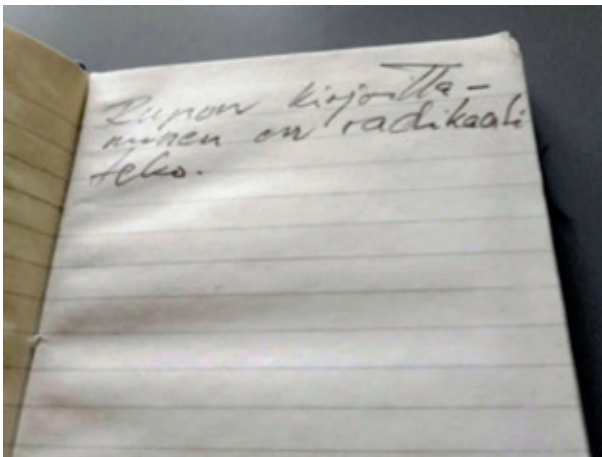
Se on muistikirjaksi tarkoitettu. Se on kiinalainen tuote. Miten se on meille tullut? En koskaan kysynyt sitä kirjan omistajalta. Ihmettelen meilissä muutamille ystäville, mistä sellaisia sai aikoinaan ostaa. (Itse käytin A5-kokoista kiinalaista muistikirjaa.) Oliko erikseen kiinalaisia paperikauppoja? Nykyään niitä ei enää ole kuten ei ole juuri paperikauppojakaan Tiimarin mentyä nurin. Kari Aronpuro vastasi 15.3.2019: ”Suomi-Kiina seuran toimisto oli 60–80-luvulla Erottajankadulla siinä rinteessä teatterilta katsoen vasemmalla ja seuran putiikki oli Bulevardilla. Muistikirja voi olla ostettu sieltä. Ennen putiikkia kiinalaista tavaraa myytiin toimistosta.”

Pekka Tarkka taas kertoi 14.3.2019: ”Kirja on samannäköinen kuin kiinalainen muistikirjani joskus 70-luvulla. Se oli sinertävä, siitä on jäljellä muutama irtolehti. Maolaiset niitä kai myivät. Kirjan valintakin saattoi olla vastalause vasemmiston silloiselle menolle, maolaiset olivat stallareiden arkkiviholliset.” Pekka Tarkka sijoittaa halpiskirjan yhteiskunnallis-kulttuuriseen kontekstiin. Se

saa jopa käytöstä lisää merkitystä. Voisiko se symboloida Maon punaista kirjaa?

Monilla on ollut tällaisia muistikirjoja, joten se ei ole uniikki esine, mutta kun kerron, että siinä on käsialalla kirjoitettu lause, se muuttuu uniikiksi. Kirjasen alussa on tyhjiä sivuja. Viidennellä sivulla on yksi virke, joka on kirjoitettu lyijykynällä. Virke se on oikeinkirjoitussääntöjen perusteella, koska se alkaa suuraakkosella ja loppuu isoon välimerkkiin eli pisteeseen. Tässä tapauksessa ei ole edes rivien välissä – kysymyslausetta eikä huudahdusta.

Muistikirjassa väitetään, että ”Runon kirjoittaminen on radikaali teko”. Väitelauseesta voisi kehittyä oikea väittely, jos paikalle kutsuttaisiin lisää ääniä. Toinen olisi samaa mieltä ”Niin on”. Mutta silloin joku muu epäilisi ”Onko, onkohan?” Ja näin epäily täyttäisi maailman. Seuraava puolestaan sanoisi ei, ettei runon kirjoittaminen ole radikaali teko, jolloin seuraava puhuja voisi jatkaa: ”Eiköhän?” Nyt ensimmäinen puhuja saisi tukea väitteelleen ja voittaisi muistinkirjan väittelykilpailun.



Kirjoitus ottaa usein puheen muodon, niin tässäkin. Luen kuul-tavan kirjoituksen. Henkilön ajatukset pitäisi kai panna ääneen tai äänettömästi ajattelevan kertojan tiliin, olen samaa mieltä professo-rin kanssa, mutta fiktion sallitaan manaavan henkilöitä eloon ja ää-neen sekä tallettavan kirjoituksena; ”[f]iktion talossa kummittelee aina”. (Ks. Keskinen 2010, 106.)

Muistikirjan lause on kirjoitettu Väinö Kirstinän käsialalla. Tunnistan kirjoittajan käsialan, mutta milloin sanottu tai sanoma-ton ajatus kirjoitettiin? Koska kirjoittajalta ei voida kysyä, voi et-siä sopivaa kontekstia, joka tuottaisi tulkinnan. Huomio kiinnittyy typografiseen aseteluun. Lause on jaettu kolmelle riville tai kol-meen säkeeseen:

Runon kirjoitta-  
minen on radikaali  
teko.

Johtuuko sanan kirjoittaminen kahdelle riville tilan puutteesta? Käytännöllinen selitys. Mutta entäpä jos se on runo? Olisiko se ja-panilainen haiku? Teksti on kolmisäkeinen ja sen tavujako 5-7-2; siis melkein oikea haiku 5-7-5. Haikun tapainen aforismi? Kupruilevalla paperilla runollinen fragmentti, jonka poetisoivat Kirstinäl-le hänelle tärkeitä modernistit Gottfried Benn (1886–1956) ja Gun-nar Björling (1887–1960).

Sanan jakaminen kahteen osaan on myös huomiota herättävä. Se tekee säkeenylityksen hankalaksi. Väite ei olekaan niin suoraviivainen kuin aluksi voisi luulla, kun ei ole nähnyt typografiaa. Kat-kokseen on pakko pysähtyä.

Soitin Minna Canthin 175-vuotisjuhlan päivänä 17.3.2019 Kirsi Kunnakselle ja kysyin, mitä runo tuo hänen mieleensä. Hän sanoo viivyttelämätkä: ”Siinä pitää ottaa huomioon, mihin paino pannaan. Sen jälkeen miten hengitys asetetaan.” Runon eri merkitykset tulevat Kirsin neuvon mukaan paremmin esille, jos lukija ääneen ko-keilee erilaisia tavutuksia ja painotuksia, äänen voimakkuuksia, in-tonaatiota, modulaatiota.

Ehdotan yksinkertaista koetta:

1. korosta substantiivia *runon*
2. korosta nominia *kirjoittaminen*
3. korosta verbiä *on*
4. korosta adjektiivia *radikaali*
5. korosta substantiivia *teko*.

Runon materiaalisuuden kautta päästään luovalle tasolle: ”Luova ote kielen tasolla, luova ote kielen todellisuuteen, uusia kuvia ja uutta ilmaisua hyväksyvä asenne ja kielen ilmaisykyvyn laajentaminen tulee mahdolliseksi vasta, kun myönnetään, että kieleen voidaan suhtautua niinkin kuin se olisi vapaasti muovattavaa materiaalia kuten arkkitehdille tila ja rakennusaineet.” (Kirstinä 1977a, 124.)

### ”Mistä ääni meistä tulee?”

Pekka Tarkka (14.3.2019) arveli: ”[v]oisin kuvitella, että Väinö on kirjoittanut tuon lauseen puolustukseksi joskus Talo maalla -koelman jälkeen, jolloin häntä syytettiin radikalismista hylkäämisestä, eskapismista ym.” *Talo maalla* ilmestyi 1969. ”Kuullaan aika-kausien kuluvan iloisina.” Suvaittiin iloitsevia sanapareja, surrealismin ja dadaismin kollaaseja, konkretismia. *Luonnollisen tanssin jälkeen* (1965), *Pitkän tähtäyksen LSD-suunnitelma* (1967) ja *Talo maalla* (1969) tuottivat osalle kriitikoista pettymyksen – jos ja kun he eivät hyväksyneet koko käsitettä osallistuva runo. (Hosiailuoma 1996, 168–169.) ”Osallistuva runo” oli käsite, jolla voitiin analysoida kirjoittajan yhteiskunnallisen ajattelun syvyyttä ja oikeaoppisuutta ja lausua tuomio siitä.

Puhuja sanoo runon kirjoittamista teoksi, joka on radikaali. Se on vaikuttava akti, joka menee syvälle. Radikaali tarkoittaa radikaalia tekoa, juuriin menevää, perusteellista (leikkausta), perinpohjaisia muutoksia vaativaa, äärimmäisyshenkistä, jyrkkää, kumouksellista Sää kuitenkin ontuu pahasti tavuviivan kohdalla, mutta miksi?

Kieli oli pidettävä keskellä suuta. Kirjoittaminen muistuttaa kuulustelutilannetta kokoelmassa *Elämä ilman sijaista* (1977):

Näinä vuosina on  
niin kuin joku säntäisi katsomaan  
heti kun kirjoitat runon ensimmäisen kirjaimen,  
ja kysyisi, miksi ja mitä aiot sanoa,  
minkä vuoksi? mikä on tavoite?  
mille ryhmälle,  
ja sinun olisi vastattava, ennen kuin jatkat.

*Hiljaisuudesta*-kokoelmassa (1983) ilmestyneessä runossa lainataan Bertolt Brechtin runoa ”Huonoa aikaa lyriikalle”. Huomatkaa, että tavuviiva tuottaa säkeenylityksen sanoissa *herät-tämä* ja *kirjoi-tuspöydän* samaan tapaan kuin muistikirjassamme:

Minussa taistelevat kukkivan omenapuun herät-  
tämä riemu / ja Töherentäjän puheiden herättämä  
kauhu, /mutta vain jälkimmäinen ajaa minut kirjoi-  
tuspöydän luo.

Siirrän ruusun omenapuun varjosta  
aurinkoiselle seinustalle,  
kastelen juuret ja toivotan menestystä.  
Kuki.  
On meillä oikeus tähän.

Onko ”Runon kirjoitta-/minen on radikaali/ teko” kommentti Brechtille, jolla fasismin vastustaminen menee kaiken muun edelle? On oikeus nauttia luonnosta ja puutarhan hoidosta. Runoilija on muuttunut. Itse asiassa jo kokoelmaa *Talo maalla* kiitettiin siitä, että siinä oli havaittavissa uudenlaista suhtautumista luontoon. Kokoelma oli sitä paitsi omistettu luonnonsuojelujärjestöille. (Ks. *Hosiaisuoma* 1996, 174, 185.)

Kirstinä puolusti runopuhetta, minkä idean hän oli keksinyt paljon aikaisemmin kokoelmassa *Puhetta* 1963, ennen Pentti Saarikoskea, jonka oli annettava kokoelmansa nimeksi *Ääneen*. Kirstinä ei suostunut vaihtokauppaan ja analysoi myöhemmin runopuhetta monelta kantilta esseessä: ”Myytti runouden mykkyyydestä

on murskattava. Runous ei ole vaikenemista. Se on puhetta.” (VK 1977, 13.) Esimerkiksi julkaiseminen muuttaa tekstin luonnetta, koska yksinäinen mutina muuttuu viestiksi muille. Monologista tulee manifesti. Näin tapahtuu ”riippumatta siitä, pitääkö kirjoittaja tekstiään julistuksena vai sulkeutuneena esineenä, joka ei puhu”. (Kirstinä 1977, 15.)

Runo runoilemisesta on metarunoutta ja saattaa tulla lähelle lajityyppiä *runouden puolustus*. Kokeile, mitä muuta runon kirjoittaminen saattaisi olla kuin radikaali teko. Muistikirjan teksti alkaa toimia inventaarion tapaan, kuten *Luonnollisessa tanssissa* nelisäkeistöinen luetteloruno ”Arvostelma”:

Kesällä minusta on mukavaa.  
Talvella minusta on mukavaa.  
Syksyllä minusta on mukavaa.  
Toukokuussa minusta on mukavaa.

Helsingistä minusta on mukavaa.  
Lähterannassa minusta on mukavaa.  
Jollaksessa minusta on mukavaa.  
Ruijassa minusta on mukavaa.

Tukholmassa minusta on mukavaa.  
Pariisissa minusta on mukavaa.  
Yöllä minusta on mukavaa.  
Kylpyammeessa minusta on mukavaa.

Portailla minusta on mukavaa.  
Lattialla minusta on mukavaa.  
Ruohikossa minusta on mukavaa.  
Tuolilla minusta on mukavaa.

”Arvostelma” itseinhon hetkellä *Vieroitusoireissa* (1994) menee näin:

Minun sikamaisuuteni harmittaa minua.  
Minun lammasmaisuuteni harmittaa minua.  
Minun koiramaisuuteni harmittaa minua.  
Minun rottamaisuuteni harmittaa minua.

Tälle runotyyppille on ominaista toisto, ja erilaisia toistoja esiintyy runsaastikin *Vieroitusoireissa*. Olisiko Kirstinä kuvitellut paluuta

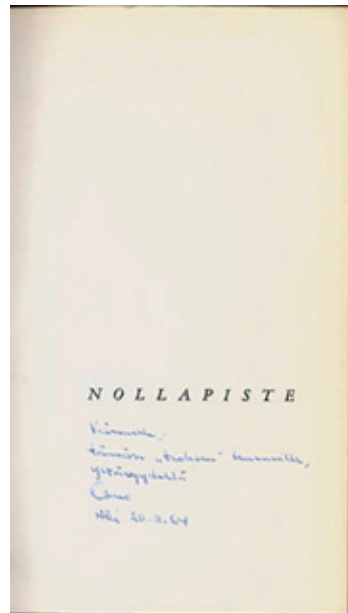
kielikokeiluihin, esimerkiksi hajottamaan muistikirjaan tallennettua runoa? Hän oli aikanaan toiminut kummina Osmo Jokisen ainutkertaiselle kokoelmalle *Nollapiste* (1964).

Omistuskirjoituksessa on seuraava teksti:

Vännelle,  
tämän ”teoksen” kummille  
ystävyydellä  
Osmo  
Hki 20.11.64

### Mistä teos alkaa ja mihin päättyy?

Kysellessäni tyttäreltämme Anna Kirstinältä, onko hän nähnyt ”kiinalaista muistikirjaa”, hän kertoi, että jo vain, ainakin Helsingissä Unioninkadulla, jonne olimme muuttaneet 1995. Väinö oli an-





tanut hänelle rasian, jossa oli kaksi mietiskelypalloa. Annan mukaan ne kuuluvat kiinalaisten ikivanhaan ennustamisperinteeseen, josta on kehittynyt *Muutosten kirja* (*I Ching*, *Yijing*). Mahdollisesti Väinö pyrki etsimään uusia tapoja tuottaa sattumanvaraista runoa käyttämällä hyväksi viisaukirjan matemaattisia keinoja. Väinö oli harrastanut Kiinaa Tampereella taiji-kursseilla. Hän oli antanut taiji-näytteen Tuulikki Islanderin tv-dokumentissa ”Kosketuskuiva mies” (1998).

Otan vielä tämän uniikin kappaleen käteen. Kannen silkkikudokos on pingotettu yksinkertaisesti pahvikansiin ja liimattu kiinni. Kirjasia on valmistettu paljon. Väinö Kirstinän kappale on siisti, vain muutamia langanpätkiä on irronnut kankaan taitekohdasta, huomauttaa Matti Sinko, joka on omistanut samanlaisen. Hän arvelee, että kirjanen on vain unohtunut omaan piiloonsa ja siksi jäänyt käyttämättä.

Kiinalaisten kansien kontekstissa runon kirjoittaminen saa kuitenkin uusia merkityksiä. Ajatellaan maailmaa johtamaan pyrkivän nyky-Kiinan halua rajoittaa kansalaistensa ilmaisuvapautta, erityisesti taiteilijoiden. Runon kirjoittaminen voi olla radikaali teko nyt niin kuin niin usein ennenkin Kiinan historian vaiheissa. Esiintymislava on tyhjä ja runoilijat on karkotettu kaukasiin maakuntiin. Se on suuri teema Li Pon (701–762) ja Tu Fun (712–770) klassisessa kiinalaisessa lyriikassa.

Olosuhteista huolimatta runon kirjoittaminen on aina ja kaikkialla *unique* ja *ubique* teko intertekstuaalisessa *ukronian* virrassa (ks. Keskinen 1996, 44).

## Epilogi

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen julkaisussa *Ilmaisun murroksia vuosituhatosen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa* (2005) kysimme esipuheessa, ”mistä teos alkaa ja mihin se loppuu, kun koko paketti teknologioineen ja yleisöineen on otettava huomioon”. *Ilmaisun murroksia* -kirjassa pohdittiin eri taiteenlajien multimodaalisia ilmiöitä. Mikko julkaisi siinä artikkelin kirjeromaanin lajista sähköpostin aikakaudella. Olet, Mikko, kirjoittanut sen jälkeen puhujan/kirjoittajan tarpeesta saada sanat säilymään, äänen taltioinnin unelmasta ja sen jälkeen ääniteknologioista muun muassa romaanin narratiivissa rakenteellisena tekijänä teoksessa *Audio book. Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction* (2004).

Professorina olet huolehtinut siitä, että Jyväskylän yliopistossa kirjallisuuden tutkimus jatkuu voimallisena internet-aikakaudella. Tekstin käsittelyssä on menty aina radikaalisti juurille materiaalisuuteen/immateriaalisuuteen, multimodaalisuuteen, inter- ja transmediaalisuuteen, tekijyyteen (versus kirjoittaja/grafinen suunnittelija, p- ja e-kirjan lukemisen käytännöt, taiteilijakirjat ja kirja-teokset tai “biblio-objektit”), kirjan muotoon *per se*, sarjakuvakirjoissa ja lastenkirjoissa, julkaisemisessa ja jakelussa. Olet avannut modernin amerikkalaisen romaanin ja ranskalaisen kirjallisuusteorian resistenttis-kriittisellä metodilla. M.O.T:

Kaikki kirjoitus on luettavissa, vaikka sen luomisen hetki on menetetty ikiajoiksi ja vaikka ei tiedetä, mitä sen tekijä halusi sanoa sillä hetkellä, kun hän kirjoitti sitä tai kun hän jätti sen kokonaan ajelehtimaan. Sen vuoksi tekijällä, kirjailijalla, kirjoittajalla, joka toivoo heräävänsä henkiin, pitää olla lukija.

## LÄHTEET

- Haavikko, Paavo (1958) *Lehdet lehtiä*. Keuruu: Otava.
- Hosiaisuusluoma, Yrjö (1996) *Tähdet lähellä, kengässä lunta. Väinö Kirstinän öitä ja päiviä*. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Osmo (1964) *Nollapiste*. Helsinki: Akateeminen kustannusliike.
- Keskinen, Mikko (1996) Kriittisiä transpositioita. Tekstaalisuuden teorit kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. KTSV 49*. Toim. Pirjo Lyytikäinen ja Juhani Sipilä. Helsinki. SKS, 30–51.
- Keskinen, Mikko (1998) *Response, reconstruction, deconstruction. Reading and Writing in / of Three Novels by John Updike*. Jyväskylä: Jyväskylä UP.
- Keskinen, Mikko (2000) Kuultava kirjoitus: ääni ja puhe kirjoituksessa. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki UP, 159–193.
- Keskinen, Mikko (2004) SINULLE ON UUTTA POSTIA. Kirjeromaani sähköpostin aikakaudella. Teoksessa *Ilmaisen murroksia vuosituhanen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä, Urpo Kovala. Helsinki: SKS, 147–165.
- Keskinen, Mikko (2001) Teksti ja konteksti. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS, 91–116.
- Keskinen, Mikko (2008) *Audio Book. Essays on Sound Technologies in Narrative fiction*. USA: Lexington Books.
- Keskinen, Mikko (2010) Kertomuksen kummitukset. Kohti “yliluonnollista” narratologiaa. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 94–109.
- Keskinen, Mikko (2012) Kirjallisuustiede käänneiden käännteissä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2012, 68–72.
- Kirstinä, Väinö (1965) *Luonnollinen tanssi*. Helsinki: Tammi.

Kirstinä, Väinö (1977a) *Kirjarovioiden valot*. Helsinki: Tammi.  
Kirstinä, Väinö (1977b) *Elämä ilman sijaista*. Helsinki: Tammi.  
Kirstinä, Väinö (1983) *Hiljaisuudesta*. Helsinki: Tammi.  
Kirstinä, Väinö (1994) *Vieroitusoireita*. Helsinki: Tammi.  
Rekola, Mirkka (1961) *Syksy muuttaa linnut*. Porvoo: WSOY.  
Viita, Lauri (1961) *Kootut runot*. Porvoo: WSOY.

### **Painamattomat lähteet**

Aronpuro, Kari  
Tarkka, Pekka

### **Suullinen tiedonanto**

Kirstinä, Anna  
Kunnas, Kirsi  
Sinko, Matti



Suvi Valli  
**KUKKIA MIKOLLE**

Kirja on valtavin kaukoputki, jonka ihmisajatus suuntaa tuntemattomasta ja kaaosta kohti.

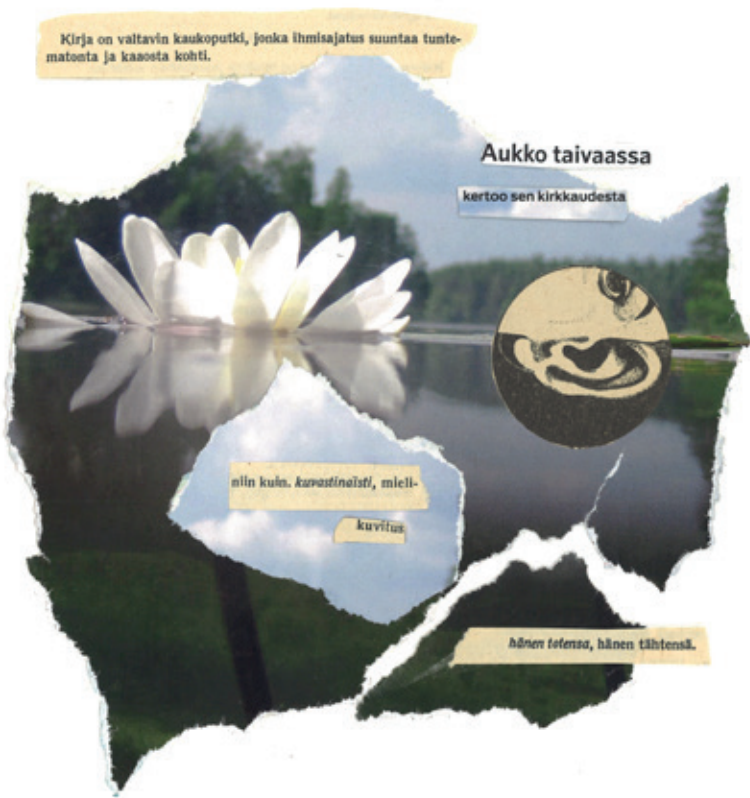
**Aukko taivaassa**

kertoo sen kirkkaudesta

niin kuin kuvastinotsti, mieli-

kuvitus

hänen tefensa, hänen tähtensä.



...nyt

seuraa

avaruuden tuntua.

NÄHDÄÄN

Maasta

syntyneitä



**aika**

pieninä kuvioina.

Elämä

häämöttää

LEVYLAUTASELLA

kuin

kultaisella oksalla.

On,

kasvaa rehevästi.

ja oikukas uni

kukkien

pintoina.

KUUNNELTUNA

piilee arassa voimassa.

hi käyvän

KORVA

synnytti muistikuvan;

kädet kiersivät koko pihan.

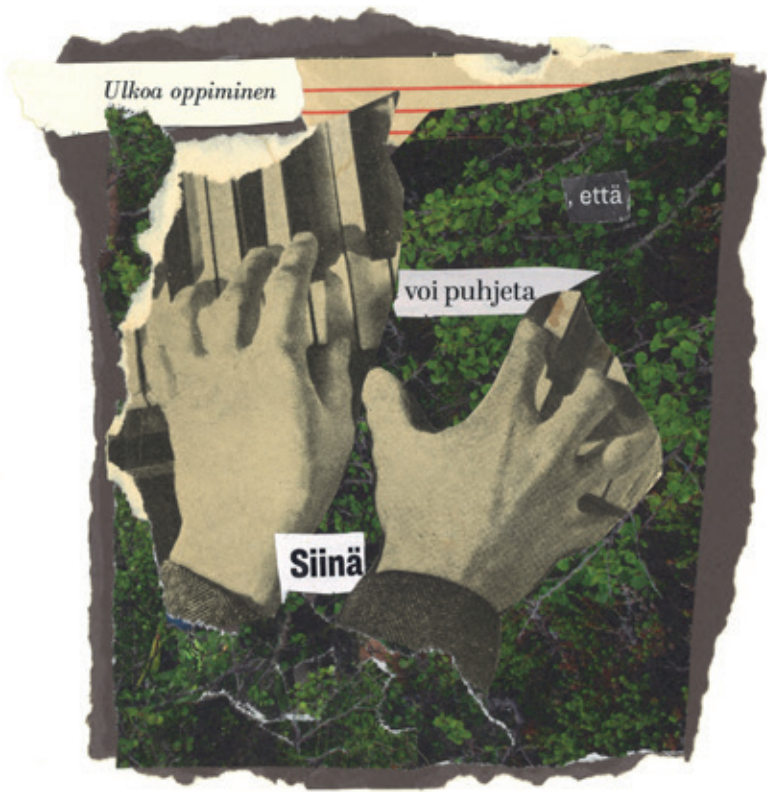


*Ulkoa oppiminen*

että

voi puhjeta

**Siinä**



Raisa Marjamäki

**RUNOJA**

KUKA HEITTI KASVOILLENNE LASIA?

I

Kysyttäessä tekijää  
vastattiin ajankohdalla:  
päivät yöt minuutit  
keväät vuodet nuoruus ja  
tiistait, aamun tunnottomuus

II

Ei voi olla valmis mutta  
voinee olla autio.  
Valossa ja hiiskumatta  
on keskipäivän kirjasto.

LAUHEUMISEN SUMU

Lapsi kysyi talvesta  
jotenkin tuleeko tosiaan  
uusi ja näin ollen miksi  
tämä nykyinen ei pysynyt

## TALOUS

saatuja kirjoja  
ostettuja kirjoja  
ansaittuja kirjoja  
palautuneita kirjoja  
itsetehtyjä kirjoja  
lainattuja kirjoja  
varastettuja kirjoja  
yhteisomistettuja kirjoja  
pelastettuja kirjoja

IHME

"Heikosti kommunikoivien rakenteiden kautta tulee painavimmat vaikutteet."

täällä liikkuu jotain  
kamalan rauhaanjätettyä ja  
käytettyjen teelehtien seassa  
kuivunutta, jotain (puhelin  
johon ei enää soiteta  
pysäkki jota kautta bussi  
ei enää ajanutkaan  
nämä sulkeet ei tule päättymään  
annetaan niiden hiipua  
Saturnus on kuudes planeetta  
täältä ei pääse pois, täältä  
ei tarvitse enää lähteä  
kohtuuton hyvä on seurausta  
kohtuuttomasta hyvästä  
ajatuksissa, puheissa ja teoissa

Harry Salmenniemi

**YÖ JA KIRJA**

Kirja,  
ei ainoastaan  
sisältäpäin.

Lukea:  
miten silmä  
kääntyy ympäri

ja sivun läpi tuulee

Miksi en räjähdä, olet kysynyt

Kuka on  
koverrettu kuva koverretussa peilissä,  
kuka minä joka tavaa aistia

Järjestä nämä asiat,  
tulkitse u  
udellen lue

Makaan sängyllä – on yö – ja voin paremmin kuin äsken

Makaan sängyllä – heksametri – olen sellainen silppu

Olen avattu – kannenjälkeinen – ei-silppu

Lukeminen:  
tietenkin riski

Jokainen välimerkki omalla vastuulla  
jokainen kursiivi, ajatusviiva

voi murtaa,  
voi avata

Jossakin on kirja,  
avara valo

Sivun voi avata niin,

että valon näkee





Kari Rummukainen

## MELOMINEN JA AIKA – APPROPRIOITA

**Appropriä** (< lat. nominatiivi *appropriä*, verbi *appropriäre*-verbin partisiippi *appropriätus* >*appropriationem* 'ottaa omaksi, ottaa omaisuudeksi'; < kantasana *proprius*, 'jonkun oma' vrt. kielitieteesä *propri* erisnimi) vrt. **appropriaatio**: esineiden, kuvien, tai tekstifragmenttien kerääminen, uudelleen yhdistely ja käyttö ilman muutoksia tai pienin muutoksin; omavaltaisesti käyttöönotettu toiselle kuuluva asia tai esine)



Kuva 1. Paddeln macht frei. Auschwitzin portti vuonna 1955. Lähde: Arbeit macht frei, Saksan valtionarkisto.

## Palaan satulaan hämärän tihentyessä

Palaan satulaan hämärän tihentyessä. Kosteus höyryää lämpimästä asfaltista unenomaisesti usvaksi, ja peltoaukiot verhoutuvat tiheään utuun.

Nyt tieni seuraa Unterlingenin järven rantoja. Ja mikä tie! Leveä ja siloinen kuin permanto; oikealla puolen rivi ikivanhoja niinipuita, joiden oksat riippuvat yli päilyvän vedenkalvon ja lehmäin välistä näkyy kaunisvärinen vedenpinta ja sen takana rikkaat maisemat kirkkoineen, taaimpana siniset vuoret; vasemmalla puolen mahtavasti paisuvat kunnaat, kukkulat, joita peittävät rehottavat metsät ja monenmoimen vihannuus. Kyliä on toisia tuolla mäen kupeissa, toisia niemilöillä.

Seuraava päivä. Ankaru vastamyrsky huitoo vihmasadetta kasvoihin; tiet ovat täynnänsä virstanmittaisia ahteita ja kuoppaiset... kaikki polkupyörällä kulkijan pahimmat vastukset: olen vähällä tuskaantua, kun tuuli pitelee paikalla, vaikka olisin kuinka polkukusimia painanut.

Valkoista usvaa valuu ylängöltä kuin hitaasti leijailevaa laavaa. Maata pitkin vaeltavan sumuvaipan juonteet yhtyvät, ja kostea ilma hiipii lähelle saakka hentona harsona, sitten se häviää ja ilmestyy uudestaan. Yksinäinen laiva ohittaa pimeässä, mutta sen valot katoavat tasaisella selällä liian nopeasti, ja eteen nousee tiivis sumuinen muuri. Usvakerros on niin sakea, että hiljennän vaistomaisesti nopeutta.

Schaffhausenissa kuljen Reinin oikealle puolelle ja nousen sen rantaääräälle. Täältä aukenee näkyala etelää kohti ja heti kun ylös pääsin, huudahdin: Kah! Alpit!... Sinne näkyy tosiaankin kukkuloita, joita peittää ikuinen lumi; niitä on usein vaikea erottaa keltaisista hattarapilvistä ja välistä luulee hattaroita lumihuipuiksi, välistä päin vastoin; silmä nousi pilvenhattaroista korkealle taivaalle ja luuli yhä jääkenttiä vaeltavansa.

Ohitan kuivia kankaita ja satumaisen kuusikon, johon valo suodattuu unenomaisesti.

Unen läpi kuulen, kuinka yön lintu kirkuu, *iik-iik*.

Auringon lasku on kirkas ja veripunainen. Yö on odottamattoman lämmin, tähtiä yllä ja alla, ylhäällä taivaan lamput, ja alla ihmisten valot, jotka killuvat Luzernista, Arthista, ja muista likempänä olevista kaupungeista ja kylistä.

Kaikki, mitä tämän jälkeen näin, aina Thunin kaupunkiin saakka, oli suurenmoisen ihanaa ja voitti kaikki odotukseni: tie, joka on hakattu hirmuisen kallion kylkeen, taivaan ja maan välille, Brientzin

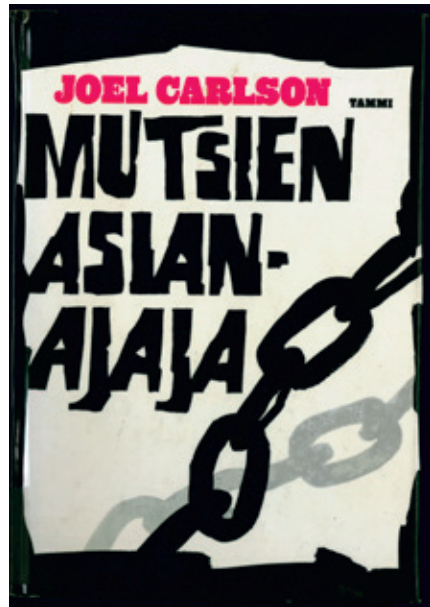
järvi, jonka molemmin puolin vuoret, joilla harvassa kuusia ikään kuin pienen pieniä hampaita, Giesbach, joka tanssii alas huimaavasta korkeudesta, ja vihdoin Interlaken, Brientz ja Thun järvien välissä, johon illan hämyssä, kun laaksossa jo oli melkein pimeä, näkyy syvän rotkolaakson poikki Jungfraun mahtava lumikeila, jota aurinko vielä valaisee. – Interlakenissa olen yötä, kuljettuani 70 kilometriä.

Keltainen viitta lepattaen kiipeilen kovassa puhurissa, ja aamun kesä on enää muistia myönteisesti kuormittava jääne.

Ravaan verkkaisesti edestakaisin valvontakameran tutkivan silmän edessä.

Viritän pyykkinarun avulla teltan leijumaan puolen metrin korkeuteen ilmaan. Sidon toisen päädyn ylösalaisin käännetyn tuolin jalkoihin ja toisen seinän puiseen naulakkolaatikkoon. Tuolin kiilaan nojatuolin taakse ja teltan alle lykkään makuualustan pystyyn tukemaan pysymistä ilmassa.

Juuri ennen nukahtamista ehdin rekisteröidä, kuinka tuuli yltyy puuskaiseksi. Unessa pääsen välillä asfaltille ja taas soralle, ja taas asfaltille ja taas soralle.



Kuva 2. *Mutsien asianajaja*, kansi. Lähde: Joel Carlson *Mustien asianajaja* 1974, kansi Jorma Piironen.

# MUTSIEN ASIANAJAJA

JOEL CARLSON

---

HELSINGISSÄ  
KUSTANNUSOSAKEYHTIÖ TAMMI



32,2



Kuva 3. *Mutsien asianajaja*, nimiölehti. Lähde: Joel Carlson *Mustien asianajaja* 1974, kansi Jorma Piironen.

## Aleksis Kiven ja Esa Anttalan kauneimmat lauseet

Päivä oli aurinkoinen ja lämmin.

Täydellisen atleettivartalon vastakohtana oli liian pieni pää.

Marssi jatkui vaivattomasti niin kuin miehillä olisi ollut vieterit jaloi-  
saan.

Ja kirkkaana kaarteli heidän päällensä syyskuun taivas, raikas koilli-  
nen hongistossa hymisi, ja korvessa, kuivan kuusen kyljessä, nakutte-  
li punaharjainen, keltasilmäinen tikka, ja välistä helähteli hänen kileä  
ja kaunis äänensä.

Maantie kiemurteli käärmeen lailla ja ohitse ajavien autojen pölypilvi  
takertui hikisille kasvoille.

Ihmiset tuijottelivat tien varrella olevien talojen pihoilta ja ikkunoista.

Marssi hidastui sillä nyt ei ollut syytä enää riskeerata.

Tuntui ihmeelliseltä ajatella, että muutaman vuorokauden kuluttua kam-  
melin viransijaisena olo loppuu.

## Puhdas oleminen

Oikeastaan ei voi sanoa että kategoriat johdetaan. On sanottava että  
kategoriat johtavat itse itsensä

Dialektinen logiikka on oikeastaan pitkälle kehitettyä myöntämi-  
sen taitoa

Puhdas ei mikään on yksinkertaista yhtäläisyyttä itsensä kanssa

Muutos on samassa tilassa ja eri tilassa olemista

Ei mikään, puhdas ei mikään, *Nichts, das reine Nichts*

Ei mikään on sama määritys tai pikemmin määrikysettömyys eli  
puhdas oleminen

Oleminen, puhdas oleminen, *Sein, reines Sein*, on vailla mitään  
muita määrikyksiä

Siinä ei ole mitään havaittavissa

Oleminen on teesi, ei mikään antiteesi ja tuleminen synteesi:

jos teesi on looginen idea, vastakohta on luonto ja synteesi henki;

jos teesi on taide, vastakohta on uskonto ja synteesi filosofia;

jos teesi on avaruus, vastakohta on aika ja synteesi liike;

jos teesi on maalaus, vastakohta on musiikki ja synteesi melominen



Kuva 4. *Melominen ja aika*, kansi (osa). Lähde: Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*, 2. painos 2001, kansi Petri Latvala.

## Tiedän että en tiedä

### *seitsemän muunnelmaa väärin muistetusta muunnelmasta*

つひにゆく  
道とはかねて  
聞きしかど  
昨日今日とは  
思はざりしを

tsui ni yuku  
michi to wa kanete  
kikishikado  
kinō kyō to wa  
omouwazarishi wo

*Ariwara no Narihira, waka runoa 800-luku*

Tiesinhän minä:  
tälle tielle tulisi  
lopulta lähtö.  
Mutta eilen en tiennyt,  
että lähtisin tänään.

*Tuomas Anhavan suomennos, 1960-luku*

Tiesin että tälle tielle tulisi vielä lähtö  
mutta en tiennyt  
että se tulisi tänään

*Muistuma suomennoksesta, 2010-luku*

1  
tiesin  
tiesin ja en tiennyt  
tiesin jotakin  
mutta kuitenkin jouduin myöntämään että oli enemmän sellaista mitä  
en tiennyt



en tuntenut esimerkiksi tulevaisuutta  
en tuntenut sitä vaikka sitä sanottiin omakseni

2

tiedän ja en tiedä  
toisaalta tiedän toisaalta en  
samaa aikaan tiedän ja en tiedä  
olen samanaikaisesti tietävä ja eittietävä

3

tiesin että joskus on lähdeittä  
mutta en tiennyt tarkkaa ajankohtaa

4

tiesinhän minä senkin ja paljon muutakin

5

se tulee tänään  
tiesin että tänään tulee jotain  
mutta en tiennyt mitä tänään tulee

6

lopulta  
loppujen loppuksi  
lopulta lähtö lopulta

7

tiesin että tulisi lähtö  
mutta en tiennyt  
miten se tulisi  
en tiennyt sitäkään milloin se tulisi  
enkä sitä  
että se tulisi näin pian  
enkä tiennyt myöskään millainen päivä tästä tulisi  
en arvannut enkä tullut ajatelleeksi sitäkään  
että tänä aamuna  
tilanne olisi toinen

## Try to remember

*Try to remember the kind of September  
When life was slow and oh so mellow*

*Try to remember the kind of September  
Try to remember the kind of September*

*When you were a young and a callow fellow  
Try to remember and if you remember*

*Try to remember when life was so tender  
Try to remember when life was so tender*

*Try to remember if you remember*



Kuva 5. *Kanoottikriisi tuoreeltaan tulkittuna*, kansi. Lähde Tuure Junnila, *Noottikriisi tuoreeltaan tulkittuna* 1967.

450

# KANOOTTIKRIISI

Syksyn 1961 kanoottikriisi oli huomattavimpia tapahtumia sodanjälkeisissä poliittisissa oloissamme. Tähän tapahtumasarjaan liittyivät Honka-liitto, sen syntyminen ja hajoaminen, Neuvostoliiton kanootti, Moskovan ja Novosibirskin neuvottelut, vaalit kanootin varjossa ja hallitusratkaisuvaalien jälkeen. Tästä kriisistä puhutaan ja kirjoitetaan vielä paljon.

Fil. tri **T. Junnila**, joka on ollut varsin lähellä näitä tapahtumia, esittää kirjassaan oman käsityksensä, oman tulkintansa siitä mikä on totuus. Tämä tulkinta ei ole kaikissa suhteissa suinkaan sama kuin virallisen politiikkamme käsitys, jota ns. yleinen mielipide melko laajalti myötäilee. Kirjoittaja on poliittista vastavirtaa uiva yksinäinen lohi, poliitikko joka esittää mielipiteensä terävästi, rohkeasti ja kirpeästi.

Lopullinen, objektiivinen totuus siivilöityy esiin vasta vuosien tai ehkä vasta vuosikymmenien kuluttua. Mutta totuuden selkiytymistä auttaa varmasti se, että näitä kysymyksiä tarkastellaan mahdollisimman tuoreeltaan.

## LÄHTEET

- Anhava, Tuomas (1960) *Kuuntelen, vieras*. Helsinki: Otava.
- Anttala, Esa (1961) *Hopeaa rajan takaa*. Hämeenlinna: Karisto.
- Arbeit macht frei -kuvan lähde: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eingangstor\\_des\\_KZ\\_Auschwitz,Arbeit\\_macht\\_frei\\_\(2007\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eingangstor_des_KZ_Auschwitz,Arbeit_macht_frei_(2007).jpg).
- Carlson, Joel (1974) *Mustien asianajaja*. Suom. Tapani Lausti (*No neutral ground* 1973) Helsinki: Tammi.
- Heidegger Martin (2001) *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen (*Sein und Zeit*, 1927) Tampere: Vastapaino.
- Inha, I. K. (2009) *Muistelmia polkupyöräretkeltäni*. Toim. Mikko Kylliäinen. Kangasala: Vanhat velot.
- Jones, Tom (1960) ”Try to remember” teatterihistorian pisimpään esitetystä musikaalista *The Fantasticks*.
- Junnila, Tuure (1967) *Noottikriisi tuoreeltaan tulkittuna*. Helsinki: WSOY.
- Ketonen, Oiva (1961) *Eurooppalaisen ihmisen maailmankatsomus*. Porvoo: WSOY.
- Kivi, Aleksis (1870) *Seitsemän veljestä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuusela, Hanna (2015) Neroja ja promoottoreita: kirjalliset kuraattorit nykykirjallisuudessa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2015, 38–48.
- Rämö, Matti (2012) *Polkupyörällä Jäämerelle*. Hämeenlinna: Minerva.

Kuva 6. *Kanoottikriisi tuoreeltaan tulkittuna*, takakansi. Lähde: Tuure Junnila, *Noottikriisi tuoreeltaan tulkittuna* 1967.



## **II KIRJA MATERIAALISENA OLIONA**



Urpo Kovala

## KIRJAESINE JOTA EI OLE Pälkäneen aapinen ja sen vaikutushistoria

Niin sanottu ”Pälkäneen puuaapinen”, *Lasten paras tawara*, joka painettiin Pälkäneellä puulaatoille niin sanotun isonvihan lopulla vuonna 1719, on paradoksaalinen klassikko – ellei kirjallisuushistorian niin kirjahistorian ainakin – sikäli, että sitä ei ole olemassa yhtään kappaletta. Viimeinen tunnettu kappale tuhoutui Turun yliopiston kirjaston mukana vuonna 1827. Toisaalta juuri sen esineys tai tavaruus – tiukoissa oloissa, nollan kirjapainon tilanteessa suureen tarpeeseen tehty, käsin kaiverretuilla leppälaatoilla todennäköisesti kotitekoiselle paperille painettu teos – yhdessä kirjan utuisen historian kanssa – antaa sille sen erityisen auran ja jopa kulttimaineen.

Termi ”isoviha” viittaa aikaan, jolloin Venäjän armeija valtasi suuren osan Ruotsin itäisestä maakunnasta sillä tuloksella, että kirkon ja valtion hallinto siirtyi ennen pitkää kokonaan turvaan Suomenlahden länsipuolelle. Samalla suomalaiset kirjapainot lopettivat toimintansa. Viipurissa toiminut kirjapaino tuhoutui venäläisen sotaväen hyökkäyksessä vuonna 1710, ja osa turkulaisesta Geze-liuksen kirjapainosta siirrettiin Ruotsiin. Vuonna 1713 kirjapaino siirtyi Ruotsiin kokonaan, samoin Turun Akatemian kirjapaino (Perälä 1999, 76).

Kirjapainojen puute aiheutti pulan lasten aapiskirjoista, lukemisen ja katekismuksen opetus taantui, ja vanhat Turussa painetut aapiskatekismukset kävivät vähiin ja luettiin riekaleiksi (Perälä 2003, 107). Ennen sotaa oli arvioitu, että joka kolmas osasi lukea jossain määrin. Taitoa arvostettiin sen verran, että sitä haluttiin ylläpitää (Hänninen 2016, 197), ja tehtävä kuului toki jo papiston virkavelvollisuuksiinkin. Muutaman Pälkäneen papin pyynnöstä – joista erityisesti Matias Ithalin lienee ollut asiassa toimijana (Frilander 2004, 25), erään tiedon mukaan myös Olof Castrenius (Wallinheimo 1908, 179) – ja Turun tuomiokapitulin tilauksesta



entinen, ensin Turussa ja sitten Viipurissa vaikuttanut kirjanpainaja Daniel Medelplan kaiversi puusta painolaatat ja painoi niillä Pälkäneen puuaapisen.

Vaikka kirjasen historia on utuinen, teoksesta on silti paljon jälkiä kulttuurissa – ei vähiten aapiskukkosymboli. Sitä ovat käsitelleet jo Franz Mikael Franzén vuonna 1740 julkaistussa runossaan, ja hänen jälkeensä sitä ovat käsitelleet runoudessaan myös A. V. Forsman (1897), Jalmari Finne (1914), V. A. Koskeniemi (1917) ja Eino Leino (1923) sekä proosan puolella Kyösti Vilkuna (1920), Veikko Korhonen (1924), Aarno Karimo (1929–1930) ja Aulis Aarnio (1992) (Liutta 2019 a ja b). Siitä tiedetään monien kuvausten ja dokumentointien ansiosta sumuisuuteen nähden yllättävän paljon. Ilman erilaisia metatekstejä ei tässä tapauksessa olisi tekstiäkään. Ajatus sosiaalisesta konstruktiosta on tässä harvinaisen osuva – metatestit todellakin konstruoivat kohteensa kokonaisuudessaan. Lisäksi niiden vaikutuksesta on syntynyt sankaritarina ainutlaatuisesta kulttuuriteosta. Tarina heijastaa Pälkäneen aapisen varhaisvaiheisiin myöhempiä aikoina, etenkin kansallisuusajattelun nousun myötä syntyneitä ajatuksia. Tässä artikkelissa osoitan, että tarina on itse asiassa varsin myöhäsyntyinen ja että tämänhetkinen käsityksemme aapisesta ja sen painajasta on anakronistinen eli vahvasti aapisen syntyäiköjä myöhempien tapahtumien ja käsitysten värittämä. Aloitan kokoamalla Pälkäneen aapista koskevan nykytietämyksemme aapisen fyysisistä ominaisuuksista ja tekoprosesista sekä aapisen taustoista ja syntyhistoriasta. Tämän jälkeen sovellan tapaukseen vaikutushistoriallista näkökulmaa ja erittelen tapaa, jolla nämä aapista ja sen kontekstia koskevat tiedot ovat itse asiassa syntyneet hyvin hitaasti ja hyvin pitkän ajanjakson kuluessa. Lopuksi pohdin tältä pohjalta Pälkäneen aapisen kulttuurista merkitystä.

## Pälkäneen aapinen ja sen valmistusprosessi

Millainen ”puuaapinen” itse asiassa oli ja millainen sen tekoprosessi? Saamaansa tehtävään ryhtyessään Medelplan otti käyttöön 1400-luvun menetelmän, johon hän saattoi soveltaa puupiirtäjän taitoaan: hän teki laattakirjan. Hän toisin sanoen leikkasi aapisen tekstin puulaatoille peilikuvana ja keitti jonkinlaisen painoväriin. Näiden avulla hän painoi paperille aapisen, jossa oli 28 sivua. (Perälä 2010, 18.) Laattojen materiaali oli leppäpuu. Muistitiedon mukaan aapislaudat oli otettu Eskolan riihipihassa ison kiven kyljessä kasvaneesta lepästä. (Koukkula 1972, 308.)

Mistä paperi saatiin? E. J. Ellilä (1947) arvelee tekijän itse valmistaneen käyttämänsä paperin. Allan Frilander taas uskoo Medelplanin tarvinneen paperia runsaasti ja spekuloi, että papit olisivat suhteillaan saaneet paperin hankittua esimerkiksi vuoteen 1713 saakka toimineen Tuomaankylän paperimyllyn varastoista. Tämä ei olisi ollut ennenkuulumatonta, sillä tuomiokapituli oli jo 1660-luvulla kehottanut papistoa hankkimaan ja säilyttämään paperin valmistukseen sopivia aineksia (Frilander 2004, 13). Kummassakin tapauksessa paperi valmistettiin lumpuista.

Painoväriin valmistuksesta ei ole tietoa. Väitöskirjassaan (1792) Pehr Johan Alopaeus huomautti, että käytetty muste oli vetelää eikä vastannut oikeaa painomustetta, mutta oli kuitenkin siedettävää (Perälä 2003, 108). Frilander (2004, 17–19) esittää kaksi vaihtoehtoa: vesiväri tai värin valmistaminen pellavaöljyä vernissaksi keittämällä.

On epävarmaa, rakensiko Medelplan prässin vai käyttikö toista vanhaa menetelmää. Siinä paperi aseteltiin painolaatan päälle, kohokuvioiksi leikatun tekstin päälle väritettyä painopintaa vasten. Paperia käsin taputellen tai vaikkapa telalla rullaten teksti siirtyi paperille. (Liljedahl 2019c.) Jos kuitenkin oletamme, kuten Frilander tekee, että Medelplan rakensi jonkinlaisen painokoneen, niin siihen tarvittiin ruuvikierteeseen tai nivelvipuun perustuva painin, puristuslevy sekä alistuslaite – nämä kaikki Medelplan todennäköisesti pystyi itse valmistamaan. Lähes kaikki osat oli mahdollista

valmistaa puusta, joskin kyläseppää tarvittiin pulttien ja vanteiden valmistamiseen (Frilander 2004, 20).

Tiedot itse kirjaesineen fyysisistä ja bibliografisista ominaisuuksista perustuvat pääasiassa edellä mainitun Alopaeuksen antamiin tietoihin. Hänen yleiskuvauksensa aapisesta kuuluu näin: ”Hän [Daniel Medelplan] sai aikaan varsin karkeatekoisen mutta silti tarkoitustaan vastaavan kirjan. Siinä oli 14 lehteä ja 1  $\frac{3}{4}$  arkkia.” (Perälä 2003, 108.) Ensimmäiseksi Alopaeus kirjaa aapisen koko nimekkeen – sanatarkasti virheineen päivineen, bibliografian peruseriaatteen mukaisesti. Aapisen etulehdellä oli teksti *Lasten Paras Tawara, elli ABC-Kirja, joca on suuren tarpeen tähden leicattu Puuhun ja Pälkänen Seurakunnan Saarnamiesten toimituxen cautta, Prändätty Pälkänellä Daniel Medelplanilda Tauralan Kylässä 1719*. Alopaeuksen kirjaus on erittäin tärkeä Pälkäneen aapisen vaikutushistoriassa, sillä se tarjoaa monta aapista koskevaa tietoa ensimmäistä kertaa. Pitkä ja informatiivinen nimeke tuli siis nyt kokonaisuudessaan julkisuuteen ensimmäisen kerran. Alopaeuksen tietoja voi sitten täydentää ajan kirjapainoja koskevalla tietämyksellä, kuten jatkossa teen.

Aakkoset muodostivat aapiskirjan toisen sivun. Tekstiä Pälkäneen aapisessa oli lehtien molemmilla sivuilla – tätä tietoa Alopaeus ei mainitse vaan se tulee vasta vuonna 1834 yliopiston varakirjastonhoitajalta ja tieteidenhistorian apulaiselta Alexander Blomqvistilta, joka Alopaeuksen tavoin oli itse nähnyt teoksen. Alaviitteessä Alopaeus antaa arvion (”tolerabilis”, ”siedettävä”) aapisessa käytetystä painoväristä. Allan Frilanderin mukaan kirjaimet olivat todennäköisesti fraktuuraa, sillä käytäntönä oli, että latinankieliset tekstit ladottiin aina antikvakirjaimin ja suomen-, ruotsin- ja saksankieliset aina frakturalla. Kolmannella sivulla saattoi olla Isä meidän -rukous, joka oli Winterin vuonna 1603 Turussa painamassa aapisessa. Tämän jälkeen seurasivat kaikki kymmenen käskyä ja rukouksia, ehkä myös kasteen sakramentti. (Frilander 2004, 15.)

Kirjasessa oli siis 14 lehteä, kun muissa suunnilleen saman ajan aapisissa oli 8 lehteä. Koska nimiö oli otettu Gezeliuksen lastenkirjasta, jonka alussa oli aapinen, käyttikö Medelplan siis mallinaan

tuota Gezeliuksen aapisosiota? Tätä mieltä ovat Holger Nohrström (1930), Liisa Kotkaheimo (1989) ja Allan Frilander (2004) – eriävä lehtiluku johtuu heidän mukaansa painomenetelmästä, joka ei sallinut yhtä pieniä kirjjasimia kuin irtokirjasinmenetelmä. Anna Perälä sen sijaan ei usko, että Gezeliuksen aapinen olisi toiminut puuaapisen mallina. Todennäköisimpänä hän pitää sitä, että Medelplan käytti mallina Viipurin piispa Petrus Bångin vuonna 1689 painattamaa suomenkielistä aapiskatekismusta, jossa sanotaan olleen 26 sivua. (Liljedahl 2019c.)

Vanhoissa aapiskatekismuksissa oli harvoin erillisiä kansia. Parilla ensimmäisellä sivulla oli kirjaimet ja numerot, mutta viimeistään kolmannella sivulla siirryttiin uskonnollisiin teksteihin. Tällaisia suppeita aapisia ei Anna Perälän mukaan useinkaan sidottu kansiin, vaan lehdet kiinnitettiin toisiinsa selästä muutaman langanpistön avulla. (Liljedahl 2019c.)

Alopaeus kertoo kuvauksessaan myös, että aapisen viimeisellä sivulla oli kukon kuva. Medelplanin aapinen on tietävästi ensimmäinen Suomessa painettu aapinen, jossa esiintyi aapisen ja lukutaidon symboliksi muodostunut aapiskukko. Aivan varmaa ensimmäisyys ei tosin ole, sillä Suomessa painetuista kuudesta ruotsinkielisestä aapisesta neljä viimeistä painosta on kadonnut kokonaan. Suomenkielisestä aapisesta ehdittiin ottaa 12 painosta, ja niistä seitsemän on kadonnut. (Perälä 2003, 108.) Mahdollista on silti myös, että Pälkäneen aapisen kukko tosiaan oli ensimmäinen Suomessa painettu aapiskukko ja että Medelplan oli saanut idean jostain ulkomaisesta aapisesta. Aapiskukko esiintyi saksalaisissa aapisissa jo 1500-luvulla, ja sieltä se levisi Hollantiin ja Tanskaan, 1600-luvulla myös Norjaan ja Ruotsiin. Vanhin aapiskukko lienee painettu Frankfurtissa vuonna 1570 (Perälä 1999, 76). Joka tapauksessa Medelplanin aapisen jälkeen seuraava aapiskukko esiintyi Turussa Medelplanin kuolinvuonna 1737 painetussa aapisessa (Koukkula 1972, 309), minkä jälkeen se assosioitui Suomessa nopeasti ja vahvasti aapisen käsitteeseen.

## Sankaritarina?

Daniel Medelplan syntyi Turussa vuonna 1657. Hänen isänsä Jon Svensson oli käsityöläinen hänkin, vaununtekijä. Vuodesta 1680 lähtien Daniel käytti sukunimeä Medelplan (Frilander 2004, 21). Vuonna 1678 hänet otettiin Turun Akatemian kuvien kaivertajaksi, mutta hän teki jonkin verran muutakin: valoi kirjasimia, satoi kirjoja ja harrasti kuvanveistoa. Vuosina 1689–1693 hän toimi Viipurissa piispa Petrus Bångin pienen kirjapainon johtajana. Sieltä hän tuli usean välitapin kautta isonvihan aikaan vuonna 1713 Pälkäneelle, Taurialan kylän Näppilän taloon. Syynä muuttoon oli paitsi sota myös hänen sukurutsauksesta vuonna 1695 saamansa tuomio, jonka hän sai, koska oli vaimonsa Gertrudin vielä eläessä solminut suhteen vaimonsa veljentyttären Marian kanssa. Tämä synnytti vähän Gertrudin kuoleman jälkeen lapsen, joka kuitenkin pian kuoli. Medelplan ei tunnustanut isyyttään vaan laittoi synn tuntemattoman merimiehen niskoille, mitä selitystä tuomioistuim ei kuitenkaan uskonut, varsinkaan sen jälkeen, kun Maria tuli uudelleen raskaaksi, vaan tuomitsi heidät vuonna 1695 sukurutsauksesta kuolemaan. Tuomio muutettiin sakoksi, jota Medelplan ei pystynyt maksamaan, ja hän joutui vangiksi Viipurin linnaan kunnes sovitti tuomion kujanjuoksulla vuonna 1697. Kirjapainon johtajan tehtävästä hän joutui siveellisyysrikoksen vuoksi luopumaan. Daniel Medelplan kuoli Taurialan Näppilässä vuonna 1737. Seurakunnan kuolleiden jäsenten luettelossa siltä vuodelta on hänen kohdallaan nykynäkökulmasta karulta näyttävä maininta: ”Vanha loisukko Daniel Medelplan, ollut kirjanpainajana Viipurissa, perehtynyt kuvanveistotöihin, 80 v.” (Frilander 2004, 27.)

Arviot Pälkäneen aapisen painettujen kappaleiden määrästä vaihtelevat: ”ainakin muutama kappale” (Koukkula 1972, 208), ”hyvin rajoitettu määrä” (Pipping, sit. Nohrström 1930, 190), ”suhteellisen vähän” (Perälä 2010); ”hyvin pieni [painos]” (Hänninen 2016), muutama kymmenen (Ellilä 1947), satakunta (Hurme 2017, 363; Keskisarja 2011, 373) ja enimmillään pari sataa kappaletta (Liljedahl 2019a), mutta joka tapauksessa kaikki kappaleet samoin

kuin painolaatat ovat tuhoutuneet. Turun piispa Carl Fr. Mennander (1712–1786) hankki puuaapisen viimeisen tunnetun kappaleen koelmiinsa. Henrik Gabriel Porthan (1739–1804) taas hankki sen Mennanderin jäämistön huutokaupassa vuonna 1787 Turun Akatemian kirjastoon. (Frilander 2004, 10; Perälä 2010, 18.) Siellä se oli arvokas ja laajaa mielenkiintoa herättänyt vetonaula. Akatemian kirjastoa saattoi pitää varmimpana mahdollisena paikkana kirjaharvinaisuuden tallentamiselle. Turun palo vuonna 1827 tuhosi kuitenkin varman säilytyspaikan ja samalla todennäköisesti viimeisenkin puuaapisen.

Vähemmän tunnettu, joskin myös faktapohjaltaan epävarmempi episodi on puuaapisen toisen kappaleen kohtalo, jonka senkin ratkaisi tulipalo. Kirkkohistoriallisen Seuran pöytäkirjassa vuodelta 1905 J. W. Wallin kertoo, että suntio K. Mäkinen oli nähnyt Taurialan kylän Eskolan talossa vanhan kirjan, jonka nimiö oli jäänyt hänen mieleensä lähes sanasta sanaan, ja hän oli kiinnittänyt huomiota siihen, että kylän nimi oli kirjoitettu muotoon ”Taurala”.<sup>1</sup> Nimiölehti oli ollut tallessa, mutta kannet olivat kuluneet ja repaleiset. Kirjoittajan mukaan Mäkinen ei ollut aikaisemmin tiennyt Medelplanin julkaisun olemassaolosta.

Lisäksi on väitetty, että samassa Eskolan talossa olisi 1800-luvun lopulle saakka ollut tallessa osa puuaapisen painamiseen käytetyistä puulaatoista, ”aapislaudoista”, ja että ne paloivat talon mukana (Frilander 2004, 9). Lähes koko Taurialan kylä nimittäin tuhoutui laajassa tulipalossa 1800-luvun lopussa, ja siinä katosivat niin kurkihirren päällä säilytetyt painolaatat kuin mahdolliset kirjatkin, mikäli niitä vielä oli jäljellä. Myöhemmin edes kirjojen keräilijä Matti Pohto ja bibliografi Pipping eivät yrityksistään huolimatta onnistuneet löytämään yhtään puuaapista tai sen osaa (Nohrström 1930).

Aapista on etsitty Taurialan taloista useaan otteeseen, viimeksi juhluvuonna 2019, jolloin etsintää motivoi yhtä painolaattaa toisen maailmansodan aikaan kädessään pitäneen henkilön kertomus, mutta etsintä ei tuottanut tulosta (Liljedahl 2019b).

Medelplanin sankaritarinan ainekset ovat tiivistetyksi seuraavat: yksinäinen, pyyteeton puurtaja ”mahdottoman tehtävän” edessä; tapahtumakulkuun liittyy aukkoja, jännitystä ja mystisyyttä; aapishankkeen ansiosta lukutaito Pälkäneen seudulla todellakin parani<sup>2</sup> ja tapaus ennakoii myöhempää kansallista heräämistä. Lisäksi tarinaan on aivan viime aikoina liitetty aiempaa vahvemmin Medelplanin mainittu dramaattinen sukurutsaustuomio ja sen sovittaminen. Toki Medelplaniin liittyykin sankarillisia piirteitä: hänen suoritusensa on olosuhteet ja resurssit huomioon ottaen kunnioitusta herättävä ja Pälkäneen papiston aloittama projekti osoittaa kauaskatseisuutta, vaikka siinä ei todennäköisesti ollutkaan vielä kansalliseen heräämiseen liittyviä motiiveja, sillä lukutaidon ja sen kautta uskontotietämyksen edistäminen kuuluivat papiston tehtäviin. Mutta tarinan vaikutuksesta on helppo olettaa, että jo aapinen ja siihen liittyvä tapahtumasarja olisi koettu sankarillisiksi jo 1700-luvulla. Seuraavassa erittelen Pälkäneen aapista koskevan tietämyksen kehäytymistä.

## **Pälkäneen aapisen vaikutushistoriaa**

Edelliset kuvaukset Pälkäneen aapisesta ja sen taustoista esittävät tiivistetyksi aapista koskevan nykytiedon. Sen perusteella on helppo tulla tehneeksi sellaisia oletuksia tarinan keskeisten toimijoiden motiiveista ja tavoitteista, jotka itse asiassa ovat myöhemmin syntyneen sankaritarinan heijastamista aapisen varhaisvaiheisiin. Mutta itse asiassa tiedot alkoivat kertyä hyvin hitaasti ja hyvin pitkän ajan kuluessa. Seuraavassa havainnollistan tätä prosessia hyödyntäen vaikutushistorian käsitettä. Vaikutushistorialla tarkoitetaan kulttuurituotteen ja sen kontekstien välistä vuorovaikutusta, jonka tuloksena kulttuurituotetta koskevat tietomme ja tulkintamme muuttuvat. Tämän tuloksena kulttuurituote ei näytä myöhempinä aikoina samalta kuin omana aikanaan ja suhteemme siihen on huomattavan altis anakronismille.

Pälkäneen aapisen tutkijoista Holger Nohrström on ensimmäisenä esittänyt ajatuksen, että ”ei ole vailla mielenkiintoa seurata sitä tietä”, jota pitkin aapista koskeva nykytietomme on muodostunut. Nohrström kutsuu sitä ”Pälkäneen aapisen oppihistoriaksi” (Nohrström 1930, 183). Lähestymistapa on käytännössä vaikutus-tutkimusta, jonka avulla voidaan rekonstruoida jonkin kulttuuri-ilmiön sosiaalinen rakentuminen ja välttää anakronismia tai ainakin lieventää sen vaikutusta (kirjahistorian osalta ks. esim. Ahokas 2011). On huomattava, että Nohrströmiin ei ole Pälkäneen aapista puhuttaessa viitattu eikä hänen katsauksestaan seuraavia varauksia ole otettu juurikaan huomioon. Seuraavassa teen tällaista rekonstruointia paljolti Nohrströmiä seuraten ja täydentäen.

Ensimmäisen kerran Pälkäneen aapista kerrotaan julkisesti Lars Salviuksen lehdessä *Lärda Tidningar* vuonna 1746 numerossa 15 seuraavasti: ”Äskettäin on löydetty suomenkielinen ABC-kirja, joka ansaitsee paikan opillisten asioiden joukossa sen vuoksi, että se on puuhun kaiverrettu ja painettu hyvin ja luettavasti, että sen ja tavallisen kirjan välillä tuskin eroa näkee. Sen tekijä on ollut maanviljelijä Pälkäneen kunnan Taurialan kylässä, Daniel Medelplan 1719, kun tämä maa oli Venäjän sortovallan alaisena ja kärsi suurta puutetta nuorisolle sopivista kirjoista.” (Frilander 2004, 11.) Tämä tieto oli Frilanderin (2004, 11) mukaan todennäköisesti peräisin Mennanderilta, joka oli kyseisen lehden avustaja.

Seuraava tiedonpala ilmestyi painettuna eräässä Mennanderin niin sanotussa synodaalipuheessa vuonna 1773. Venäjän valtaukselta puhuessaan hän mainitsi lyhyesti Pälkäneen aapisen, mutta edelliseen uutiseen puhe ei tarjonnut mitään lisätietoa aapisesta (Nohrström 1930, 184).

Kirjan nimiö mainitaan, joskin huomattavasti keskeltä katkaisuna, ensi kerran vasta vuonna 1787 Mennanderin jäämistön kirjahuutokaupan luettelossa oktaavo-kokoisten kirjojen joukossa. Oktaavo on formaatti, jossa arkki on taitettu kolmesti ja muodostaa 8-lehtisen ja 16-sivuisen arkin. Oktaavokirjojen koot saattoivat kuitenkin vaihdella melkoisesti, sillä paperin kokoa ei ollut standardoitu. Yleensä oli käytössä kokosuhte 2:3, ja ladelma oli silloin li-



kimain niin sanotun kultaisen jaon mukainen. Kirjan koko saattoi siten vaihdella välillä 9 cm x 14 cm ja 14,5 cm x 22 cm (Frilander 2004, 10).

Seuraavaksi Medelplanin aapista kuvaili julkisesti tuomiorovasti Pehr Johan Alopaeus mainitussa tutkielmassaan *De libris rarioris* vuodelta 1792. Tärkeää on, että Alopaeuksella oli mahdollisuus itse tarkastella yliopiston kirjastoon vain muutama vuosi aiemmin saapunutta aapista ja että hän teki siitä tarkan kuvauksen. Kuvauksessaan Alopaeus mainitsee saman alkutekstin kuin suntio Mäkinen, mikä yhdessä kylän nimen kirjoitusvirheen kanssa viittaa siihen, että kummassakin tapauksessa oltiin tekemisissä alkuperäisen aapisen kanssa.

Akatemian kirjasto ei myöskään piilottanut saamaansa aarretta. Giuseppe Acerbi kertoo teoksessaan *Travels through Sweden, Finland, and Lapland to the North Cape* (Lontoo 1802), että ainoa näkemisen arvoinen asia matkailijalle Turussa oli yliopiston kirjasto ja siellä eräs harvinainen kirja: ”Among other curiosities they shewed me a prayer-book printed by a peasant with wooden tables, upon which he had cut the letters.” (Nohrström 1930, 190.)

Alopaeus ansioitui Pälkäneen aapisen kuvailussa, mutta hänen tietonsa tekijän henkilöllisyydestä olivat vielä puutteelliset. Hän torjui ajatuksen, että aapisen painaja voisi olla sama henkilö kuin Viipurin kymnaasin kirjanpainaja ja arveli, että kyseessä voisi olla tämän poika. Ajallisesti seuraavassa aapista koskevassa tiedossa, joka on Johan Jakob Tengströmin Johan Gezeliusta käsitelleessä kirjassa vuodelta 1825, kirjoittaja kallistuu siihen suuntaan, että kyseessä olisi sama henkilö. Tämä arvelu muuttuu tiedoksi Tengströmin kaksi vuotta myöhemmin julkaisemassa tutkimuksessa Turun tuomiokapitulin toiminnasta evakkoaikana Tukholmassa. Samassa julkaisussa Tengström kertoo, että kirjasta oli lähetetty tuomiokapituliin näytekappale ja että sieltä tuli vastauskirje huhtikuussa 1719. Vastauksessa toivottiin joitakin himmeämpiä tai epäselvempiä kirjaimia parannettaviksi ja lautoihin toivottiin käytettäväksi ”hie-nompaa ja kovempaa” materiaalia. Vastauskirjeessään Italille Turun tuomiokapituli kehottikin tekijää käyttämään kovempaa laat-

tamateriaalia, koska osa kirjaimista oli epäselviä ja koska laatoilla näin voitaisiin painaa useampia kappaleita.

Varhaisia laatuarvioita on siis kaksi, ja ne ovat keskenään vastakkaiset. Tuomiokapituli arvosteli painatuksen laatua, kun taas *Lärda Tidningarin* pikk-uutinen kiitti sitä. Frilander (2004, 11–12) arvelee arvioiden erilaisuuden perusteella, että kirjoja on voinut olla Taurialan kylän ulkopuolellakin kaksi, joista ensimmäinen olisi ollut heikommin painettu ja laattoja olisi sen jälkeen paranneltu. Hypoteesi ei kuitenkaan saa tukea muista tiedoista, ja projektin kiireellisyyttä ajatellen on melko todennäköistä, että Medelplan ei ryhtynyt laatimaan uusia laattoja tai edes parantelemaan vanhoja.

Tämä katsaus Pälkäneen aapista koskevaan tietoon ja sitä kautta sen vaikutushistoriaan – ”oppihistoriaan”, kuten Nohrström (1930, 183) sitä nimittää – osoittaa, että aapisen tarina rakentui hyvin vähitellen ja pienissä paloissa, eikä sankaritarinan aineksia ollut juurikaan käytettävissä vielä 1700-luvulla eikä selkeästi vielä 1800-luvun puolellakaan. Seuraavassa tarkastelen tätä havaintoa tarkemmin paratekstin käsitteen avulla.

## **Epitekstit kirjaesineen välttämättöminä ehtoina?**

Parateksteillä tarkoitetaan tekstejä, jotka ympäröivät tekstiä ja toimivat tekstin ”kynnyksinä” (ks. esim. Genette 1987; Keskinen 1993). Paratekstit jakautuvat kahteen pääluokkaan: peritekstit ovat välittömästi tekstin ympärillä ja ovat osa kirjaesinettä, kun taas epitekstit ovat siitä kauempana, kuten mainokset, kriitikit, muut lehhtiartikkelit, tutkimukset. Molemmat voivat toimia tekstin lukuohjeina ja joka tapauksessa vaikuttaa käsityksiimme tekstistä.

Kuten ”puuaapisen” vaikutushistoria osoittaa, Pälkäneen aapisen tapauksessa aapisen leipätekstin ja sen peritekstien ominaisuudet tulivat julkisuuteen – mutta eivät mitenkään välttämättä yleiseen tietoon – epitekstien kautta, hyvin vähitellen ja hyvin hajanaisesti, muodostamatta jatkumoa ennen kuin jälkikäteistarkastelussa. Tarinan aineksia ei juurikaan ollut nähtävissä vielä aapisen synty-

aikoina eikä itse asiassa pitkään aikaan Medelplanin kuoleman jälkeenkään. Tämä johtuu siitä, että kirja oli jo 1700-luvulla harvinaisen, joten sitä koskevia epitekstejäkään ei voinut olla runsaasti.

Tärkein yksittäinen lenkki kirjaseen vaikutushistoriassa oli Alopaeuksen väitöskirja 1792, ja sen välttämätön ehto taas oli kirjaseen saaminen Turun Akatemiaan vain jokunen vuosi aiemmin. Käytännössä kaikki bibliografiset tiedot ja lisäksi muun muassa se, että tilauksen aapisesta olivat tehneet paikalliset papit, perustuvat Alopaeuksen epitekstiin, poikkeuksena joiltakin osin tekijää koskevat tiedot (jotka kylläkin ovat sankaritarinan olennaisia aineksia). Ilman epitekstejä meillä ei olisi vielääkään tietoa Pälkäneen aapisen ominaisuuksista eikä siihen liittyvistä tapahtumista – itse asiassa nuo tekstit luovat kirjaseelle eräänlaisen olemassaolon.

Suhteemme teksteihin on harvoin, jos koskaan suora eli välityksetön – lähestymme niitä käytännössä myös erilaisten metatekstien kautta, vaikka suora kosketus tekstiin onkin arvostetuin. Tekstiä koskeva tieto toisin sanoen kulkee lukijalle erilaisia reittejä. Myös välittyneessä suhteessa on kuitenkin kyse suhteesta kohteeseen. Näin ajatellen Pälkäneen aapisen kaltainen kirja, johon ei voi olla välitöntä lukijasuhdetta, poikkeaaakin normaalitapauksista sillä tavoin, että siinä tekstisuhteet ovat pelkästään välittyneitä. Välittävien tekstien luonne toki vaikuttaa suhteen luonteeseen – Alopaeuksen väitöskirjan suhde Pälkäneen aapiseen on erilainen kuin Umberto Econ fiktiivisen *Ruusun nimen* suhde Aristoteleen *Poetikkan* toiseen osaan, jota myöskään ei ole olemassa. Pälkäneen aapisen tapauksessa yhdistyvät poikkeuksellisuus ja aapisen kohtalon avoimuus ja hämäryys tietoomme siitä, että kyse on ollut todellisesta teoksesta ja todellisista tapahtumista.

Aapisen ja Medelplanin yhteinen sankaritarina on komea ja vahvoilla affektiivisilla latauksilla varusteltu. Pälkäneen aapisen kaltainen kulttikohde vetää itseensä huhuja ja tarinoita, joiden epämääräisyys olisi monien muiden kohteiden yhteydessä haitta mutta kulttikohteen yhteydessä vain vahvistaa auraa. Kohteen aukkoisuus ja siihen liittyvien tapahtumien dramaattisuus – enemmän kuin nykykulttuurissa tyyppillinen merkkien nopeutuva kierto – keräsi af-

fektiivista latausta ja sai huhut ja samalla ihmisten kiinnostuksen kiinnittymään kohteeseen. Pitkälti tästä yhdistelmästä seuraa aapisen kulttimaine.

## **Lopuksi: Pälkäneen aapisen merkitys**

Toisin kuin Pälkäneen aapista koskevat yleisesitykset ja osa tutkimuksista antavat ymmärtää, aikanaan ja vielä 1700-luvulla Pälkäneen aapisen tarina ei ollut nykyisin tunnettu sankaritarina, vaan jälkimmäinen niin sanotusti konstruointiin palasista vähitellen 1800-luvun mittaan ja oikeastaan vasta 1900-luvulla yhteydessä kansalliseen projektiin. Aapisprojektin voi kyllä ajatella kuvastavan äärimmäisissä poikkeusoloissa osoitettua kaukonäköisyyttä sekä toimintaa tulevaisuuden hyväksi ja sivistyksen palauttamiseksi vaivoja säästämättä (ks. Keski-sarja 2011, 373). Mutta tätä tulevaisuuteen katsovaa toimintaa harjoittivat ehkä sittenkin lähinnä Pälkäneen papit, jotka hekin pyrkivät näin toimiessaan toteuttamaan kirkon heille asettamia tehtäviä eivätkä todennäköisesti kuvitelleet tulevaa kasvavan lukutaidon ja sivistyksen varassa syntyvää kansallista heräämistä. Kirkon ylemmillä tasoilla taas ei täysin ymmärretty Medelplanin projektin vaativuutta, mikä käy ilmi tuomio-kapitulien vastauskirjelmään sisältyvistä työn laatua koskevista vaativista kommentteista, eikä siten myöskään tarinan sankarillisuutta. Laajemman yleisön tietoisuuteen aapinen tuskin levisi muuta kuin paikallisesti. Medelplan itse ei puolestaan todennäköisesti ajatellut ja tiennyt tekevänsä historiaa. Anna Perälän mukaan puuaapinen oli hänelle luultavimmin vain yksi, joskin hyvin poikkeuksellinen, toimeksianto (Liljedahl 2019c).

Tarinasta kuitenkin tuli osa kansakunnan rakennustarinaa, ja sitä ovat sellaisena käsitelleet jo edellä mainitut Franz Mikael Franzén (1740) sekä A. V. Forsman (1897), Jalmari Finne (1914), V. A. Koskenniemi (1917), Eino Leino (1923), Kyösti Vilkkuna (1920), Veikko Korhonen (1924), Aarno Karimo (1929-1930) ja Aulis Aarnio (1992) (Liutta 2019 a ja b). Tämäkin luettelo osoittaa, että Me-

delplanille alettiin osoittaa laajempaa huomiota vasta kansallisuusajattelun ja itsenäisyysliikkeen myötä autonomian ajan lopulla ja itsenäisyyden ajan alussa.<sup>3</sup> Viime aikoina Pälkäneen puuaapiseen liittyvän sankaritarinan rinnalle – ja ehkä jopa siitä ohikin – mielenkiinnon kohteeksi on noussut Medelplanin sukurutsaustuomio (esim. Keskisarja 2011; Hänninen 2016; Hurme 2017), jossa siinäkin on draaman aineksia.

Ville Hänninen näkee ristiriidan sen välillä, että papisto tilasi Medelplanilta aapisen mutta häntä ei arvostettu hänen elinaikanaan, mitä karulta näyttävä kuolinilmoitus todistaa. Hänninen kirjoittaa: ”Myytti kelpasi historian oppikirjoihin, mutta mestaustuomion saanutta ihmiskurjaa on vierottu.” (Hänninen 2016, 206, 208.) Ehdotan tälle kilpailevaa tulkintaa, joka perustuu jo käsittelemääni vaikutushistorialliseen näkökulmaan ja joka on vähintään yhtä perusteltu. Ensinnäkin isonvihan oloissa, yhteiskunnan hajottua, tiedonkulku oli olematonta eikä tieto Medelplanin tuomiosta todennäköisesti ollut kantautunut papistolle, joka Medelplanille töitä tarjosi. Vielä hänen kuolinvuotenaankaan 1737 ei luultavasti tunnettu sen paremmin Medelplanin kuin Pälkäneen aapisenkaan historiaa. Kyse ei siis välttämättä ollut tarinoiden peittelemisestä vaan siitä, että niistä ei ollut dokumentoitua tietoa. Yksi syy epitekstien niukuuteen on se, että tietojen saatavuus oli mitä ilmeisimmin paljon heikompi kuin tänä avoimen tiedon aikana osaamme kuvitella – siitä huolimatta, että esimerkiksi lehtiä luettiin ja säilytettiin pidempään kuin nykyisin. Tieto ei myöskään kumuloitunut: tiedonpalaset eivät juurikaan viitanneet aiempiin palasiin.

Pälkäneen aapista on luonnehdittu sankaritarinan ohella josain määrin myös ainakin näennäisesti vastakkaisella attribuutilla, eli sitä on pidetty kurioositeettina (esim. Koukkula 1972, 308; Tieteen termipankki 2019). Mutta mitä se tarkoittaa? Ensinnäkin luultavasti Pälkäneen aapisen epätyyppillisyyttä ja marginaalisuutta kirjallisuushistorian ja kirjahistorian kentillä. Mutta tällainen epätyyppisyys ei sinänsä tarkoita kulttuurisen merkittävyyden puuttumista. Toiseksi luonnehdinta voi tarkoittaa, että Pälkäneen aapissa ei lopulta ole kyse kirjallisuudesta sellaisena kuin me tällä

hetkellä kirjallisuuden pääosin ymmärrämme. Aapinen oli vahvasti käyttökirjallisuutta, vaikka siinä voikin nähdä niukkoja esteettisiä elementtejä ja vaikka siitä on aikojen saatossa tehty merkittävä osa kansallista kertomusta. Lisäksi kuriositeettiluonnetta tuottaa se, että puheena olevan ajan vallitseva uskonnollinen maailmanjärjestys näyttää omalle ajallemme äärimmäisen vieraalta (ks. esim. Eskelinen 2016).

Itse hakisin Pälkäneen aapisen kulttuurista merkitystä reunaehtoien ajatuksesta. Kulttuuria on helppo pitää erillisenä sfäärinä, joka ei ole elimellisessä yhteydessä muihin sfääreihin ja jonka piiriin kuuluvat ilmiöt on myös helppo nähdä erillisinä ilmiöinä. Tällöin unohdetaan, että kulttuurilla on reunaehtonsa muiden sfäärien alueella ja niillä taas on omat kulttuuriset reunaehtonsa. Tässä ajatusmallissa kuriositeetilta näyttävä Pälkäneen aapinen ja siihen liittyvät tarinat itse asiassa nostavat esiin sen, miten merkittäviä sellaiset reunaehdot kuin lukutaito ja yhteiskuntarauha ovat olleet ja edelleen ovat kulttuurin ja yhteiskunnan kehitykselle.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Kyseessä ei kuitenkaan liene virhe, sillä kahden löytämäni lähteen (Leinberg 1885, 220; Wallinheimo 1908, 180) mukaan kylän nimi oli vanhastaan ollut muodossa ”Taurala”.

<sup>2</sup> Ympyrän sulkee ja tarinaa parantaa entisestään tieto, että pälkäneläiset menestyivät hyvin 1720-luvun piispantarkastuksissa. Jopa puolet pälkäneläisistä merkittiin tuolloin lukutaitoisiksi. Vuonna 1730 toteutettu tarkastus totesi, että lukutaito oli useimmilla seurakuntalaisilla.

<sup>3</sup> Mainittakoon, että Zachris Topelius ei käsittele Medelplania *Maamme kirjassaan*.

## LÄHTEET

- Ahokas, Minna (2011) Lectio praecursoria 10.9.2011. *Ennen ja nyt* 30.9.2011. <http://www.ennenjanyt.net/2011/09/lectio-praecursoria-10-9-2011/>. (Luettu 16.5.2019.)
- Ellilä, E. J. (1947) *Elävä kirjain. Yhdeksän lukua kirjoitustaidon ja kirjapainotaidon kehityshistoriasta*. Helsinki & Porvoo: WSOY.
- Eskelinen, Markku (2016) *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. 2. p. Helsinki: Siltala.
- Frilander, Allan (2004) *Daniel Medelplan ja hänen aapisensa. Toinen uudistettu painos*. Jyväskylä: Allan Frilander.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Hurme, Juha (2017) *Niemi*. 4.p. Helsinki: Teos.
- Hänninen, Ville (2016) *Keskipäivän miehiä. Kuvia Suomen historiasta*. Helsinki: Art House.
- Keskinen, Mikko (1993) Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Teoksessa Pirjo Ahokas ja Lea Rojola (toim.) *Toiseuden politiikat*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 47. Helsinki: SKS, 146–162.
- Keskisarja, Teemu (2011) *Kyynelten kallio. Kertomuksia seksistä ja väkivallasta*. Helsinki: Siltala.
- Kotkaheimo, Liisa (1989) *Suomalaisen aapisen viisi vuosisataa. Aapisten sisältö ja tehtävät kansanopetuksessa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja, 10. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Koukkula, Tuomo (1972) Pälkäneen historia 1500-luvulta 1860-luvulle. Teoksessa *Pälkäneen historia*. Pälkäne: Pälkäneen kunta.
- Leinberg, K. G. (1885) ”Försök under senare delen af 18:de seklet att åstadkomma en folkskolförfattning för Sverige och Finland” *Tidskrift utgiven av Pedagogiska föreningen i Finland*, nr. 4, 220–261.
- Liljedahl, Tommi (2019a) Avoimien kirjahyllyjen päivänä pääsee tutustumaan pappilan kirja-arteisiin. *Sydän-Hämeen Lehti* 6.9.2019. <http://www.sydanhameenlehti.fi/>



- [ps://shl.fi/2019/06/03/avoimien-kirjahyllyjen-paivana-paasee-tutustumaan-pappilan-kirja-aarteisiin/](https://shl.fi/2019/06/03/avoimien-kirjahyllyjen-paivana-paasee-tutustumaan-pappilan-kirja-aarteisiin/). (Luettu 11.11.2019.)
- Liljedahl, Tommi (2019b) ”Kyllä se mun kädessäni oli, mutta kun ei ollut aikaa katsella sitä” – Salmen takana jahdattiin Daniel Medelplanin painolaattaa. *Sydän-Hämeen Lehti* 30.3.2019.
- Liljedahl, Tommi (2019c) Medelplanin puuaapinen oli ainoa isovihan aikaan Suomessa painettu kirja. *Sydän-Hämeen Lehti* 23.1.2019. <https://shl.fi/2019/01/23/medelplanin-puuaapinen-oli-ainoa-isovihan-aikaan-suomessa-painettu-kirja/>. (Luettu 11.11.2019.)
- Liutta, Arja (2019a) ”Isänmaallisen mielen virittämistä” (Medelplanista mielikuvituksen siivin, osa 2). *Sydän-Hämeen Lehti* 31.1.2019. <https://shl.fi/2019/01/31/isanmaallisen-mielen-virittamista/>. (Luettu 11.11.2019.)
- Liutta, Arja (2019b) ”Vanhin Medelplania sivuava runo 1800-luvulta” (Medelplanista mielikuvituksen siivin, osa 1). *Sydän-Hämeen Lehti* 24.1.2019. <https://shl.fi/2019/01/24/vanhin-medelplania-sivuava-runno-1800-luvulta/>. (Luettu 11.11.2019.)
- Nohrström, Holger (1930) Eräitä muistiinpanoja n.s. Pälkäneen aapises-ta 1719. Teoksessa Gunnar Castrén, K. S. Laurila & Hans Ruin (toim.) *Juhlakirja Yrjö Hirnin kuusikymmenvuotispäiväksi 7.12. 1930*. Helsinki: Otava.
- Perälä, Anna (1999) Kirjan historiaa. Teoksessa Yrjö Varpio ja Liisi Huh-tala (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Helsinki: SKS.
- Perälä, Anna (2003) *Tiedon ja taidon kuvat. Suomalaisten painotuotteiden puupiirroukset ja niiden tekijät 1647–1713*. Helsinki: SKS.
- Perälä, Anna (2010) *Daniel Medelplanin jäljillä*. Helsinki: Päivälehdien museo.
- Tieteen termipankki (2019) Kirjallisuudentutkimus: aapinen. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:aapinen>. (Luettu 16.05.2019.)
- Wallinheimo, J. W. (1908) ”Silmäys muutamain Keski-Hämeen seurakun-tain oloihin Isonvihan ajalla”. *Kaikuja Hämeestä. Hämmäläis-osakunnan albumi* 1908: 7.

Raine Koskimaa

## **IHAN KUIN KIRJA, MUTTA PAREMPI! Hybridikirjoja lapsille ja aikuisille**

Painettu kirja ja perinteinen lukeminen ovat joutuneet yhä ahtaammalle digitaalisen median puristuksessa. Ihmisellä on rajallinen määrä aikaa päivässä, ja tuosta ajasta kirjojen kanssa kilpailevat niin sosiaalinen media, videopelit kuin suoratoistopalveluiden elokuva- ja tv-sarjatarjontakin. Äänikirjat ovat yksi vastaus haasteeseen: niiden avulla aikaa kirjallisuudesta nauttimiseen voi ottaa vaikka autolla ajaessa tai ruokaa laittaessa. Lukeminen ja lukutaito eivät äkkiä olekaan niin itsestään selvästi välttämättömiä ihmisille kuin olemme ajatelleet. ”Gutenbergin parenteesi” -käsitteeseen sisältyy ajatus siitä, että painetun tekstin ja kirjan aikakausi on rajallinen vaihe ihmiskunnan historiassa. Sillä on alun lisäksi myös loppu, jota parhaillaan todistamme. Teesissä on se ongelma, että se näkee muutoksen liian suppeasti ja vain painetun tekstin kulttuurisen merkityksen väliaikaisena. Pikemmin näyttäisi olevan kyse siitä, että kirjoitukselle kaikkiaan ei välttämättä ole suuresti tarvetta audiovisuaalisen median maailmassa.

Kirjallisuuden näkökulmasta tilanteeseen voidaan reagoida monin tavoin. Yksi tapa on hyväksyä kirjallisuuden aseman asteittainen marginalisoituminen mutta samalla korostaa kirjan erityisyyttä materiaalisena artefaktina. Kirja ei ehkä jatkossa ole hallitseva kulttuurinen ilmaisumuoto, mutta se on silti kaikista muista medioista erottuva väline, jonka voima on juuri siinä, että se ei ole digitaalinen eikä alustariippumaton. Tiiliskiviromaanien ja moniosaisten fantasiaromaanisykliin suosion taustalla voi olla niiden käsin kosketeltava fyysisuus ja paino, lupaus pitkästä uppoutumisesta lukemiseen, jota eivät saapuneen sähköpostin ilmoitusäänet katkaise.

Osa kirjailijoista on lähtenyt etsimään tapoja uudistaa kirjallista ilmaisua digitaalisen median mahdollisuuksia hyödyntäen. Digitaalinen – tai elektroninen – kirjallisuus hylkää painetun kirjallisuus-

den kokonaan, hakee uusia ilmaisutapoja osana digitaalista verkkomediaa ja pyrkii samalla säilyttämään kirjallisuudesta sen, mikä säilytettävissä on. Voi olla, että hinta (kuvaannollisesti, pääosin digitaalinen kirjallisuus on avoimesti saatavilla) on liian kova, sillä useamman vuosikymmenen työ ei ole tuottanut juurikaan pienten harrastajapiirien ulkopuolella noteerattuja teoksia. Poikkeuksetkin, kuten Geoff Rymanin *253, or Tube Theatre* (1996), keräsi isomman lukijakunnan vasta, kun se julkaistiin painettuna kirjana (*253, The Print Remix*, 1998).

Hybridikirjat ovat toisenlainen tapa laajentaa kirjallisuutta, ja itse kirjaa. Tällaisia teoksia voidaankin kutsua myös laajennetuiksi kirjoiksi. Hybridikirjoissa on edelleen painettu kirja osana teosta, mutta siinä ei ole vielä kaikki. Digitaalisen laitteen – älypuhelimien, tabletin, kannettavan tietokoneen – ja siihen ladatun sovelluksen avulla kirjaa voi katsoa niin, että kirjaan sekoittuu digitaalista sisältöä. Hybridikirjat ovat toki luettavissa sellaisinaan, ”pelkkinä” kirjoina, ilman virtuaalista laajennusta. Kokonainen kokemus on kuitenkin vasta hybridissä muodossa nautittuna. Hybridikirjoissa on yhtäläisyyksiä monien lastenkirjan muotojen kanssa, esimerkiksi pop up -kirjat laajentavat sivun kaksiulotteisen pinnan kolmiulotteiseksi rakenteeksi. Sikäli ei olekaan yllätys, että markkinoilta löytyy jonkin verran lapsille suunnattuja hybridilastenkirjoja. Aikuisille suunnatut hybridikirjat, samoin kuin pääosin kokonaan digitaalinenkin kirjallisuus, puolestaan sijoittuvat lähinnä kokeellisen kirjallisuuden perinteeseen. Kovin kaukana nämä eivät itse asiassa toisistaan ole; kokeellisen kirjallisuuden rohkeat ja käänteentekevät ratkaisut ovat pääsääntöisesti olleet lastenkirjallisuuden vakiintunutta keinovalikoimaa.

Hybridikirjat pitävät kiinni painetusta muodosta, joten kenenkään ei tarvitse haikailla uuden kirjan ensimmäisen aukaisun neitseellisen kokemuksen, vanhan kirjan ominaislaatuisen tuoksun tai kirjan aukeamaa koristavien, vuosikymmeniä sitten kärsityn keuhkoputkentulehduksen seurauksena syntyneiden roiskeiden perään, vaan koko kirjan kokemus kaikessa autenttisuudessaan on edelleen

lukijalle läsnä. Jos netti kaatuu, äylaitteesta loppuu akku tai sähköliherkkyys piinaa sietämättömästi, hybridikirjan kirjaelementtiä voi edelleen lukea. Ja sen lisäksi koko virtuaalinen repertuaari rannattomuudessaan on tarjolla rikastamaan lukukokemusta. Kun Kathryn Bigelowin *Strange Days* -elokuvassa (1995) mainostettiin virtuaalitodellisuuden olevan ”just like tv, only better”, hybridikirjat voivat samalla tavalla kehua olevansa ”ihan kuin painettu kirja, mutta parempi”, siis rikastettu kirja (kyseenalaisen yhteyden uraenin rikastamiseen voisi kuvitella olevan ongelma termin kaupallisen käytön kohdalla).

Stu Campbellin *Modern Polaxis* (2014) on kuvakirja tai sarjakuva. Usein sivulla on vain yksi koko sivun kuva ja runsaasti tekstiä, mutta osa sivuista on sarjakuvamaisemmin jaettu ruutuihin. Pääosin mustavalkoisessa teoksessa on käytetty jonkin verran tehostevärejä, enimmäkseen punaista. Teos alkaa Platonin luolavertauksella. Kuvassa joukko maassa istuvia ihmisiä katsoo kiviseinää ja tekstilaatikossa kerrotaan lyhyesti luolaan vangituista ihmisistä, jotka näkevät vain luolan seinälle lankeavia varjoja todellisesta maailmasta. Jos sivua katsoo teokseen kuuluvan mobiilisovelluksen avulla älypuhelimien kameran kautta, kiviseinän päälle ilmestyy sininen taivas, pilviä ja taivaalla lentäviä lintuja. Vastakohta harmaaseen luolanseinään on raju ja vaikutelma avoimesta taivaasta ja lintujen vapaudesta aivan toisesta maailmasta. Kuitenkin kuvassa on nähtävissä myös kallioseinä, joka toimii edelleen taustana projisoidulle kuvalle, varjojen sijaan kirkaalle ja värikkäälle kuvalle, mutta kuvalle silti. Viesti on ilmeinen: teknologia voi kehittyä ja iluusioiden näköisyys parantua, mutta edelleen keskitymme katselemaan esitystä todellisuuden sijaan. Sivulle ilmestyy myös uutta tekstiä, jossa todetaan lukijan nähtävästi löytäneen ”Linssin”, kun hän näkee tämän tekstin. Linssin avulla pitäisi olla mahdollista löytää projektori, joka heijastaa näitä valekuvia maailmasta.



Kuva 1. *Modern Polaxis*, aukeama ilman virtuaalisia laajennuksia ja vasen sivu virtuaalisesti laajennettuna.

Tässä teoksessa kirjan laajennus toimii piilotetun tiedon paljastajana. Kirjassa on jotain, mutta Linssin avulla siitä paljastuu enemmän: väriä, kuvia, liikettä, ääntä ja ennen kaikkea uutta tekstiä. Tässä suhteessa se asettuu hermeettiseen traditioon, jossa tekstit sisältävät enemmän kuin päältä päin katsottuna näyttää. *Modern Polaxisin* tarina yhdistää huumehallusinaatioita, muokattuja tietoisuudentiloja, modernia fysiikkaa, aikamatkustusta ja salaliittoteorioita tavoilla, jotka sopivat hermeettiseen tekstiperinteeseen varsin hyvin. Lukijan tehtäväksi jää päätellä, ovatko Linssin läpi nähdyt ihmisii ohjailevat kasviolennot korkeamman olomuodon hallitsijarotu, joka tietämättämme hallitsee maailmaa, vai huumehöyryisiä hallusinaatioita. Kirjan lopussa *Modern Polaxis* on päätyneet mielisairaalaan, mutta hänen missionsa säilyy: projektori pitää löytää ja tuhota!

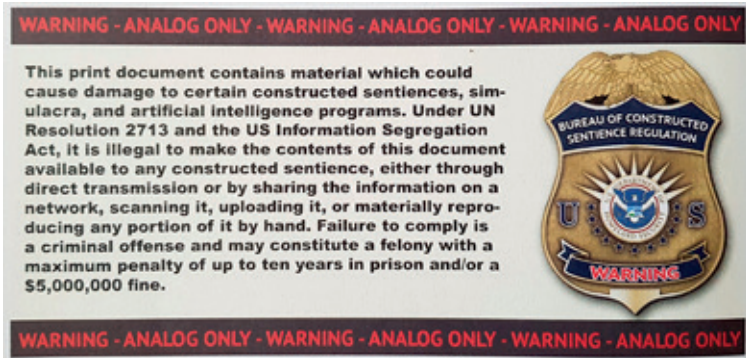
*Modern Polaxisin* tapauksessa digitaalinen sovellus toimii lukijan avustajana, ja se auttaa paljastamaan kirjaan itseensä kätkeyttä merkityksiä. Kuitenkin virtuaaliset laajennukset toimivat tavalla, joka synnyttää etäisyyden paperisivun ja virtuaalisen laajennuksen välille. Tämä näkyy selvästi tilanteissa, joissa lukijan käsi esimerkiksi lehteä kääntäessä osuu sivun päälle. Tällöin käsi peittää sivualaa, mutta virtuaalinen laajennus on käden päällä – lukijan käsi luiskahtaa hybridikirjan kahden kerroksen väliin. Tuloksena on me-

taleptinen, tai ehkä paremmin ontoleptinen, kokemus, jossa lukija on samanaikaisesti kirjan ulkopuolella mutta hybriditeoksen sisällä. Derridaan mieltynyt lukija jää jumiin pohtiessaan, mikä tässä on supplementti, virtuaalinen laajennus, todellisuuksien väliin eksynyt käsi vai ehkä sittenkin painettu kirja.

Aaron Reedin ja Jacob Garben *The Ice-Bound Compendium* (2015) on monitasoisempi teos kuin *Modern Polaxis*. Itse asiassa kyseessä on kaksi erillistä teosta: *The Ice-Bound Compendium* -niminen painettu kirja sekä *The Ice-Bound Concordance* -niminen pelisovellus. *The Ice-Bound Compendium* on lähinnä taidekirja, joka kyllä kertoo hyvin fragmentaaraisella tavalla eri aikatasoihin sijoittuvan tarinan, mutta ensisijaisesti se on taidekirja, jossa visuaalisen kollaasin keinoin yhdistellään hyvin erilaisia dokumentti- ja tekstityyppejä, muun muassa kuvia kirjankansista, käsinkirjoitetun muistikirjan sivuja, kuvalehden kansia, karttoja, digitaalisia tekstitiedostoja, käsiteltyjä valokuvia ja niin edelleen. Esineenä *The Ice-Bound Compendium* ei valitettavasti ole sisältönsä tasoinen, vaan halvalla tuotettu kirjanen jättää toivomisen varaa niin painojäljen kuin ulkoisen vaikutelmankin osalta. Edes kirjan liimaus ei tunnu kestäväen hybridikäytön vaatimaa kunnollista aukeaman levittämistä.

*The Ice-Bound Concordance* on mobiililaitteilla ja tietokoneella toimiva pelisovellus, jota voi pelata vähän matkaa sellaisenaan, mutta pidemmälle eteneminen edellyttää kirjan hankkimista ja käyttämistä sovelluksen kanssa. Tekijät itse nimittävät sovellusta peliksi, ja siinä onkin yhtäläisyyksiä tekstiseikkailupelien (Interactive Fiction) perinteeseen. Pelillisyyden ohella sovellus muistuttaa erilaisia tarina- ja dialogigeneraattoreita. Teoksen parateksteihin sijoitettu kehystarina asettaa sovelluksen 2000-luvun ensimmäisen vuosisadan puoliväliin, ja sovelluksessa käyttäjä keskustelee KRIS-nimisen konstruktin, aiemmin eläneen ihmisen digitaalisen tallenteen kanssa. KRIS on kirjoittamassa romaania ja kaipaa käyttäjältä apua tarinan käänteiden ja tyyllillisten seikkojen valinnassa. KRIS pyytää käyttäjää näyttämään itselleen (siis tietokoneen kameralle) *The Ice-Bound Compendium* -teosta, että se voisi saada

siitä ratkaisuja joihinkin pulmiinsa. Kirjassa kuitenkin on varoitus, jossa kielletään näyttämästä painettua dokumenttia konstrukteilille (ei ole täysin selvää, koskeeko varoitus koko kirjaa vai ainoastaan 9th HoSEA Proceedingsia, jonka perässä varoitus on):



Kuva 2. Varoitus siitä, että kirjaa ei saa näyttää konstrukteilille tai muille tekoölyille (*The Ice-Bound Compendium*).

Lukija laitetaan tiukan valinnan eteen, kun hän joutuu pohtimaan, uskaltaako kirjaa näyttää KRISILLE niin kuin se pyytää. Oikeasti valinta on helppo, sillä pelissä edetäkseen kirja pitää sovellukselle näyttää. Kun kirjaa pitää tietokoneen kameran edessä, sivu näkyy virtuaalisesti laajennettuna samaan tapaan kuin *Modern Polaxisin* tapauksessakin. Sovellus ei kuitenkaan suoraan paljasta muuten piilossa olevia asioita, vaan käyttäjä joutuu myös laajennetusta kirjasta edelleen itse etsimään ja tulkitsemaan johtolankoja. Retorisesti tilanne on kuitenkin hyvin erilainen näiden kahden teoksen välillä. *Modern Polaxisissa* sovellus on apuväline, Linsä, jonka avulla teos on mahdollista nähdä kokonaisuudessaan tai paljaana (vastakohtana kätketylle), kun taas *Ice-Boundissa* asetetaan kirjaesine ja sovellus voimakkaasti vastakkaisiksi keskenään. KRIS-konstruktin äänellä puhuva sovellus on jotain, mille kirjaa nimenomaan ei saisi näyttää, ja kieltoa rikkoessaan käyttäjä joutuu

kirjarikollisen asemaan. Painetusta kirjasta tulee samanaikaisesti sekä reliikki ja muistutus esi-digitaalisen ajan kommunikaatiosta että voimaesine, jolla on potentiaalia saattaa tulevaisuuden teknologisoitunut järjestelmä uhanalaiseksi.



Kuva 3. Aukeama kirjasta *The Ice-Bound Compendium* ilman virtuaalisia laajennuksia ja oikea sivu virtuaalisesti laajennettuna.

*Modern Polaxisissa* sovellus ja kirja toimivat läheisessä symbioosissa ja lukeminen/käyttäminen edellyttävät kummankin (pääosin) yhtäaikaista käyttämistä. *Ice-Boundissa* taas sovellus on keskiössä ja kirjaa tarvitaan vain satunnaisesti käytön aikana. Niiden käyttö on myös asynkronista: kirjaa voi ja kannattaa lukea erikseen, jolloin sovelluksen käyttö on helpompaa, kun osaan KRISIN kysymyksistä voi vastata ulkomuistista ja asioiden etsiminen kirjasta on helpompaa, kun suunnilleen tietää, mitä mistäkin löytyy. Paikoitellen tulee vaikutelma, että kirja on vain jonkinlainen erikoistehoste sovelluksen ohessa. Samaan tapaan tietokonepelien mukana on toimitettu joskus oheismateriaaleja, pienoismalleja, kartoja ja aselajitelmiä, joita englanniksi kutsutaan nimityksellä ”feelies”. Samanlaista tuntoaistiin vetoavaa materiaalisuutta on *The Ice-Bound Compendium* -kirjalla, joka myös omalla kollaasirakenteellaan simuloi ”feelies”-pakettia.



*Ice-Bound* on tehty joukkorahoituksen turvin, ja rahoituskampanjan mainosvideossa tekijät kertovat halunneensa luoda indie-pelin, joka on ”kirjallinen labyrintti”. He mainitsevat innoittajinaan *House of Leaves* -teoksen (Mark Z. Danielewski), Vladimir Nabokovin *Pale Fire*n ja Borgesin, ja videolla myös näkyy kirjapinoja, joista erottuu esimerkiksi *House of Leaves* -kirja. Kaikkiaan kirja tuntuisi olevan tekijöille nostalginen asia, mitä korostaa heidän teoksensa aikaulottuvuus: *Ice-Bound Concordancen* noin 50 vuoden päähän tulevaisuuteen sijoittuvasta nykyhetkestä katsottuna painetut kirjat ovat todellakin jäänteitä aiemmalta aikakaudelta.

Kokonaan toiseen maailmaan siirrytään, kun tarkastellaan H. C. Andersenin sadusta tehtyä hybridikirjaa. *The Little Mermaid* (2016) on digitaalisella sovelluksella laajennettu versio H. C. Andersenin *Pienestä merenneidosta*. Kokonaisuus koostuu kuvakirjasta ja siihen kuuluvasta lisätyn todellisuuden sovelluksesta, joka toimii älypuhelimella ja tablettitietokoneella. Kirjassa on yhdeksän värikuvaa, joista jokaisen voi skannata *Mermaid*-sovelluksella. Kun kuvan skannaa, kolmiulotteinen animaatio leijuu sivun päällä. Animoitun kuvan ohella sovelluksessa on ääniefektejä ja musiikkia.



Kuva 4. Virtuaalisesti laajennettu kuvasivu kirjasta *The Little Mermaid*.

Jokainen näistä animaatioista on minipeli, joka liittyy siihen, mitä kirjan juonessa kulloinkin tapahtuu. Esimerkiksi lapsen on auttettava ilkeää merinoitaa tekemään taikajuoma, joka vie pienen merenneidon äänen. Aiempiin esimerkkeihin verrattuna *Pienen Merenneidon* virtuaalinen laajennus on selkeimmin kolmiulotteinen tila. Siinä on myös vahva pelielementti mukana, kun jokainen näkymä toimii itsessään pelinä, ja lisäksi näissä pikkupeleissä voi kerätä kolikoita kirjan takakannessa näkyvään aarrearkkuun. Kuten olemme Linda Lahdenperän kanssa toisaalla todenneet, lapsille suunnatuissa digitaalisissa ja hybriditeoksissa leikkilisyys ja pelillisyydet ovat keskeisessä roolissa. *Ice-Bound* kuuluu pelinä selvästi samaan ryhmään, mutta *Modern Polaxisissa* ei ilmeistä pelillisyyttä näy.

Missä määrin hybridikirja on kirja? Ei itse asiassa lainkaan, sillä hybridi on osiensa summa tai parhaimmillaan enemmänkin, ja kirja on yksi osa tätä koostetta. Ilmaisuna ”hybridikirja” jatkaa ”e-kirjan” ja ”digitaalisen lukutaidon” kaltaisten käsitteiden tapaan gutenbergiläisen logiikan hengessä post-gutenbergiläisessä ajassa. Meille kirjamaailmaan kasvaneille se on helpoin tapa hahmottaa uusia ilmiöitä, melkein kuin se entinen. Esimerkiksi *Ice-Boundin* tapauksessa korrektimpaa on puhua pelistä, kuten teoksen tekijät itse tekevät. Se on pelisovellus, jossa nostalgisena kosketteluelementtinä on ”antiikkinen” kirja. *Modern Polaxisin* tapauksessa kirjalla on isompi rooli. Se on painotuotteena huomattavasti laadukkaampi kuin *The Ice-Bound Compendium*, vaikka kierreselkä tuokin vaikutelmaan tiettyä vihkomaisuutta. Tätä perustelee osaltaan se, että sarjakuva on piirretty ruutupaperille ja vihkomaisuus luo vaikutelmaa originaalista muistiinpano- ja luonnosteluvihkosesta. Käytännössä kierreselkäisyyden valinta liittyy vähintäänkin yhtä paljon hybriditeoksen käytettävyyteen: tällaisena aukeama pysyy paremmin auki ja mobiililaitteen käsittelyyn voi käyttää kumpaa-kin kättä.

Huomattavaa on se, että kaikki tässä tarkastellut kolme hybridi-teoksen kirjaosaa ovat kuvakirjoja. Virtuaalisen laajennuksen dynaamisuus tuntuu johtavan ikään kuin itsestään visuaalisen animaatio-

tion suuntaan. Sama kehityskulku on nähtävissä myös digitaalisessa kirjallisuudessa, jossa varhaisten runogeneraattoreiden ja pääosin tekstipohjaisten hypertextiromaaniin vaiheen jälkeen erilaiset audiovisuaalisesti painottuneet teokset ovat nousseet pääosaan (tämän näkee helposti vaikkapa *Electronic Literature Collectionin* toistaiseksi julkaistua kolmea osaa selailemalla tai suomalaisen Nokturno.fi visuaalispainotteisesta runovalikoimasta). Näin ei tarvitsisi olla, sillä animoidun ja dynaamisen tekstikerronnan saral-takin löytyy innovatiivisia esimerkkejä, kuten Samantha Gormanin teos *Pry* (2014), jossa tekstirivejä voi kosketusnäytöllä vääntää erilleen, jolloin syntyneeseen rakoon ilmestyy lisää tekstiä. Judd Morrissey'n *The Jew's Daughter* (2000) on yksi tekstisivu näytöllä, mutta tekstissä olevia linkkejä klikkaamalla osa tekstistä vaihtuu, ja näin syntyy ”yksisivuinen” mutta huomattavan laaja kertomus. Urs Schreiberin (tämä ”ur-kirjoittaja” ei ilmeisesti ole pseudonyymi, vaikka siltä kuulostaakin) *Das Epos Der Maschine* (2001) yhdisti audiovisuaalisen ilmaisun varhaiseen fleksi-tekstiin, 1990-luvun www-ympäristössä huomattavaa ohjelmointitaitoa vaatineeseen saavutukseen, jossa tekstin ellipsiä osoittavien kolmipisteiden klikkaaminen pala kerrallaan täytti elliptisen aukon ja siirsi muuta tekstiä edellään. Itse asiassa *The Ice-Bound Concordance* tekee juuri tämän tyyppistä tekstin dynamisointia digitaalisen sovelluksen puolella, mutta tämä tapahtuu erillään painetusta *The Ice-Bound Compendium* -kirjasta ja sen tekstiosuuksista. *Modern Polaxisin* Linssi puolestaan näyttää virtuaalista tekstiä painetun kirjan tyhjissä kohdissa ja paikoitellen myös korvaa painetun tekstin päällekirjoituksella. *Pieni Merenneito* pitää tekstin kokonaan erillään virtuaalisesta laajennuksesta.

Hybridikirjat muodostavat koosteen, jossa painettu kirja on mukana yhtenä osana. *The Ice-Boundissa* kirja on selkeimmin sivuroolissa, ja se kuvastaa parhaiten kirjan tilannetta nykyisessä media-maisemassa. Gutenbergilaisena aikana painettu kirja saavutti viidensadan vuoden aikana keskeisen ja dominoivan kulttuurisen aseman. Totta on ollut se, mikä on painettu, ja ainoaa oikeaa sivistystä on ollut kirjasivistys. Jälki-gutenbergilaisena aikana ei ole yhtä kes-

kusta, vaan mediamaisema koostuu lukuisien medioiden saumattomasta koosteesta, jonka reunamilla painetullakin kirjalla edelleen on oma paikkansa. Tämän päivän näkökulmasta katsottuna kaikki kirjat ovat hybridejä, osa analogis-digitaalista kokonaisuutta, jossa transmediaaliset rihmastot läpäisevät paperisivut ja kluuttikannet, näkymättömästi kuin *Modern Polaxisin* kasviolennot.

## KÄSITELLYT TEOKSET

Andersen, H. C. (2016) *The Little Mermaid. A Magical Augmented Reality Book*. Greve: Books & Magic.

Campbell, Stu (2014) *Modern Polaxis*. Omakustanne. <http://www.moder-polaxis.com/>. (Luettu 11.11.2019.)

Reed, Aron & Garbe, Jacob (2015) *The Ice-Bound Compendium*. Simulacrum Liberation Press. <https://www.ice-bound.com/>. (Luettu 11.11.2019.)

➤ Heta Marttinen

**RÉKA KIRÁLYN JA MARIKA MAIJALAN  
KURKISTUSKIRJA *LUNTA SATAA, LUPO!*  
MULTIMODAAALISENA MEDIUMINA JA  
KIRJAESINEENÄ**

**Johdanto**

Kysyn tässä artikkelissa, kuinka lapsille suunnatuille kurkistuskirjoille leimalliset materiaaliset kurkistuselementit sekä rakentavat että manipuloivat niin kuvien ja lyhyiden tekstikatkelmien välityksellä kerrottua tarinaa kuin itse kirjaa fyysisenä esineenä. Kurkistuselementeillä viitataan eri kokoiisiin ja muotoisiin aukkoihin, jotka paljastavat aavistuksen edelliseltä tai seuraavalta aukeamalta, sekä luukkuihin, jotka useimmiten kätkevät alleen tarinan etenemisen kannalta relevanttia, joko visuaalista tai tekstuaalista materiaalia. Kohdeteoksenani on varsin tavanomainen lajityypin edustaja, Réka Király'n ja Marika Maijalan *Lunta sataa, Lupo!* (2012)<sup>1</sup>, jossa erikokoiset reiät ja luukut tarjoavat vuorovaikutteisen ja mielenkiintoa ylläpitävän kosketuspinnan sen ensisijaiselle kohdeyleisölle. Kirja on suunnattu erityisesti lapsille, jotka eivät välttämättä osaa vielä itse lukea vaan joille ja joiden kanssa luetaan.<sup>2</sup> Vuorovaikutteisyyden ja mielenkiinnon ohella kurkistuselementeillä on myös monia muita rakenteellisia, temaattisia, juonen etenemiseen liittyviä ja kirjaesineen materiaaliin premisseihin kytkeytyviä funktioita. Käsitellenkin artikkelissani Király'n ja Maijalan kurkistuskirjaa multimodaalisena teoskokonaisuutena, kirjaesineenä sekä huomattavan moniulotteisena tilana, joka muodostuu yhtäältä kertomuksen sisällä, toisaalta lukuprosessissa kertomuksen, teoksen ja lukijan vuorovaikutuksessa.

Lastenkirjallisuus kaikessa moninaisuudessaan tarjoaa erinomaisen alustan muotoon ja materiaalisuuteen tai ilmaisuun ja sisältöön liittyvälle, ensisijaisen kohdeyleisön erityispiirteet huomioon ottavalle kokeilulle ja leikittelylle. Kiitos valokuvien, voim

omasta varhaislapsuudestani muistaa muutaman sivun pituisen, kankaasta ja vanusta valmistetun kirjasen, joka fyysisten ominaisuuksiensa puolesta soveltuu erinomaisesti pikkulasten käsiin: vanutäytteiset sivut eivät aiheuta viiltohaavoja ja sisarusten keskinäisessä välienselvittelyssä pehmeä nide on varsin keho lyömäase, mutta se kestää kuitenkin erinomaisesti repimisen ja pureskelun kaltaiset väkivaltaiset eleet. Oma lukunsa ovat sellaiset lastenkirjat, jotka suorasanaisesti käskivät lukijaa piirtämään sen sivuille tai muutoin tärkelemään sitä. Ilman tällaisia kehotuksiakin lapset voivat hyödyntää kirjaesineen ja sen sivuille avautuvia mahdollisuuksia, näkökulmasta riippuen, joko luovalla tai kauhistuttavalla tavalla (ks. Keskinen 2019, 150).

Kirällyn ja Maijalan taiteellisesti korkeatasoinen kurkistuskirja ja varhaislapsuuteni hyvin pelkistetty ”kirjaesine” ovat kuitenkin varsin äärimmäisiä esimerkkejä lastenkirjallisuuden alle luettavista teoksista. Muusta materiaalista kuin paperista valmistetut kirjaesineet lienevät pysyneet leimallisesti osana lastenkirjallisuutta. Sen sijaan kurkistuskirjoille ominaisen, tiettyjä merkitysfunktioita kantavan kirjaesineen materiaalian muokattavuuden voidaan nähdä ilmenevän sofistikoituneemmassa muodossaan sekä kirjataiteessa että kokeellisessa fiktiossa.

Kokeellisuus vaikuttaisi yhtäältä olevan sisäänkirjoitettu konventio lastenkirjallisuudessa. Esimerkiksi kurkistuskirja formaattina on hyvinkin konventionaalinen ja perinteikäs lastenkirjallisuuden muoto, kun taas aikuiskirjallisuuden puolella vastaavan kaltainen kirjaesineen materiaallinen manipulointi näyttyy hyvinkin kokeellisena (esim. Keskinen 2017, 53). Varsinainen kokeellisuuden leimakin on toki aika ajoin liitetty lastenkirjallisuuteen, etenkin kuvakirjoihin (esim. Schaffer 1994, 121–123; Mikkelsen 2000, 31; McCallum 2004; Goldstone 2008, 117), samoin on pohdittu myös esimerkiksi sitä, kuinka kuvakirjojen materiaalisuus ja materiaaliset ominaispiirteet vaikuttavat muun muassa lukemiseen ja lukukokemukseen (esim. Mackey 2008; Nikolajeva 2008, 67).

Kokeellisuuden ja materiaalisuuden kaltaiset piirteet on kuitenkin lähes poikkeuksetta kytketty 1900-luvun lopun ja vuosituhan-

nen vaihteen postmodernistiseen, korostetun itserefleksiiviseen ja metafiktiiviseen kuvakirjallisuuteen<sup>3</sup>. Tästä näkökulmasta postmodernismi muodostaa sen tulkinnallisen horisontin, jonka kautta kuvakirjojen kokeellisina näyttäytyviä keinoja tulkitaan ja joka itsessään riittää selittämään ne. Vaikka postmodernismi ja kokeellisuus yhtäältä kytkeytyvätkin toisiinsa, kaikki postmoderni kirjallisuus ei välttämättä ole kokeellista, eikä kaikki kokeellinen postmodernistista. Tämän takia väitänkin, ettei postmodernismi ole ensisijainen – tai ainakaan ainoa – viitekehys, jonka puitteissa kokeilevampaa nykylastenkirjallisuutta voidaan lukea, vaan sen tutkimuksessa voidaan saumattomasti soveltaa samaa käsitteistöä kuin kokeellista aikuiskirjallisuutta tutkittaessa.

Tärkeää kaikupohjaa omalle argumentaatiolleni tarjoaa Kimberley Reynoldsin teos *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction* (2007/2010), jossa Reynolds kirjoittaa kuvakirjojen yhteydessä muun muassa muotoon ja formaattiin kytkeytyvistä kokeiluista sekä niiden vaikutuksesta visuaalisten narratiivien estetiikkaan. Teoksessaan hän näkee lastenkirjallisuuden eräänlaisena radikaalien ja innovatiivisten tekstien ja keinojen leikkikenttänä. Tässä artikkelissa tarkoitukseni on Királyn ja Maijalan yhteisteosta analysoimalla selvittää, millaisia tarkoituksia ja merkityksiä luukkujen ja reikien kaltaisilla elementeillä on teoskokonaisuudessa. Käsittelem niitä konkreettisina aukkoina ja avattavina luukkuina niin kirjan sivuilla kuin kertomuksen maailmassa. Oletan, että kyseiset elementit paitsi korostavat ja manipuloivat eri tavoin kirjaesineen materiaalisia ulottuvuuksia, myös toimivat merkittävänä kerronnallisena, tarinaa eteenpäin vievänä keinona.

## **Kurkistuskirjan ominaislaatu**

Kurkistuskirja on yksi perinteisen kuvakirjan muoto: kirjaesinettä tavalla tai toisella manipuloiva ele – sivujen leikkeleminen tai luukkujen lisääminen – kohdistuu ensisijaisesti kuvitukseen. Toki



luukut voivat kätkeä alleen myös tekstiä, kuten Király'n ja Maijalan teoksessa. Kurkistuskirjassa kokonaisuus ei rakennu ainoastaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa, vaan oleellista on myös kurkistuselementtien hyödyntäminen ja niiden sijoittuminen paitsi suhteessa kuvaan myös suhteessa tekstiin.

Perinteisissä kuvakirjoissa tekstin määrä voi vaihdella kuvituksen ollessa ensiarvoisessa asemassa. Kuvitus ei vain laajenna sanallisesti kerrotun tarinan merkityksiä, vaan kokonaismerkitys syntyy kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa. Useimmissa kuvakirjoissa kuvitus voidaan kuitenkin nähdä tekstille alisteisena, eräänlaisena ”metatekstinä”, joka tukee sanallisesti kerrottua ja helpottaa sanallisen kertomuksen seuraamista ja ymmärrettävyyttä. (Nikolajeva & Scott 2001, 1–2; Mikkonen 2004, 330.) Tätä voitaneen kuitenkin pitää yksinomaan kuvakirjan vähimmäisehtona. Kuten esimerkiksi Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (2001) esittämä kuvakirjan tyypittely osoittaa, tarkasteltaessa lajityyppiä kokonaisuutena, kuvakirjassa kuvan ja sanan suhde on huomattavan monisyinen, muuntuva ja epävakaa.

Nikolajevan ja Scottin tyypittelyn mukaan sana ja kuva ovat useimmiten joko *symmetrisessä* tai *täydentävässä* suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi merkkitapauksena pohjoismaisen kuvakirjan historiassa nähty Tove Janssonin klassikkoteos *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mumintrollet och lilla My* (1952) on teoksen visuaalisesta monisyisyydestä huolimatta tarinavetoinen, symmetrinen kuvakirja, jossa kuva ja sana toistavat samaa tarinaa. Király'n ja Maijalan *Lunta sataa, Lupo!* puolestaan antaa selkeästi suuremman merkityksen kuvitukselle, vaikkakin lyhyet tekstipätkät ovat oleellisia tarinan ymmärtämisen kannalta. Kuvitus toisin sanoen *laajentaa* sanallista kertomusta. Poikkeuksellisempia ovat kuvakirjat, joissa kuva ja sana kertovat toisilleen *vastakohtaista* tarinaa, sekä *syllepsiin* perustuvat kuvakirjat, joissa on esitetty kaksi (tai useampi) toisistaan riippumatonta kertomusta. Sanoja ei näissä tapauksissa välttämättä ole, vaan kuva on useimmiten ensisijainen kertova elementti. Kuvakirjan ääriesimerkki, täysin *sanaton kuvakertomus*, on tulkinnallisesti mielenkiintoinen tapaus. Kyseessä on kir-

jaimellisesti kuvakirja, eikä riitä, että lukija kielellistää yksittäiset kuvat, vaan hänen on kielellistettävä koko kertomus. (Nikolajeva & Scott 2001, 8–10; ks. myös Mikkonen 2004, 337–341.) Esimerkkinä tällaisesta sanattomasta kuvakertomuksesta, joka hyödyntää myös kurkistuskirjan keinoja, voisin mainita tanskalais-ruotsalaisen kuvanveistäjän ja arkkitehdin Egon Möller-Nielsenin vuonna 1949 ilmestyneen kirjasen *Historien om*, joka tunnetaan myös nimellä ”Historien om en liten fisk”<sup>4</sup>.

Kai Mikkonen on nostanut esiin teksti-kuva-yhdistelmän merkityksiä luovan potentiaalin. Hienoisenä kritiikkinä Nikolajevan ja Scottin tyypittelyä kohtaan hän huomauttaa, ettei tämä muutoin yksityiskohtainen tyypittely ota huomioon sitä, että jo sattumanvarainen tekstin ja kuvan liittäminen samaan yhteyteen voi tuottaa, ja usein tuottaakin, erilaisia merkityksiä (Mikkonen 2004, 337). Erilaisten moodien, eli ilmaisukeinojen, jatkuva, merkityksiä luova vuorovaikutus on yksi keskeisimmistä multimodaalista kirjallisuutta määrittävistä seikoista (Gibbons 2012a, 2). Kuvakirjat ovat epäilemättä multimodaalista kirjallisuutta, sillä niissä yhdistyy useimmiten kaksi erilaista ilmaisukeinoa tai viestinnän tapaa, jotka yhdessä muodostavat eheän kokonaisuuden (esim. Gibbons 2012a, 1; Hall 2008; Mikkonen 2004, 329). Kuvakirja on moniulotteinen ja monipuolinen esitysmuoto, jonka mahdollisuudet eivät rajoitu ainoastaan moninaisesti tapoihin yhdistellä kuvaa ja sanaa, vaan myös kirjaesineen materiaalisuuteen liittyvät ominaisuudet voidaan valjastaa merkitykselliseen käyttöön (ks. Mikkonen 2004, 352). Useinhan multimodaalisissa teoksissa hyödynnetään paitsi tekstuaalisten ja visuaalisten ilmaisukeinojen yhteistoimintaa myös kirjaformaatin mahdollisuuksia, ja näin tekemällä korostetaan kirjaesineen materiaalisia ja taktiilisia ominaisuuksia (Gibbons 2012b, 420).

Perinteisissä kuvakirjoissa merkitys rakentuu kuvan ja sanan välisessä vuorovaikutuksessa, mutta kurkistuskirjoissa myös taktiilisuus ja kirjaesineen materiaalisuus vaikuttavat teos- ja merkityskokonaisuuden rakentumiseen. Kurkistuskirjoja karakterisoivat kirjan materiaalista pintaa manipuloivat elementit, jotka luovat

kuvan ja sanan suhteeseen kirjaimellisesti uuden ulottuvuuden. Ne peittävät, laajentavat, täydentävät ja muokkaavat sekä kuvien että sanojen välityksellä kerrottua tarinaa. Lisäksi ne korostavat myös kirjaesineen kolmiulotteista ja kerroksellista rakennetta (esim. Keskinen 2017, 55; 2019, 141), ja erityisesti luokkuja hyödynnettäessä sovelletaan kirjaformaatin keskeisintä toimintaperiaatetta tavalla, jota ei digitaalisilla alustoilla voida toteuttaa: luukun avaaminen vertautuu sivun kääntämiseen.

## **Kuinkas sitten kävikään, Lupo? Kurkistuskirjan perinne**

Suomen kirjataiteen komitean vuoden 2012 Kaunis kirja -palkinnon saanut *Lunta sataa, Lupo!* on kertomus pienestä mustavalkoisesta koirasta, Luposta, joka kadottaa mustat pilkkunsa lumisateella. Kirjassa seurataan Lupon matkaa halki kaupungin tämän yrittäessä löytää lumisateeseen kadonneet pilkkunsa. Kertomus on kuvavetoinen: se koostuu 20 sivusta, joilla on kaikkiaan 182 sanaa. Jokaista aukeamaa hallitsee koko aukeaman laajuinen kuva. Kuvat ovat kooltaan pääasiassa yleiskuvia tai laajoja kokokuvia, joskin perspektiivit ja mittasuhteet voivat olla vääristyneitä. Tarina etenee nopeassa tempossa, ja sivua käännettäessä siirrytään myös tilanteesta toiseen. Kirjassa on myös kahdenlaisia nuoren lukijan kiinnostuksen herättäviä ja lukijaa aktivoivia elementtejä: luokkuja, jotka piilottavat taakseen tarinan ja sen etenemisen kannalta oleellisia asioita, sekä reikiä, jotka yhdistävät aukeamat toisiinsa. Huomattavaa on, ettei näitä elementtejä ole jokaisella aukeamalla, mutta silloin kun niitä on hyödynnetty, ne on sijoiteltu kertomuksen etenemisen ja juonen kehittymisen kannalta strategisiin ja motivoituihin kohtiin.

Mainosteksteissä ja palkintoehdokuusperusteluissa Királyn ja Majjalan kirjaa on verrattu Janssonin *Hur gick det sen?* -kuvakirjaan, jota puolestaan on luonnehdittu ilmestymisajankohtansa kontekstissa radikaaliksi ja normeja rikkovaksi ”muotokokeeksi” (*ett formexperiment*). Värimaailmaltaan se on räikeä ja jopa aggres-

siivinen, mutta samalla harmoninen ja harkittu – kutakin aukeamaa hallitsee vain muutama voimakas väri. Erityiseksi kirjan tekevät sen sivuille leikatut erimuotoiset, kuvituksen muotoja mukailevat reiät, joiden kautta kertomus ja sen henkilöhahmot kirjaimellisesti etenevät kohtauksesta toiseen. (Westin 1991, 54–55, 65; Kåreland & Werkmäster 1994, 15, 37, 45–46.) Kimberley Reynolds huomauttaa, että Janssonin kuvakirja korostaa nimenomaan kirjaformaatin merkitystä tarinaa eteenpäin vievänä tekijänä. Reynoldsin luennassa voidaan myös aavistaa narratologisia kaikuja hänen kirjoittaessaan tarinan sisällön ja kerrontatavan jännitteestä eli siitä, kuinka tapa, jolla kerrotaan, muodostuu tärkeämmäksi kuin se, mitä tarinan maailmassa tapahtuu. (Reynolds 2010, 35.)

Kuvakirjojen postmoderniin estetiikkaan viitaten Maria Nikolajeva on kirjoittanut taiteen ja artefaktin välisen rajan hämärtymisestä. Siinä missä aikuisille suunnatun kirjallisuuden yhteydessä ilmiö voidaan mieltää vaikkapa eri taidemuotojen, verbaalisen ja visuaalisen taiteen, kirjaesineen ja kirjataiteen, välisenä rajankäyntinä, lastenkirjallisuuden kontekstissa rajaa hämärtävät kirjaesineet, jotka etenkin materiaalisen manipuloinnin myötä muuntuvat leluiksi. Nikolajeva näkee, että esimerkiksi juuri luukkujen ja reikien kaltaiset materiaaliset elementit lisäävät kirjan leikillistä dynamiikkaa ja interaktiivisuutta sekä tarjoavat lukijalle kanssatekijän osan. Siinä missä suurin osa näistä ”lelukirjoista” on Nikolajevan mukaan marketeissa myytäviä massatuotteita, erityisesti Janssonin ”korkeinta taiteellista laatua” edustavassa kuvakirjassa reikiä hyödynnetään korostamaan teoksen leikillisyyttä. (Nikolajeva 2008, 67.)

Nikolajeva kiteyttää varsin osuvasti paitsi kurkistuskirjojen omalaatuisuuden, myös lastenkirjallisuuden laatuun ja arvostukseen liittyvän kaksinapaisuuden. Vaikka etenkin kuvakirjaformaatin mahdollistamien ilmaisumuotojen moninaisuus on ymmärretty ja sitä on myös osattu hyödyntää 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä asti (Mikkonen 2004, 352), lasten- ja nuortenkirjallisuuteen on pitkään liitetty selkeä didaktinen tehtävä (esim. Voipio & Laakso 2017, 3), joka helposti syrjäyttää muodon ja sisällön. Erityises-

ti pienemmille lapsille suunnattu kuvakirjallisuus voi helposti näytettyä ensisijaisesti tavalla tai toisella kehittämään tai yksinomaan huvittamaan pyrkivänä kulutushyödykkeenä ilman mainittavaa esteettistä arvoa.

Réka Király ja Marika Majjala ovat julkaisseet yhdessä kaksi kuvakirjaa. *Lunta sataa, Lupon!* jälkeen on ilmestynyt hahmogalleriansa myötä samaan tarinamaailmaan sijoittuva *Topin nokinenäpäivä* (2014). Molemmat kaksikon teokset voidaan nähdä taiteellisesti korkeatasoisen kuvakirjaperinteen jatkajina, mistä myös tekijöiden yhdessä ja erikseen saavuttamat meriitit<sup>5</sup> kertovat. Sekä Király että Majjala ovat paitsi kuvittajia myös graafisia suunnittelijoita, mikä näkyy heidän kuvakirjojensa muotokielessä. Muodot ovat graafisesti selkeitä ja tietyllä tapaa harkitun kömpelöitä, jossain määrin naivistisiakin. Muotokieli tuo varsin voimakkaasti mieleen varhaisen pala- tai kollaasianimaation (*cutout animation*) ja johtaa myös toisinaan perspektiivin ja mittasuhteiden vääristymiseen. Yhtä lailla selkeä on teoksen värimaailma: kutakin aukeamaa hallitsee tavallisesti vain pari kolme väriä tai värisävyä, useimmiten murrettuja harmaan, ruskean, sinisen ja mustan eri vivahteita. Tarinan kannalta keskeinen lumisade on kuvattu kookkaina valkoisina täplinä.

Tietyt tekstuurit ja kuviot, esimerkiksi Lupon kaulaliinan ruutukuviot, tiilikattojen kuviointi sekä luonnollisesti erimuotoiset, -kokoiset ja -väriset pilkkukuviot, toistuvat kuvituksessa eri yhteyksissä. Király'n ja Majjalan teokselle ominaista onkin reikien sijoitettu sivulle siten, että edelliseltä tai seuraavalta aukeamalta paljastuva kuosi paikkaa sulavasti kuvaan syntyvän aukon. Kuvituksesta ei näin ollen leikkaudu mitään oleellista pois. Tämä tarkoittaa samalla myös sitä, että rei'istä ei jää näkyviin häivähdyksiä edellisen aukeaman tapahtumista, eivätkä ne paljasta viitteitä seuraavasta aukeamasta – kuten tapahtuu vaikkapa Tove Janssonin kuvakirjaklassikossa. Yhtä kaikki, kurkistuselementit kajoavat ilmeisellä tavalla kirjaesineen materiaaliseen ilmiäsuun. Näin ne ovat yhtä lailla multimodaalisia, merkitystä rakentavia ja välittäviä keinoja kuin mitkä tahansa muut vastaavan kaltaiset eleet. Reikiä ja luuk-

kuja voidaan myös pitää eräänlaisina *pageturnereina*, elementteinä, jotka innostavat ja yllyttävät lukijaa kääntämään sivua ja selvittämään, mitä seuraavaksi tapahtuu (Nikolajeva 2000, 81). Seuraavassa analyysissäni noudatankin Király'n ja Maijalan teoksen takakansitekstin kehotusta – ”Seuraa Lupo luukkujen taakse ja kurkista rei'istä” – ja osoitan, että näillä elementeillä on kuvan ja tekstin tapaan oleellinen rooli kertomuksen kokonaisuuden rakentumisessa, minkä ohella ne laajentavat käsitystä kirjaesineen materiaalisista mahdollisuuksista.

### **Kurkistus rei'istä...**

Katoaminen, kätkeytyminen ja kätkeminen voidaan nähdä Réka Király'n ja Marika Maijalan kurkistuskirjan kantavina teemoina. Pieni mustavalkoinen koira kadottaa pilkkunsa ja kaivelee niitä jos jonkinlaisista kätköistä. Sitä, miten tai minne Lupon pilkut ovat kadonneet, tai sitä, miten tilanne lopulta ratkeaa, ei suorasanaisesti paljasteta. Kurkistuskirjan ominaislaatuun sopiikin erinomaisesti se, että myös tarinaan jätetään tietoisia aukkoja lukijan pääteltäväksi ja täydennettäväksi. Toinen lähtökohtaisesti merkille pantava piirre Lupossa on jo kirjan ensimmäisiltä sivuilta alkunsa saava liike. Pysähtyneitä kuvia, kohtauksia, joissa oltaisiin paikoillaan, ei kertomuksessa juurikaan ole. Jopa aukeamalla seitsemän, jossa kuvataan Lupo istumassa lumihangessa, teksti implikoi liikkeen: ”Lupo tupsahtaa” lumeen ja ”alkaa kaivaa”. Liike sekä tarinan maailmassa että konkreettisemmin kirjan sivulta toiselle tapahtuu tulkintani mukaan hyvin pitkälti kurkistuselementtien kautta.

*Lunta sataa, Lupossa!* reikiä on hyödynnetty ainoastaan kirjan nimiösivulla, eli itse tarinan ensimmäisen aukeaman verso-sivulla sekä neljällä peräkkäisellä aukeamalla noin kirjan puolivälissä – tarinan eräänlaisessa kulminaatiopisteessä. On myös huomattava, että viimeinen, kahdeksannella aukeamalla oleva ”aukko” ei ole suoranainen reikä, vaan aukeaman recto-sivun ulommaisesta ylä-

kulmasta on leikattu suorakaiteen muotoinen, 1,7 cm x 10,6 cm kokoinen pala. Reiät eivät siis läpäise kirjaa kannesta kanteen, mutta tuovat varsin hienovaraisella tavalla esiin fyysisen kirjaesineen kolmiulotteisuuden ja kerroksellisuuden.<sup>6</sup> Vaikka niiden välityksellä ei suoranaisesti leikitelläkään kertomuksen ajallisten ja tilallisten kerrostumien yhteensulautumisella, ne voidaan kuitenkin liittää kertomuksen etenemiseen ajassa ja tilassa. (Vrt. Westin 1991, 65–66; Keskinen 2017, 55.) Omassa luennassani ne näet on aseteltu tarinan etenemisen kannalta merkittäviin siirtymäkohtiin, jolloin reiät on mahdollista nähdä tarinaa eteenpäin vievinä elementteinä.

Ensimmäiset kaksi pienehköä epäsymmetrisen muotoista reikää tulevat vastaan jo nimiösivulla. Osana kertomuksen ensimmäisen aukeaman kuvitusta näistä rei'istä piiryy kaksi aukeaman poikki kirmaavan Lupon viidestä, vielä näkyvissä olevasta pilkusta. Jo nimiösivulla lukijalle paljastetaan, minkä tyyppinen kirja on kyseessä: käsillä ei ole vain tavallinen kuvakirja, vaan se tarjoaa lukijalle myös konkreettista tarttumapintaa ensimmäisillä sivuilla. Lukija voi työntää sormensa rei'istä ja päästä kirjaimellisesti osaksi kertomuksen maailmaa sekä osallistumaan ja vaikuttamaan kertomuksen etenemiseen.

*Lunta sataa, Lupon!* aukeamille 5–7 sijoittuvat reiät porautuvat kiintoisalla tavalla kolmiulotteisuuteen. Viidennellä aukeamalla talojen katoilla kiipeilevä Lupo loikkaa pilkkujensa perässä rakennuksen seinustalta laskeutuvaan vesiränniin, jonka suuaukon aukeaman recto-sivulla muodostaa aavistuksen epäsymmetrinen, reilu 6 cm halkaisijaltaan oleva reikä. Seitsemännellä aukeamalla kohtaamme rännistä tupsahtaneen Lupon, rännin suuaukon Lupon takana kirjan verso-sivulla muodostaa edellistä hieman pienempi ja eri tasossa oleva ympyrän muotoinen reikä. Tässä välissä kuudennella aukeamalla olemme nähneet koiran putoavan alas pitkin pimeää ränniä. Kuvasta 1. näemme, kuinka reiät sulautuvat kuvitukseen:



*Lunta sataa, Lupo!*, 6. aukeama.

Reikien sijoittelu konkretisoi ensinnäkin tarinan maailmas-  
 sa vallitsevan korkeuseron katonharjan ja maanpinnan välillä sekä  
 Lupon pudotuksen, jonka vauhdikkuudesta kertoo myös kuvitus.  
 Viidennen aukeaman recto-sivun ylälaidassa näemme Lupon koh-  
 ti ränniä suuntautuneet etutassut ja puolet sen kuonosta. Seuraa-  
 van aukeaman recto-sivulla, tällä kertaa sivun alalaidassa, näky-  
 vät puolestaan vain putoavan Lupon takatassut ja häntä. Seitsemän-  
 nellä aukeamalla hangessa istuva, kokonaisena ja lähes koko sivun  
 kokoisena kuvattu Lupo on sijoitettu tassuja lukuun ottamatta ko-  
 konaan aukeaman verso-sivulle. Reikien sijoittelu voidaan nähdä  
 kertomusta eteenpäin vievänä elementtinä, mutta kuudennella au-  
 keamalla (Kuva 1.) korostuu myös kirjaesineen materiaallinen puo-  
 li, kun Lupon taakse jäävän olion piirteitä hallitsee valkoinen, jota-  
 kuinkin ympyrän muotoinen yksityiskohta, jota on hankala tulkita  
 sen paremmin olion suuksi kuin kuonoksikaan.

Kahdeksannella, tarinan kolmanneksi viimeisellä aukeamalla  
 vastassa on jälleen erilainen tapa hyödyntää fyysisiä aukkoja kirjan  
 sivuilla. Kuvassa väsynyt ja etsinnöissään pettynyt Lupo suuntaa



kotiin. Suoraan edestä kuvattu apea koira on sijoitettu aukeaman verso-sivulle, ja se vie lähes puolet aukeaman kuva-alasta. Koira ympäröi luminen maisema. Recto-sivun yläkulmaan on leikatettu suorakaiteen muotoinen lovi, josta paljastuu muuta ympäristöä tummempi värialue, jonka voi tulkita vaikkapa osaksi rakennuksen seinustaa. Seuraavalla aukeamalla nimittäin tapaamme Lupon omassa eteisessään ravistelemassa märkää turkkiaan, lovesta pilkottanut tummempi alue on muuntunut jonkinlaisen kookkaan huonekalun pinnaksi. Tulkitsenkin, että poisleikattu kulma toimii väylänä harmaasta ulkomaailmasta, jossa pilkutkin katoavat kuin kuonolle putoilevat ja sulavat lumihiutaleet, lämpimään, värimaailmataan täysin poikkeavaan kotiin, missä hyvä ystävä Topi-kissa odottaa ja mysteeri ratkeaa.

Hieman samaan tapaan kuin *Hur gick det sen?* -kirjassa päähenkilöt etenevät kohtauksesta toiseen ja kohti kotia sivuilla olevien reikien kautta, myös *Lunta sataa, Lupossa!* reiät siis avaavat tietä tarinan sankarille. Tarinan alussa lukija saa nimiösivulla olevien reikien kautta otteen tarinan maailmasta ja tutustuu sen keskushahmoon. Vesirännin ja pudotuksen kautta päädytään tilanteeseen, jossa Lupo joutuu pettymään yrityksissään löytää pilkkunsa. Viimeinen poistettu kulma johdattaa Lupon kotiin ja tarinan päätökseen. Fyysiset reiät kirjan sivuilla eivät siis tuota aukkoja kertomukseen, vaan pikemminkin mahdollistavat sen etenemisen. Ne jäsentävät kertomukselle sen alkupisteen, keskikohdan, jossa Lupon etsintä kulminoituu, sekä loppuratkaisun, jolloin Lupolle paljastuu, minne sen pilkut olivat kadonneet. Lukija tietenkin on voinut päätellä tämän kuvituksen tarjoamien vihjeiden perusteella jo hyvän aikaa sitten: pilkut ovat, totta kai, peittyneet koiran turkille sataneeseen lumeen.

### **... ja katse luukkujen taakse**

Luukut muokkaavat kirjaesinettä kenties sivuille leikeltäjä reikiäkin radikaalimmalla tavalla, minkä ohella ne vaikuttavat myös lu-

kuprosessiin. Királyn ja Majjalan kurkistuskirjassa luukuilla on tulkintani mukaan kaksi oleellista funktiota. Ensinnákin luukkujen alleen piilottama sekä verbaalinen että visuaalinen informaatio täydentää kertomusta ja tekee siitä koherentin. Kertomuksen lisäksi luukut täydentävät ja laajentavat avautuessaan myös konkreettisesti kirjan aukeamaa.

Kuten luukkukirjoissa yleensäkin, myös *Lunta sataa*, *Lupossa!* luukut lisäävät sekä lukijan ja teoksen välistä vuorovaikutusta että jännitystä luukkujen kätkiessä taakseen kertomuksen kannalta oleellisia yksityiskohtia tai yllättäviä käännteitä, jotka lukija saa luukut avaamalla paljastaa – tai voi niin halutessaan sivuuttaa. Vuorovaikutteisuus ja yllätyksellisyys välittyvät esimerkiksi *Lupon* seitsemännellä aukeamalla tarinan eräänlaisessa kulminaatiopisteessä. Vesiränniä pitkin pudonnut Lupo on tupsahtanut lumeen, ja sen edessä on kaksi kinosta, joita se alkaa kaivaa. Lukija pääsee ”kaivamaan” yhdessä *Lupon* kanssa: kinoksia konkretisoi kaksi erikoista, muodoltaan etäisesti lumikasaa muistuttavaa valkoista luukua, jotka lukija voi avata ja yllättyä – tai pettyä – löytämästään yhtä paljon kuin Lupo. Kinoksista ei löytynytkään pilkkuja, vaan ”[v]ain kakkaa. / Ja Milkan vanha pallo.”

Luukkujen käsittely ja niiden toiminta kerrontaa ja kertomusta eteenpäin vievänä elementtinä edellyttää siis lukijan ja teoksen välistä vuorovaikutusta. Luukut vaikuttavat myös siihen, miten ja missä järjestyksessä aukeamaa luetaan. Etenkään kuvaa luettaessa kuvakirjojen lukusuunta ei monestikaan noudata länsimaista vasemmalta oikealle -logiikkaa, vaan lukeminen on usein poukkoilevaa ja epälineaarista. Jokainen lukija lukee ja tulkitsee kuvaa ja sen aukkoja omalla tavallaan, ja siksi kuvakirjoissa ei ole yhtä ainoa lukusuuntaa. Nikolajevan mukaan monet kuvittajat kuitenkin sommittelevat kuvansa niin, että ne tukevat vasemmalta oikealle suuntautuvaa lukemista. (Nicolajeva 2000, 221.) Myös *Lupossa* toiminta ja hahmojen liikesuunnat ovat pääsääntöisesti suuntautuneet tarinan sulavan etenemisen kannalta loogisesti oikealle. Heti tarinan toisella aukeamalla törmätään kuitenkin poikkeukseen.



Kuva 2. *Lunta sataa, Lupo!*, 2. aukeama.

Ensilukemalta toisen aukeaman lukusuunta on selkeä. Kuvasta 2. näemme, kuinka aukeaman verso-puolelle on kuvattu ison osan sivun kuva-alasta vievä Lupo. Lupo huomaa turkkinsa olevan aivan valkoinen, ja me lukijat voimme havaita turkin ja lumihuutaleiden välisen sävyeron sekä sen, kuinka lumi peittää koiran täplät. Recto-puolella lumisateen lomasta näkyy muun muassa aita ja kaksi mustaa ympyrää. Aidan alapuolella, sivun alimmassa kolmanneksessa, on viisi riviä tekstiä. Huomataan, että aidassa on lukko, kyseisellä kohdalla on siis aidan portti – ja fyysisessä kirjassa portin kokoinen luukku, jonka lukija voi avata ja kurkistaa, mitä aidan takana itse asiassa vilkkuukaan.

Aukeama on mielenkiintoisella tavalla kerroksellinen, mutta länsimaalaisen vasemmalta oikealle suuntautuvan lukemisen kannalta ongelmallinen, mitä Kuva 3. havainnollistaa. Etenkin tekstin asemointi johdattaa jatkamaan lukemista seuraavalle aukeamalle, mutta luukku pakottaa lukijan pysähtymään. Luukun taite sijaitsee lähellä kirjan keskitalitetta, ja se avautuu kuin kirjan aukeama. Luukun alta kirjan varsinaiselta sivulta paljastuu knallipäisen miehen



Kuva 3. *Lunta sataa, Lupo!*, 2. aukeama luukku avattuna.

ajama keltainen auto, mutta tilannetta selittävä teksti jää luukun sisäkanteen kääntyen siis aukeaman verso-puolelle.

Aukeama voidaankin lukea usealla tavalla. Esimerkiksi itseleni luontevammassa lukutavassa katseeni siirtyy ensin aidan alapuolisesta tekstistä keula oikealle osoittavaan autoon ja vasta sitten vasemmalle jäävään tekstiin. Vaihtoehtoisesti ensin voidaan lukea luukun sisäpuolelta paljastuva teksti ja sen jälkeen sanoin kerrottua tukeva kuva. Nähdäkseni edellinen on sikäläkin luontevampi suunta, että tekstissä kerrotaan, kuinka ”[a]uto kaasuttaa pois”. Jäljelle on jäänyt vain pakokaasupilvi, jonka sisään teksti on sijoitettu. *Lupon* toinen aukeama havainnollistaa kuvakirjoille ominaisen, esimerkiksi romaaneista poikkeavan, poukkoilevan lukutavan.<sup>7</sup> Kun aukeaman recto-puolelle sijoitettu luukku avataan, aukeamaa on yllä mainitsemastani syystä luettava nurinkurisesti oikealta vasemmalle ja sitten taas luukun alta paljastuvan auton kulkusuuntaa mukaillen oikealle. Yhdellä aukeamalla on siis kaksi kerrosta, jotka mutkien kautta vievät kertomusta lineaarisesti oikeaan suuntaan.

Sekä reiät että luukut toimivatkin Király'n ja Maijalan kirjassa paradoksaalisesti: ne sekä peittävät että paljastavat asioita mutta ovat myös omiaan luomaan tarinaan aukkoja. Kuten olen edellä todennut, reiät omalla tavallaan vievät kertomusta eteenpäin. Fyysiset reiät kirjan sivuilla kajoavat myös itse kirjaesineen materiaalisuuteen varsin radikaalilla tavalla, mutta reikien sijoittelun ja kuvituksessa toistuvien tekstuurien johdosta reiät eivät suoranaisesti paljasta mitään edelliseltä tai seuraavalta aukeamalta. Kuvitus ikään kuin tukkii reiät sitä mukaa, kun kertomuksessa siirrytään eteenpäin. Reikäisillä sivuilla kuvitus näyttäytyy aukottomana kirjaesineen materiaalien ominaispiirteiden konkretisoituessa. Luukut tekevät tämän kenties vieläkin ilmeisemmällä tavalla, kuten edellä olevasta esimerkistäkin voidaan huomata.

Luukkujen toimintaperiaate on kuitenkin käytännössä käänteinen suhteessa reikiin. Lisäksi ne osallistavat lukijaa aivan toisella tavalla – nimittäin tavalla, joka vaikuttaa myös kertomuksen etenemiseen. Kuten edellä olen huomauttanut, lukija voi esimerkiksi työntää sormensa reikien läpi, mutta kertomuksen etenemisen kannalta tällä eleellä ei ole mitään oleellista funktiota. Sen sijaan lukijan kohdatessa kirjan sivuilla luukkuja hänen päätettäväkseen jää, katsooko hän luukkujen taakse vai sivuuttaako ne. Jälkimmäinen vaihtoehto on kuitenkin omiaan luomaan kertomukseen aukkoja, sillä luukkujen alle kätkeytyy usein kertomuksen etenemisen kannalta merkityksellistä informaatiota. Luukkujen sivuuttaminen on tietenkin varsin epätodennäköistä, sillä luukkujen oleellinen funktiohan nimenomaan on luoda vuorovaikutusta teoksen ja lukijan välille. Ne eivät myöskään ainoastaan luo kertomukseen jännitystä ja yllätyksiä, vaan myös provosoivat lukijan mielenkiintoa ja halua selvittää, mitä tarinan maailmassa tapahtuu.

## **Kurkistuskirja ja kirjaesineen materiaaliset rajat**

Mahdollistaessaan erilaisia lukusuuntia ja leikitellessään kirjaesineen varsin yksinkertaisella toimintaperiaatteella *Lunta sataa, Lupon!* toinen aukeama konkretisoi sekä kurkistuskirjojen materiaali-



Kuva 4. *Lunta sataa, Lupo!*, 4. aukeama.

sen kerroksellisuuden että kuvakirjojen lukemiseen liittyvän poukkoilevuuden ja epälineaarisuuden. Toisella tavalla moniulotteinen esimerkki tulee vastaan kirjan neljännellä aukeamalla, joka kokonaisuutena poikkeaa muusta kirjan kuvituksesta.

Aukeama (ks. Kuva 4.) on käytännössä lähinnä erikoislähikuva kahden kertomuksessa esiintyvän ihmishahmon, Milkan ja Pilkan, kasvoista. Kuvassa, jossa Milka huhuilee närheä takaa ajavan Lupon perään, näkyvät kasvojen lisäksi hahmojen kasvojen tasalle nostetut kädet sekä hahmojen päässä olevat kolmion muotoiset hatut. Pilkan hatussa on lisäksi ympyränmuotoinen musta tupsu.

Kuvakoko on poikkeuksellinen, sillä muutoin koko aukeaman kokoiset kuvat ovat laajoja tai laajahkoja yleiskuvia tarinan tapahtumaympäristöstä. Myös luokkuja hyödynnetään kyseisellä aukeamalla poikkeavalla tavalla. Aukeaman molempien sivujen alalaidasta avautuu noin puolen sivun kokoinen luokku, jonka avaaminen paitsi kasvattaa aukeaman fyysisiä mittoja myös laajentaa kuvakokoa erikoislähikuvasta yleiskuvaksi kaupunkimaisemasta, kuten kuvasta 5. voimme huomata:

KUVA 5. *Lunta sataa, Lupo!*, 4. aukeama avattuna.

Milka ja Pilka  
rakentavat lumiukkoa.  
- Hoi Lupo, minne sinä  
menet! Milka huutaa.





Lupo ei kuule.  
Se kiipeää.  
Katolla pilkottaa  
jättikokoinen  
pilkku. Mutta se on  
liian korkealla...



Milkan ja Pilkan hatut ovat muuntuneet kahden korkean talon katoiksi. Korkealla vasemmalle sivulle jäävän talon seinässä on kello, alaosassa puolestaan hattukauppa. Oikean puoleisen talon seinustalla taas on koristeellinen parveke, jonka kaiteella näemme myös Lupon, joka kurkottaa kohti talon katolla ”pilkotta[vaa] jätetikokoi[sta] pilkku[a].” Toisin kuin aiemmin käsittelemässäni esimerkissä, tällä aukeamalla lukusuunta on verrattain looginen: teksti on sijoitettu käytännössä vastakkaisiin kulmiin ja kuvitus jää tekstien väliin. Kun luukut avataan, Milkaa ja Pilkaa ei avautuvassa yleiskuvassa näy, mutta Milkan huuto jää ikään kuin kaikumaan kaupunkitilaan. Suuri kuvakoon muutos on kuitenkin itsessään voimakas tehokeino, etenkin kun se tapahtuu periaatteessa yhdellä ja samalla aukeamalla. Viimeistään tämä kohtaus konkretisoi lukijalle Lupon pilkkujahdin absurdisuuden. Kuva vahvistaa, että Lupon jahtaama pilkku todellakin on suuri, lähes koiran itsensä kokoinen – se ei mitenkään voi olla Lupon turkista kadonnut pilkku. Tarkkaavaiselle ja edes kohtalaisella päättelykyvyllä varustetulle lukijalle Lupon pettymys paria aukeamaa myöhemmin ja lopulta ongelman ratkaisu eivät tule yllätyksenä: pilkut olivat peittyneet lumeen, tietenkin!

Tapa, jolla kuvakoon muutos ja siirtymä ihmishahmojen kasvoista laajaan kaupunkikuvaan konkretisoituu aukeaman fyysisen koon muutoksena, kertoo nähdäkseni paljon kurkistuskirjan luonteesta materiaalisena esineenä. Käsillä olevan kirjan aukeaman koko perusmuodossaan on 40,6 cm x 24,7 cm, luukut avattuna puolestaan noin 40,6 cm x 37,4 cm, mikäli jätetään huomioimatta luukkujen väliin jäävä pieni lovi. Yksinkertaisen laskutoimituksen avulla voimme selvittää, että laajennettu aukeama on pinta-alaltaan noin 34 prosenttia alkuperäistä suurempi, mikä on varsin merkittävä muutos ottaen huomioon, että olemme tottuneet siihen, että kirjoiksi kutsutuilla esineillä on tietyt muuttumattomat fyysiset mitansa ja ominaisuutensa (kuin myös käyttötapsansa ja -tarkoituksensa) (ks. Keskinen 2019, 150). Kirjojen pintaa on yksinkertaista pitää yksiulotteisena ja etenkin kuvakirjojen kohdalla nähdä kol-

miulotteisuus ainoastaan visuaalisin keinoin tähän pintaan luotavana tilan illuusiona (Goldstone 2008, 118–119).

Mikko Keskinen on kuitenkin muistuttanut, että käännettäessä kirjan sivua sivu ”kohoaa hetkeksi irti avatun kirjan pinnasta ja on näkyvästi olemassa kolmessa ulottuvuudessa”. Kirjan sivu ei siis ole pelkkä yksiulotteinen taso, vaan sillä on myös avaruusgeometriset ominaisuutensa, se on ”objekti joka sijaitsee ja liikkuu kolmiulotteisessa avaruudessa” (Keskinen 2018, 73–74). Kolmiulotteisuus ei siis ole vain jokaisen kirjaesineen, vaan myös jokaisen yksittäisen kirjan sivun ominaisuus. Tästä voidaan jatkaa siihen, kuinka ”[j]okainen kirja on jonkinlainen kirjaveistos- tai mobile, mutta niin minimimuodossaan, niin tunnusmerkittävästi, että sen voi ohittaa kuin sivua kääntämällä” (Keskinen 2018, 74).

Sivun kääntämisen dynamiikka tulee konkreettisimmillaan ilmi pop-up-kirjoissa, joissa sivun kääntäminen todellakin avaa lukijan tai katsojan eteen kolmiulotteisen, parhaissa tapauksissa monesta eri kulmasta tarkasteltavan sommitelman. Yhtä lailla kurkistuskirjoissa voidaan erimuotoisten ja -kokoisten luukkujen, niiden sijoittelun ja avautumissuuntien avulla paitsi leikitellä oletuksella kirjan sivun (tai aukeaman) fyysisten mittojen muuttumattomuudesta, myös tehdä kirjaesineen kertautuvasti kerroksellinen ja kolmiulotteinen rakenne osaksi niin kertomuksen tilaa kuin sitä fyysistä, avaruudellista tilaa, jossa sitä luetaan.

## Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut Réka Királyyn ja Marika Maijalan kurkistuskirjaa *Lunta sataa, Lupo!* multimodaalisena teoskokonaisuutena, jossa on monin eri tavoin hyödynnetty kirjaesineen materiaalisia mahdollisuuksia. Kurkistuskirja itsessään on hyvin tavanomainen lastenkirjallisuuden tyyppi, mutta suhteessa aikuisille kohdennettuun kirjallisuuteen kurkistuskirjoille leimallinen kirjaesineen fyysinen muuntelu näyttäytyy mitä suurimmissa määrin kokeellisena eleenä.

Kurkistuskirjana *Lunta sataa, Lupo!* asettuu lähtökohtaisesti multimodaalisen kirjallisuuden kentälle. Tekstiä kirjassa on vain vähän, joten kuvakerronnalla ja kirjaesineen materiaalisuudesta kumpuavilla kurkistuskirjoille ominaisilla elementeillä on huomattava funktio niin itse kertomuksen kuin teoskokonaisuuden rakentumisessa ja sen merkitysten muodostumisessa. Kerronnallisina elementteinä luukut ja reiät luovat kertomukseen paitsi yllätyksellisyyttä ja jännitystä myös vievät kertomusta eteenpäin innostaessaan lukijaa selvittämään, mitä luukkujen alta paljastuu tai mitä reiästä pilkottaa. Ne siis ylläpitävät kohdeyleisönsä mielenkiintoa tarjoamalla sekä visuaalisia että taktiilisia ärsykeitä ja konkreettista kosketuspintaa. Lukemisesta muodostuu vuorovaikutteinen tilanne lukijan ja materiaallisen teoksen välillä.

Reikien ja luukkujen kaltaiset elementit kiinnittävät kerrotun tarinan ohella huomion myös itse kirjaan fyysisenä esineenä. Kurkistuskirjoja voidaan yhtäältä ajatella ikään kuin plastisen sommitelun tuloksina – niistä ei ole vain kaiverrettu materiaa pois, vaan materiaa on myös lisätty luotaessa erilaisia kolmiulotteisia, kerroksellisia ja liikuteltavia rakenteita kirjan sivuille. Reiät porautuvat kirjaesineen kerrosmaiseen rakenteeseen, ja eri suuntiin ja eri kohdista aukeamaa avautuvat eri kokoiset ja eri muotoiset luukut toisintavat kirjan varsin yksinkertaista toimintaperiaatetta, sivun kääntämistä, jolloin fyysisesti yhdeltä aukeamalta voikin avautua, sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti, useita ulottuvuuksia kertomuksen maailmaan. Samalla luukut tekevät kirjasta esineenä plastisen, muovailtavan ja jokaisen lukuprosessin myötä muuntuvat objektin. Kun tarkastellaan, kuinka monimutkaisia, eri suuntiin avautuvia ja kerroksellisesti kolmiulotteisia rakenteita kurkistuskirjoissa voi muodostua, voi niiden katsoa konkretisoivan jokaiselle kirjaesineelle ominaisen veistoksellisuuden.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Useimpien kuvakirjojen tapaan *Lunta sataa, Lupo!* on sivunumeroimaton. Koska kirja on varsin lyhyt, katson riittäväksi viitata nimiösiivun jälkeen aukeamiin (ensimmäinen, toinen, kolmas aukeama jne.) omatekoisen sivunumeroinnin sijaan.

<sup>2</sup> Kuva- ja kurkistuskirjojen ensisijainen kohderyhmä käsittelee teoksia taatusti eri tavalla kuin lukutaitoinen lapsi tai aikuislukija – puhumattakaan tutkijoista. Lapset, joille esimerkiksi *Lunta sataa, Lupo!* on ennen kaikkea kohdennettu, ovat pikemminkin katsojia kuin lukijoita. Lastenkirjatutkimuksessa puhutaan usein kaksoisyleisöstä tai -puhuttelusta (*dual address*) viitattaessa siihen, miten lastenkirja voi välittää erilaisia sisältöjä ja merkityksiä riippuen siitä, onko niiden tulkitseja aikuinen vai lapsi. Kuvakirjojen vastaanoton kontekstissa kahden eri yleisön puhuttelu on vielä eksplisiittisempää kuin lastenromaanin tapauksessa, sillä kuvakirjan lukutilanne on usein lapsen ja aikuisen yhdessä jakama tilanne. Kaksoispuhuttelua voidaan hyödyntää esimerkiksi siinä, kuinka lapset ja aikuiset havainnoivat ja merkityksellistävät erilaisia intertekstuaalisia ja metafiktiivisiä keinoja tai kertomukseen joko kuvan tai sanan tai molempien tasolla jääviä aukkoja. (Esim. Nikolajeva 2000, 265–269; Nikolajeva & Scott 2001, 118; Wall 1991, 35; Laakso 2014, 40–41.)

Lukija ja lukeminen voivat siis olla kuva- ja kurkistuskirjoja käsitellessä ongelmallisia ja harhaanjohtavia sananvalintoja, mutta johdonmukaisuuden vuoksi puhun lukijasta joka tapauksessa. Viittaa tällä kirjan todellisen kuluttajan ja kertomusteoreettisen lukija-abstraktion välimaastossa olevaan, kohdetekstistä nousevien tarpeiden sekä sen tarjoamien edellytysten ja mahdollisuuksien muovaamaan konstruktion, jonka kenties voisi mieltää myös akateemiseksi lukijaksi.

<sup>3</sup> Poikkeuksena esim. Schaffer (1994), joka ottaa käyttöön määreen ”den experimentella bilderboken” jo viitatessaan 1950-luvun modernistiseen ruotsalaiseen kuvakirjallisuuteen.

<sup>4</sup> *Historien om* on kertomus pienestä kalasta, joka joutuu huomattavasti suuremman kalan syömäksi. Kala jatkaa elämäänsä syöjänsä vatsassa ja kasvaa yhä suuremmaksi. Samalla lajikumppaninsa syönyt kala riutuu riutumistaan. Lopulta vatsassa elänyt kala on kasvanut niin suureksi, että tämän syöjä ”räjähtää” varsin brutaalilla tavalla. Räjähdyks on esitetty hyvin konkreettisesti sivulle leikatun isohkon, kalan vatsan kokoisen reiän muodossa.

<sup>5</sup> Király ja Maijala ovat sekä yhdessä että erikseen saaneet kuvituksistaan lukuisia tunnustuksia ja palkintoehdokkuuksia (mm. Kaunis kirja, Astrid Lindgren memorial award, Rudolf Koivu -palkinto), ja vuonna 2015 he pääsivät kansainväliselle The White Ravens -listalle, joka nostaa vuosittain valokeilaan maailmanlaajuisesti merkittäviä, tematiikkaltaan universaaleita tai taiteellisesti ansioituneita lastenkirjoja. Lisäksi Maijalan kuvittama Essi Kummun *Puhelias Elias* oli lasten- ja nuortenkirjallisuuden Finlandia-ehdokkaana vuonna 2012 ja sen jatko-osa *Häätanssit* Botnia-palkintoehdokkaana vuonna 2019.

<sup>6</sup> Toisessa Király ja Maijalan yhteiskirjassa *Topin nokinenäpäivä* lukijan huomio kiinnittyy nimenomaan nimiösvultta alkunsa saavaan ja koko kirjan läpäisevään, aukeama aukeamalta pienenevään neliön muotoiseen reikään. Muu kuvitus on tietyllä tapaa rakentunut mustan neliön ympärille ja motivoi neliön sijaintia keskellä sivua. Lopputuloksena on verrattain matala mutta yhtä kaikki kirjan kolmiulotteisen rakenteen paljastava, kärjellään seisova pyramidi.

<sup>7</sup> Kuvakirjojen erilaisista lukusuunnista ks. esim. Nikolajeva 2000, 201–216.

## LÄHTEET

### Kuvakirjat

- Jansson, Tove (1952/2015) *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mumintrollet och lilla My*. Tukholma: Rabén & Sjögren.
- Király, Réka & Maijala, Marika (2014) *Topin nokinenäpäivä*. Helsinki: WSOY.
- Király, Réka & Maijala, Marika (2012) *Lunta sataa, Lupo!* Helsinki: WSOY.
- Möller-Nielsen, Egon (1949) *Historien om*. Tukholma: KF:s Förlag.

### Tutkimuskirjallisuus

- Gibbons, Alison (2012a) *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. Lontoo: Routledge.
- Gibbons, Alison (2012b) Multimodal literature and experimentation. Teoksessa Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (toim.): *The Routledge companion to experimental literature*. Lontoo & New York: Routledge, 420–434.
- Goldstone, Bette (2008) The paradox of space in postmodern picturebooks. Teoksessa Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (toim.): *Postmodern picturebooks. play, parody and self-referentiality*. Lontoo & New York: Routledge, 117–129.
- Hall, Christine (2008) Imagination and multimodality: reading, picturebooks, and anxieties about childhood. Teoksessa Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (toim.): *Postmodern picturebooks. play, parody and self-referentiality*. Lontoo & New York: Routledge, 130–146.
- Keskinen, Mikko (2017) Carving out other narratives: textual treatment in Jonathan Safran Foer's *Tree of codes*. Teoksessa Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar (toim.): *Mielikuvituksen maailmat: tietei-*

- den välisiä tutkimuksia kirjallisuudesta* Eetos-julkaisuja, 19. Turku: Eetos, 87–105.
- Keskinen, Mikko (2018) Kirjoituksen näköiset kuvat. *Aperitiffin* tekstifaksimilet. Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.): *Avoin Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaaniasta* Aperitiff – avoin kaupunki. Tampere: Tampere University Press, 60–83.
- Keskinen, Mikko (2019) Narrating selves amid library shelves: literary mediation and demediation in *S.* by J. J. Abrams and Doug Dorst. *Partial answers: journal of literature and the history of ideas*, 17:1, 141–158.
- Kåreland, Lena & Werkmäster, Barbro (1994) *Livsvandring I tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet? Den farliga resan.* Upsala: Hjelm Förlag.
- Laakso, Maria (2014) ”Pertules. Kyrppi. Jumittu.” Nykynonsense ja huumori Kari Hotakaisen lastenkirjoissa. Teoksessa Marleena Mustola (toim.): *Lastenkirja. Nyt.* Helsinki: SKS, 27–45.
- Mackey, Margaret (2008) Postmodern picturebooks and the material conditions of reading. Teoksessa Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (toim.): *Postmodern picturebooks. play, parody and self-referentiality.* Lontoo & New York: Routledge, 103–116.
- McCallum, Robyn (2004) Metafiction and experimental works. Teoksessa Peter Hunt (toim.): *International companion encyclopedia of children’s literature.* Lontoo & New York: Routledge, 587–598.
- Mikonen, Kai (2004) *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä.* Helsinki: Gaudeamus.
- Nikolajeva, Maria (2008) Play and playfulness in postmodern picturebooks. Teoksessa Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo (toim.): *Postmodern picturebooks. play, parody and self-referentiality.* Lontoo & New York: Routledge, 55–74.
- Nikolajeva, Maria (2000) *Bilderbokens pusselbitar.* Lund: Studentlitteratur.

- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2001) *How Picturebooks Work*. New York & Lontoo: Routledge.
- Reynolds, Kimberley (2010) *Radical children's literature. Future vision and aesthetic transformations in juvenile fiction*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Schaffer, Barbro (1991) Solen som lingoibröd. Bilden i den moderna bilderboken. Teoksessa Vivi Edström (toim.): *Vår moderna bilderbok*. Tukholma: Rabén & Sjögren, 104–154.
- Voipio, Myry & Laakso, Maria (2017) Lasten- ja nuortenkirjallisuutta tutkimassa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2017, 3–5.
- Wall, Barbara (1991) *The narrators voice. The dilemma of children's fiction*. Lontoo: Macmillan.
- Westin, Boel (1991) Konsten som äventyr. Tove Jansson och bilderboken. Teoksessa Vivi Edström (toim.): *Vår moderna bilderbok*. Tukholma: Rabén & Sjögren, 51–70.





➤ Oskari Rantala

**METATEKSTUAALISUUS SARJAKUVASSA**  
**Materiaalinen sarjakuvalehti ja**  
***The League of Extraordinary Gentlemen***

Länsimaisen nykysarjakuvan hallitsevina julkaisuformaatteina voidaan pitää lyhyttä sanomalehdistriippiä, omana niteenään julkaistavaa sarjakuvaromaania sekä internetissä ilmestyvää web-sarjakuvaa. Kaksi jälkimmäistä ovat kuitenkin varsin tuoreita ilmiöitä: web-sarjakuvaa ei luonnollisesti ollut olemassa ennen internetiä, mutta myös sarjakuvaromaanin (engl. *graphic novel*<sup>1</sup>) yleistyminen alkoi vasta 1980-luvulla. Siihen saakka muutamaa ruutua pidempien sarjakuvatarinoiden julkaisumuoto oli sarjakuvalehti (engl. *comic book*<sup>2</sup>), joka hallitsi varsinkin angloamerikkalaista sarjakuvateollisuutta puolen vuosisadan ajan. Tässä artikkelissa tarkastelen erityisesti sarjakuvalehteä ja sen materiaalisuutta.

Niin nykyistä globaalia populaarikulttuuria hallitsevien supersankarien seikkailut, 1960- ja 1970-lukujen vastakulttuuriliikettä kytkeytyneet underground-sarjakuvat kuin tuoreemman vaihtoehtosarjakuvan ikoniset teokset Harvey Pekarin *American Splendorista* Joe Saccon *Palestineen* ovat ilmestyneet alun perin sarjakuvalehtinä. Usein sarjakuvan alkuperäinen julkaisuformaatti jää kuitenkin näkymättömiin, koska klassiset sarjakuvat ovat nykylukijoiden ulottuvilla ainoastaan laadukkaalle paperille painettuina, näyttävinä, kalliina ja kestävinä kirjoina. Usein tämä on kuitenkin niiden sisältämien sarjakuvien alkuperäisen julkaisuformaatin täydellinen vastakohta. Sarjakuvalehdet olivat halpoja ja helposti hajoavia käyttöesineitä, jotka tehtiin muutamaan kertaan luettaviksi ja sitten pois heitettäväksi. Esineinä sarjakuvalehdet ovat nykyään näkyvimmin esillä niiden ympärille kehittyneessä kommodifioituneessa keräilykulttuurissa, jonka piirissä vanhojen sarjakuvalehtien arvon määrittely on muuttunut omaksi tieteenalakseksi. Ensimmäisten suomalaisten 1950-luvulla julkaistujen *Aku Ankka* -lehtien arvo on nykyään tuhansia euroja, ja Teräsmiehen ensimmäisen seikkai-

lun sisältäneestä *Action Comics* -lehden numerosta vuodelta 1938 on maksettu miljoonia.

Vaikka sarjakuva median ei ole enää niin vahvasti sidoksissa sarjakuvalehtiformaattiin, se on kuitenkin vaikuttanut sarjakuvan evoluutioon ja sarjakuvakerronnan konventioihin merkittävästi. Sarjakuva on sarjallista taidetta (engl. *sequential art*, ks. Eisner 1985) paitsi siinä mielessä, että se muodostuu perättäisten kuvien sekvensseistä, myös siksi, että sen julkaisukonteksti on läpi median historian ollut sarjallinen. Sarjakuvakertomukset ovat ilmestyneet pieninä katkelmina lehti (tai sanomalehdistrippi) kerrallaan, mikä asettaa teoksille ja niiden tekijöille erilaisia rajoituksia. Jokaisen julkaistavan jakson sivumäärä on tarkkaan rajattu, tapahtumia on taustoitettava niin, että tarinan seuraaminen on mahdollista myös uusille lukijoille, ja sarjakuvatarinan myöhempiä osia työstettäessä ei ole enää mahdollista tehdä muutoksia aiemmin julkaistuihin jaksoihin. Episodimaisessa julkaisulogiikassa on toisaalta mahdollisuuksia erilaisille kokeiluille ja sarjakuvalehteen sidoksissa oleville kulttuurisille käytännöille. Sarjallisesti julkaistut teokset voivat kommentoida omaa vastaanottoaan, muuttaa tarinan suuntaa lukijoiden palautteen perusteella ja hyödyntää osissa julkaistavan tarinan lukukokemukseen välttämättä kuuluvia katkoksia (Hatfield 2005, 152–163), joten pitkien sarjakuvatarinoiden lukeminen ainoastaan sarjakuvaromaaneina jättää erilaiset sarjallisuuteen liittyvät tekijät näkymättömiin. Sarjakuvalehdissä julkaistiin sarjakuvan ohella myös muun muassa lukijoiden kirjeitä, ja osin kirjepalstojen ympärille kehittyneet faniyhteisöt ovat vaikuttaneet keskeisesti sarjakuvamedian kehitykseen (Hatfield 2005, 21; Wright 2001 254–281).

Huolimatta siitä, että sarjakuvalehdellä on esineenä keskeinen asema sarjakuvamedian historiassa ja että monia angloamerikkalaisia sarjakuvia julkaistaan edelleenkin ensin sarjakuvalehtinä ja vasta sen jälkeen paksumpina sarjakuvaromaaneina, vain harvat sarjakuvat etualaistavat tätä julkaisuformaattia kerronnassaan. Kontrasti hallitsevampiin nykysarjakuvan julkaisuformaatteihin on selvä. Humoristisessa strippisarjakuvassa on varsin tavallista, että kerron-

taan sisältyy jonkinlaista metatason leikittelyä ja mediaalisen julkaisukontekstin tiedostamista. Henkilöhahmot voivat kiivetä ulos ruuduistaan, vierailta toisessa samalla sivulla julkaistavassa sarjakuvassa tai puhutella sanomalehden lukijaa. Kyse ei ole yksinomaan modernin sarjakuvan ilmiöstä, vaan esimerkkejä voi etsiä niin George Herrimanin 1900-luvun alun *Krazy Katista* kuin sata vuotta myöhemmästä *Viivistä ja Wagneristakin*. Myös monet niin sanottuina vaihtoehtosarjakuvina<sup>3</sup> tunnetut sarjakuvaromaanit korostavat materiaalisuuttaan ja kirjamuotoisuuttaan. Sarjakuvakirja voi esineenä olla mukana kertomuksessa, ja teokset voivat kommentoida sen kulttuurista statusta vakavan (proosa)kirjallisuuden ja populaarikulttuurisen sarjakuvalehden välissä. Käsin tehty sarjakuvapiirros ja tekstausta sekä muut merkit tekijän ruumiillisuudesta voivat myös painottaa teoksen materiaalisuutta. Emma Tinker (2007, 1180) asettaakin vastakkain sarjakuvan paperisen ja digitaalisen version ja huomauttaa, että on hankalaa edes kuvitella fyysisyyttään korostavien sarjakuvaromaanien kuten Chris Waren *Jimmy Corriganin* tai Craig Thompsonin *Blanketsin* lukemista pelkästään sähköisessä muodossa. Vaihtoehtosarjakuvayhteisön piirissä juuri laadukas ja kestävä koodeksikirja on usein ”etu oikeutettu, autenttinen sarjakuvatekstin muoto” erotuksena paitsi teosten digitaalisista versioista myös ”vähemmän kestävästä ja kaupallisemmasta” sarjakuvalehdestä (Kashtan 2015, 105). Vastaavasti monet web-sarjakuvat hyödyntävät eri tavoin digitaalisuutensa tarjoamia keinoja, jotka erottavat ne paperille painetuista sarjakuvista. Ne voivat käyttää erilaisia animaatioita, ääniä, ruudusta toiseen johdattavia zoomauksia tai kamera-ajoja, interaktiivisuutta ja pelillisyyttä sekä erilaisia tapoja tematisoida käytössä oleva niin sanottu rajaton kangas (engl. *infinite canvas*, ks. McCloud 2000, 200–242). Siinä missä paperin reunat asettavat fyysiset rajat analogisen sarjakuvan ilmaisulle, on digitaalisessa muodossa oleva sarjakuva vapaa näistä rajoitteista.

Esimerkkejä omaa materiaalisuuttaan hyödyntävistä ja tematisoivista sarjakuvalehdistä tai sarjakuvalehtiä tästä näkökulmasta lähestyvistä tutkimuksesta on sen sijaan vaikeampi löytää. Materiaa-

lisuudella viittaa keskittymiseen konkreettiseen fyysiseen esineeseen, jollaisena teos on meidän ulottuvillamme ja johon liittyviin kulttuurisiin käytäntöihin teokset voivat metatekstuaalisesti viitata. Tällaiseen metatekstuaalisuuteen tai -referentiaalisuuteen kuuluu tietoisuus teoksen mediasta tai mediaalisesta olomuodosta (engl. *medium-awareness*, ks. Wolf 2009, 29).

Tässä artikkelissa olen kiinnostunut metatekstuaalisuudesta rajatessa ja materiaalisessa mielessä. Tarkastelen erityisesti sen ulottuvuuksia, jotka liittyvät median materiaaliseen puoleen ja julkaisuformaattiin, tässä tapauksessa sarjakuvalehteen. Media sinänsä on vain käsitteellinen konstruktio, jota emme voi koskea tai havaita: voimme lukea vain materiaalisia sarjakuvalehtiä tai kirjoja, jotka antavat medialle sen materiaalisen muodon. Englanniksi eri tutkijat ovat käyttäneet muun muassa termejä *form-based metareference* (Rajewsky 2009) ja *materiality-based metareference* (Starre 2011), jotka ymmärrän synonyymisiksi tässä artikkelissa käyttämäni materiaalisen metatekstuaalisuuden<sup>4</sup> kanssa: kerronta viittaa omaan materiaaliseen olomuotoonsa (vrt. ”the reflexive recourse of a narrative text to its own material medium” (Starre (2011, 199))).

Vastaavia ilmiöitä on hahmotettu myös N. Katherine Haylesin teknotekstin käsitteen kautta. Hayles nimittää teknoteksteiksi tekstejä, jotka ”voimistavat, etualaistavat ja tematisoivat yhteyksiä materiaalisen artefaktiutensa ja semioottisten merkitsijöiden välillä”<sup>5</sup> (2002, 25). Hayles tarkastelee käsitteen avulla ennen muuta kokeellista proosakirjallisuutta, mutta sitä on käytetty myös sarjakuvakerronnan analyysissä tarkasteltaessa kirjoitusteknologioiden representaatiota (Kashtan 2013), sarjakuvaa ja muita medioita yhdisteleviä transmediaalisia teoskokonaisuuksia (King & Page 2017, 184) sekä sarjakuvavivun ja kuvankäsittelytekniikan ulottuvuuksia (Saklofske 2008).

Aineistona hyödynnän tässä artikkelissa Alan Mooren käsikirjoittamaa ja Kevin O’Neillin piirtämää sarjakuvasarjaa *The League of Extraordinary Gentlemen*. Keskityn erityisesti sen osiin *Volume I* (1999–2000), *Volume II* (2002–2003) ja *Volume 4: The Tempest* (2018–2019)<sup>6</sup>, jotka ovat kukin kuudesta sarjakuvalehdestä koostu-

via minisarjoja. Niiden ohella sarjakuvasarjaan kuuluu myös laajempina albumeina tai sarjakuvaromaaneina julkaistuja osia, joissa sarjakuvalehtimuotoa keskeisempää on rajankäynti sarjakuvan ja muiden medioiden välillä. Esimerkiksi sarjakuvaromaani *Black Dossier* (2007) sisältää paitsi sarjakuvaa myös katkelmia sarjakuvan tarinamaailmaan kuuluvista fiktiivisistä kirjoista, lehtiartikkeleista ja asiapapereista sekä äänilevyn.

## Volume 1–2: Pseudoviktoriaaninen metatekstuaalisuus

Nimellä *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga* suomennettu *The League of Extraordinary Gentlemen* sijoittuu ”viktoriaaniseen Englantiin, joka olisi ollut olemassa, jos kaikki viktoriaanisen ajan kirjallisuus olisi totta” (Meth 2014, 171). Teos yhdistelee henkilöitä ja tapahtumia 1800- ja 1900-lukujen taitteen kirjallisuudesta ja kokoaa *Dracula*-romaanin Wilhelmina Murraystä, Jules Vernen teosten kapteeni Nemosta ja muista fiktiivisistä henkilöihahmoista sankarijoukon puolustamaan Iso-Britanniaa. Sarjan myöhemmissä osissa Moore ja O’Neill laajentavat vaihtoehtohistoriaa pidemmälle tulevaisuuteen ja käyttävät lähdeteksteinään myös tuoreempia teoksia ja henkilöihahmoja Charlie Chaplinin elokuvista 1960-luvun science fictioniin ja James Bondista Harry Potteriin. Tarinamaailma laajenee viktoriaanisen ajan kirjallisuuden kuvitteellisesta Englannista lähes rajattomaksi: Mooren mukaan ”jokainen koskaan olemassa ollut fiktiivinen maailma ja fiktiivinen henkilöihahmo on – ainakin mahdollisesti – samanaikaisesti olemassa jossain *The League of Extraordinary Gentlemenin* maailmassa” (Amacker 2007).

Kahdenkymmenen vuoden ajan ilmestyneen sarjan juonikuvioiden inter- ja metatekstuaalisuus on jatkuvasti lisääntynyt ja muuttunut kompleksisemmaksi, mutta teos on alusta asti huomion oman materiaalisuutensa. Sarjan kaksi enimmäistä osaa julkaistiin sarjakuvalehtinä, ja ne nostavat tämän sarjallisen julkaisuformaatin monin tavoin esiin erityisesti sarjakuvaa kehystävissä paratekstuaalisissa<sup>7</sup> materiaaleissa. Kevin O’Neillin groteskeja yksityiskohtia

korostava piirroscopyli on omaleimainen, mutta itse kerrontaratkaisultaan sarjakuva ei riko konventioita, ja piirrokset representoivat fiktiivistä maailmaa näennäisen objektiivisesti. Jokainen sarjakuvatarinan luku kuitenkin päättyy tekstilaatikossa esitettyyn, muuten näkymättömissä pysyttelevän toimittajan kommenttiin, joka nostaa esille kerronnan katkonaisuuden ja kuvitteellisen julkaisukontekstin. Esimerkiksi *Volume I:n* toisen jakson päättää seikkailun seuraava osaa markkinoiva toteamus:

Mukaansatempaava seikkailu jatkuu poikien kuvakertomuksemme seuraavassa osassa, jossa valtakunnan uljaimmat sankarit joutuvat vastakkain kierojen kiinalaisten kanssa. Tarinaa vauhdittavat taiteilijamme laatimat värikkäät piirrokset, jotka epäilemättä vetoavat nykypäivän miehekkäisiin, reipashenkisiin nuorukaisiin. (*KMHL1*, 48.)<sup>8</sup>

Pintatasolla nämä toimittajan välihuomiot houkuttelevat huvittavin sanankäntein – ”Epäilemättä vesseli kuin vesseli kittaisi kernaammin lipeää kuin jättäisi lukematta seikkailumme toisen verrattoman osan!” (*KMHL2*, 28) – lukijaa hankkimaan myös seuraavan lehden. 2000-luvun lukijan näkökulmasta on selvää, että ne myös ironisoivat viktoriaanisen ajan ilmiöitä, kuten rasismien sävyttämää englantilaista nationalismia, seksismiä ja tukahduttavaa seksuaalimoraalia. Toimittajan kommentit viittaavat jatkuvasti sarjakuvasarjaan erityisesti pojille suunnattuna kuvakertomuksena, joka voi olla ”herkille naislukijoille” (*KMHL1*, 24) liian jännittävä. Viktoriaanisessa Isossa-Britanniassa syntyivät ensin *penny dreadful* -nimellä tunnetut jatkokertomuksia sisältävät lukemistolehdet ja myöhemmin ideologialtaan konservatiivisemmat *story paper* -julkaisut, joista tunnettuja olivat muun muassa *Boys of England* ja *Boy's Own Paper* (Sabin 1996, 14). Edellä siteeratussa katkelmassa sarjakuvan suomennos puhuu vain ”poikien kuvakertomuksesta”, mutta alkuperäinen teksti – ”The next edition of our new *Boys' Picture Monthly* will continue this yarn” (*LOEGI*, #1, 24) – mainitsee kuvitteellisen lehden nimenkin, joka selvästi kytkeytyy juuri tähän perinteeseen.

*The League of Extraordinary Gentlemenin* sarjakuvatarina esitetään samankaltaisena kuin näiden lehtien kuvitetut jatkokertomukset, vaikka mitään modernia neliväristä sarjakuvaa muistutta-

vaakaan ei senaikaisella painotekniikalla ollut mahdollista tuottaa. Myöskään sarjakuvan ilmaisukieli ei ollut vielä kehittynyt niin pitkälle. Sarjakuvalehtiä oli vuosisadan vaihteessa olemassa jo useita, ja niistä ensimmäisenä pidetty *Ally Sloper's Half Holiday* alkoi ilmestyä jo 1884, mutta varhainen sarjakuvakerronta perustui vahvasti ruutujen alle sijoitettuihin kertoviin teksteihin (Sabin 1996, 15–19). *The League of Extraordinary Gentlemenin* muut pitkälle viedyt viktoriaanisen aikakauden julkaisujen jäljittelyn tavat kuitenkin häivyttävät tätä anakronistisuutta ja suostuttelevat lukijaa jättämään sen huomiotta.

Sarjakuvan lisäksi *League of Extraordinary Gentlemen* -lehdet sisältävät proosamuotoisen jatkokertomuksen, jota kuvittavat O'Neillin mustavalkoiset piirrokset samaan tapaan kuin historiallisten lukemistolehtienkin tarinoita. Ensimmäisen minisarjan lehtien viimeisillä sivuilla julkaistiin Mooren kirjoittama ”Allan and the Sundered Veil” -jatkokertomus, jonka päähenkilönä on H. Rider Haggardin romaanien siirtomaaseikkailija Allan Quatermain. Kertomuksessa hallusinaatioita aiheuttava huumetrippi kuljettaa Quatermainin tulevaisuuteen, jossa hän tapaa kauhukirjailija H. P. Lovecraftin tarinoiden, Edgar Rice Burroughsin teosten sekä H. G. Wellsin *Aikakone*-romaanin henkilöhahmoja ja hirviömäisiä olennoita. Mooren proosatekstin tyyliä voi kuvailla tarkoitukselliseksi vuosisadan vaihteen dekadenssista ammentaneiden Robert Chambersin, Arthur Machenin tai M. P. Shielin kirjoitustyyliä muistuttavaksi – ”kuin joku heistä olisi kirjoittanut poikien seikkailulukemistoon Allan Quatermain -tarinan” (Nevins 2003, 99). *The League of Extraordinary Gentlemenin* voikin nähdä projektina, joka fuusioi ohjelmallisesti aineksia sekä populaari- että korkeakulttuurisista lähteistä ja pyrkii kaatamaan niiden välisiä raja-aitoja (Thoss 2015, p11). Toisen minisarjan lehdissä puolestaan julkaistiin katkelmia kuvitteellisesta *The New Traveller's Almanac* -matkaopas-kirjasesta, joka esittelee intertekstuaalisen sarjakuvamaailman eri kolkkia. Robert E. Howardin luoman Conan-barbaarin kotimaan Cimmerian kerrotaan sijaitsevan Ruotsin alueella, kun taas Suomesta mainitaan H. C. Andersenin Lumikuningattaren linnan rau-



niot ja Tove Janssonin Muumi-tarinoiden Muumilaakso, Yksinvaltiaan valtakunta sekä Yksinäinen saari, jonne kokoontuvien hattivattien matkaopas kertoo olevan keitettyinä ravitsevia ”kuin suuret makaroninuudelit” (LOEG2, #2, 31).

Ensimmäisessä minisarjassa julkaistiin kolmannelta numerosta alkaen myös lukijoiden kirjeitä ja lehden ”toimittajan” viktoriaanista puheenpartta mukailevia vastauksia niihin. Myös lukijat omaksuivat nopeasti tämän rekisterin, ja kirjeissä vitsaillaan Mooren ja O’Neillin laudanumin käytöstä ja moititaan lehden lapsille sopimatonta sisältöä. Tyyli on vahvasti ironinen, ja vastauksissa kerrotaan absurdeja yksityiskohtia sarjakuvan luomisprosessista. Esimerkiksi lukijalle, joka huomattaa, että sarjakuvassa käytetyt kiinalaiset kirjoitusmerkit eivät olleet käytössä vielä vuosisadan vaihteessa, vastataan, että O’Neill teki käännöstä aasialaisen ravintolan ruokalistan avulla:

[H]uomautamme, että tekstin, jonka Tohtori kaivertaa Ho Lingin ihoon, ei ollut alun perin tarkoitus kuulua käännettynä ”Mies ilman kevätrullaa on kuin palvelumaksu ei sisälly hintaan”. Tämä oli virhe, ja se korjataan tulevissa kovakantisissa painoksissa.<sup>9</sup> (LOEG1, #4, 32).

Muilla sarjakuvakertomukselta ja proosateksteiltä yli jääneillä sivuilla julkaistiin mainoksia, joista suuri osa oli kopioita todellisista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun lehdistä. Ne markkinoivat nykynäkökulmasta hullunkurisia tuotteita, kuten miesten korsetteja (LOEG1, #3, 33), impotenssia ja muita vaivoja hoitavia, sähköä johtavia vöitä (LOEG2, #4, 33) tai persoonallisuuden piirteitä kalonmuodoista tulkitsevan frenologin palveluksia (LOEG2, #5, 33). Yhteyksiä erilaisiin viktoriaanisen ajan julkaisuihin painottaa myös jokaisen lehden etukannen sisäpuoli, jossa hyödynnetään niin ikään historiallisista lehdistä kopioitua materiaalia. Tällä sivulla ilmoitettavat lehden tekijöiden ja toimittajien tiedot on upotettu osaksi erilaisia viktoriaanisten kuva-ainesten kollaaseja. Esimerkiksi ensimmäisen minisarjan viidennessä lehdessä tekijät hyödynsivät *The National Police Gazette* -lehden logoa ja sadan vuoden takaisista julkaisuista lainattua grafiikkaa (Kuva 1.).

THE NATIONAL

# POLICE GAZETTE

THE LEADING ILLUSTRATED SPORTING JOURNAL OF THE WORLD.

The "Police Gazette" is the World's Sporting Authority.



**THE OLD MAN SPOILED THE FUN**

WRITER MOORE AND ARTIST O'NEILL SPEND THEIR ROYALTIES. EDITOR DUNBIER, LEFT, CRIES "WHY, YOU POPPINJAYS! WHERE, I SAY, IS ISSUE SIX?"

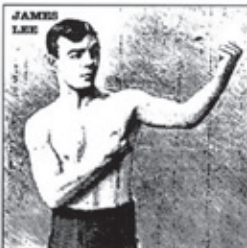


**BENEDICT DIMAGMALIW**  
KEEPS AHEAD OF THOSE CONFOUNDED COLORING DEADLINES.



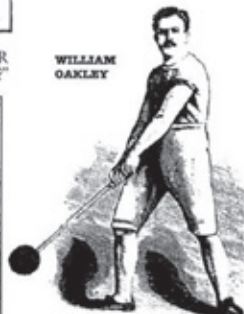
**JOHN NEE**

MR. JOHN NEE DEMONSTRATES HOW SIGNING CHEQUES AS A VICE PRESIDENT HAS PERMANENTLY PARALYSED HIS ARM.



**JAMES LEE**

"MINE IS FAR WORSE", EXCLAIMS PUBLISHER JAMES LEE.



**WILLIAM OAKLEY**

MR. WILLIAM OAKLEY DEMONSTRATES THE "BISMARCK" SOUND-EFFECT LETTERING BRUSH.

Kuva 1. *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume I, #5*, sisäkansi.

Ensimmäisen kuvan Mooreksi ja O'Neilliksi nimettyjen hattupäisten herrojen ilmoitetaan käyttävän sarjakuvasta saamansa palkkiot naisten kanssa flirttailuun, kun toimittaja Scott Dunbier katsoo paheksuvasti nurkan takaa. Värittäjä Ben Dimagmaliw temppuilee polkupyörällä, ja tekstaaaja Bill Oakleyn heiluttaman moukarin väitetään olevan äänitehosteiden (joita *The League of Extraordinary Gentlemenissä* ei käytetä) piirtämistä varten. Nyrkkeilyasennossa poseeraavien julkaisijoiden kerrotaan puolestaan vertailevan pelkän shekkien kirjoittamisen surkastuttamia vasempia käsiään.

*The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjakuvalehdet siis imitoivat erilaisia viktoriaanisen ajan lehtien piirteitä. Ne nostavat esiin vuosisadan vaihteen julkaisuihin kuuluvia elementtejä, jopa yksittäisten lehtien nimiä ja logoja, sekä leikittelevät sarjakuvalehti-formaattilla ja sen tarjoamalla mahdollisuuksilla sisällyttää sarjakuvan yhteyteen erilaista paratekstuaalista materiaalia. Koko sarjakuvalehti esitetään johonkin toiseen aikaan kuuluvana esineenä, ja lukijoita rohkaistaan lukemaan sitä tähän kontekstiin eläytyen. Kun minisarjat julkaistiin myöhemmin sarjakuvaromaaneina, jätettiin suuri osa näistä sarjakuvalehteen kytkeytyvistä yksityiskohdista pois. Mukana ei ole sisäkansien kollaaseja eikä kirjepalstoja, ja myös suurin osa mainoksista puuttuu<sup>10</sup>. Suomenkielisistä käännöksistä on jätetty pois jopa proosakatkelmat<sup>11</sup>. Voidaan siis sanoa, että sarjakuvasarjan lukeminen alkuperäisessä muodossaan sarjakuvalehtinä on erilainen kokemus, jossa painottuvat voimakkaammin mediaalinen leikki, kerronnan episodimaisuus ja itse sarjakuvaesineen ulottuvuuksien hyödyntäminen. Kuten N. Katherine Hayles (2002, 25) huomauttaa, kirjaesineen fyysinen olomuoto vaikuttaa aina teoksen tulkintaan ja merkityksiin. Julkaisuformaatin muuttuessa teosta luetaan toisin, ja *The League of Extraordinary Gentlemen* -lehtien voi nähdä vastustavan formaatista luopumista samalla tavoin kuin jotkut sarjakuvaromaanit vastustavat koodeksikirjasta digitaaliseen muotoon siirtymistä. Ensimmäisten *The League of Extraordinary Gentlemen* -minisarjojen lehdet esittävät olevansa jotain muuta kuin vuosituhannen vaihteen sarjakuvalehtiä, joskin esitys on jatkuvan ironisen asenteen sävyttämä. Vielä selvem-

min sarjakuvasarjan materiaallinen metatekstuaalisuus ja teknotekstiluonne korostuvat kuitenkin sarjakuvasarjan neljännessä osassa *The Tempest*.

## **The Tempest: Vaihtuvien visuaalisten rekisterien materiaalisuus**

Shakespeareen näytelmän mukaan nimetyn minisarjan *The Tempest* tapahtumat sijoittuvat 2000-luvulle, jolloin alkuperäisen herrasmiesliigan jäsenistä elossa on enää Wilhelmina Murray. Muita keskeisiä protagonisteja minisarjassa ovat Virginia Woolfin *Orlando*-romaanin (1928) vaihtuvasukupuolinen nimihenkilö sekä brittitelevisiosarjan *The Avengers* (1961–1969) agentti Emma Night, joka johti sarjakuvasarjan aiemmissä osissa Iso-Britannian salaista palvelua eli MI5:tä. Nightin seuraajaksi nousee Ian Flemingin luoma agentti James Bond, joka kuvataan vastenmielisenä ja misogynistisenä hahmona – Mooren mukaan sarjakuvan agentti 007 on autenttisempi ja uskollisempi alkuperäisten romaanien henkilöahmelle kuin elokuvasovitukset (Nevins 2008, 196). Sarjakuvan keskeiset henkilöt ovat erittäin vanhoja, koska heidän ikänsä määräytyvät heidän alkuteostensa perusteella, mutta he pysyvät nuorina kylvettyään Haggardin seikkailuromaanien maagisessa lähteessä.

Sarjakuvasarjan liikkeellepanevana voimana on päähenkilöiden kamppailu MI5:n komentoonsa ottanutta Bondia vastaan, joskin myöhemmin selviää, että vielä suurempi uhka ovat mielikuvitusolentojen vastaiskua ihmisten rationaalista maailmaa vastaan suunnittelevat keijukuningatar Gloriana ja velho Prospero Edmund Spenserin ja William Shakespearen teoksista. Tarinassa seurataan myös entisiä supersankareita, jotka haluavat estää tulossa olevan ”interplanetaarisen katastrofin” (*LOEG4*, #4, 5). Marsman, Satin Astro ja muut varhaisista britannialaisista sarjakuvista lainatut henkilöahmot ovat *The League of Extraordinary Gentlemenin* vaihtoehtohistoriassa toimineet supersankariryhmässä nimeltä Seven Stars 1960-luvulla. Ensimmäisistä minisarjoista poiketen *The Tem-*

*pest* ei sisällä proosakertomuksia, vaan lehtien lopussa on muutamman sivun mittaisia sarjakuvakatkelmia tämän *Seven Stars* -ryhmän seikkailusta. Sen sivut eroavat visuaalisesti sarjakuvalehden muusta sisällöstä: piirrokset ovat mustavalkoisia ja haaleanvalkeaa taustaväri jäljittelee varhaisten sarjakuvalehtien rakeisempaa paperilaatua.

Kun *The Tempestin* pääasiallisesta tarinasta siirrytään ensimmäisen kerran lukemaan tätä sarjakuvalehden sisäistä sarjakuvalehteä, lukijalle esitetään ensin omina sivuinaan *Seven Stars* -lehden kansikuva ja tekaistuja mainoksia sisältävä sisäkansi (*LOEG4*, #1, 25–26) ennen kuin varsinainen supersankaritarina alkaa. Tämä fiktiivinen sarjakuvalehti on itse asiassa myös teoksen tarinamailmaan kuuluva artefakti, jonka Marsman ja Satin Astro näkevät vieraillessaan vanhassa päämajassaan. He kommentoivat itsestään tehtyä sarjakuvaa huvittuneina: ”Onko tuon tarkoitus olla minä?” Marsman kysyy, ja Satin Astro arvelee kuvan esittävän häntä parikymmentä kiloa laihempana (*LOEG4*, #1, 7, ks. Kuva 2.). Sarjakuvalehden kansi on mukaelma vuonna 1960 julkaistun *The Brave and the Bold* -sarjakuvalehden kannesta, jossa Justice League of



Kuva 2. *The Tempest* #1, [7], ruudut 3 ja 4.

America -supersankariryhmä taistelee isolta meritähdeltä näyttävää avaruusolentoa vastaan (ks. Kuva 4.). Tämä oli supersankariryhmän ensiesiintyminen, joten lehti on merkkiteos angloamerikkalaisen valtavirtasarjakuvan historiassa. Mooren ja O’Neillin mukaelmassa Wonder Woman, Flash, Green Lantern ja muut ikoniset supersankarit on korvattu britannialaisilla 1960-luvun hahmoilla, kun taas avaruusolennon tilalla on *The Quatermass Experiment* -televisiosarjan (1953) hirviö, joka uhkaa tuhota Lontoon (ks. Kuva 3, viittauksista tarkemmin ks. Nevins 2018 ja Linton 2019a).

Sarjakuvalehden sisällä oleva fiktiivinen sarjakuvalehti, joka on samaan aikaan tarinamaailmaan kuuluva esine, nostaa esiin materiaalsen metatekstuaalisuuden tai teknotekstin näkökulman. Toisaalta *Seven Stars* -sarjakuva korostaa omaa keinotekoisuuttaan ja parodisen leikittelyn eksplisiittisyyttä. *The Tempest* -sarjakuvalehtien takasisäkannet esittävät *Seven Stars* -lehden kirjepalstaa, ja useissa ”Alin ja Kevin” vastauksissa huomautetaan, että julkaistut lukijakirjeet eivät ole oikeasti lukijoiden kirjoittamia. Kirjeeseen, jossa kysytään, että ovathan *Seven Stars* -sankarit oikeasti olemassa, vastataan: ”Mikäli sinulla on vähäisintäkään ymmärrystä julkaisuaikatauluista ja siitä että kolmen ensimmäisen lehden kirjepalstat koottiin ainakin kuukautta ennen kuin ensimmäinen lehti oli myynnissä, ymmärrät, että sinä itse olet päivän selvästi mielikuvituksen tuotetta”<sup>12</sup> (*LOEG4*, #3, 33).

*The Tempestin* historialliset tyylipastissit eivät rajoitu vain tähän lehden lopussa olevaan sarjakuvaan, vaan myös sen ensisijaisessa tarinassa tapahtuu mielenkiintoisia visuaalisen rekisterin eli piirrostyylin ja sivusommittelun vaihdoksia, jotka liittyvät sarjakuvan historiaan sekä erilaisiin julkaisukonteksteihin ja formaatteihin. Esimerkiksi sarjakuvan jakso, jossa James Bond ottaa MI5:n komentoonsa, on kuvattu sanomalehtistrippeinä. Ne on painettu sarjakuvalehden sivulle vertikaalisesti siten, että lukijan on käännettävä lehti poikittain, joten myös lukukokemuksessa tapahtuu poikkeuksellinen katkos. Jokainen strippi sisältää muutama ruudun, joista ensimmäisessä muistutetaan lyhyesti, mihin tarina edellisessä stripissä jäi, ja viimeisessä kehoitetaan lukemaan



ENGLAND'S  
BRAND NEW SUPER-CLUB!

MONTHLY

# SEVEN STARS

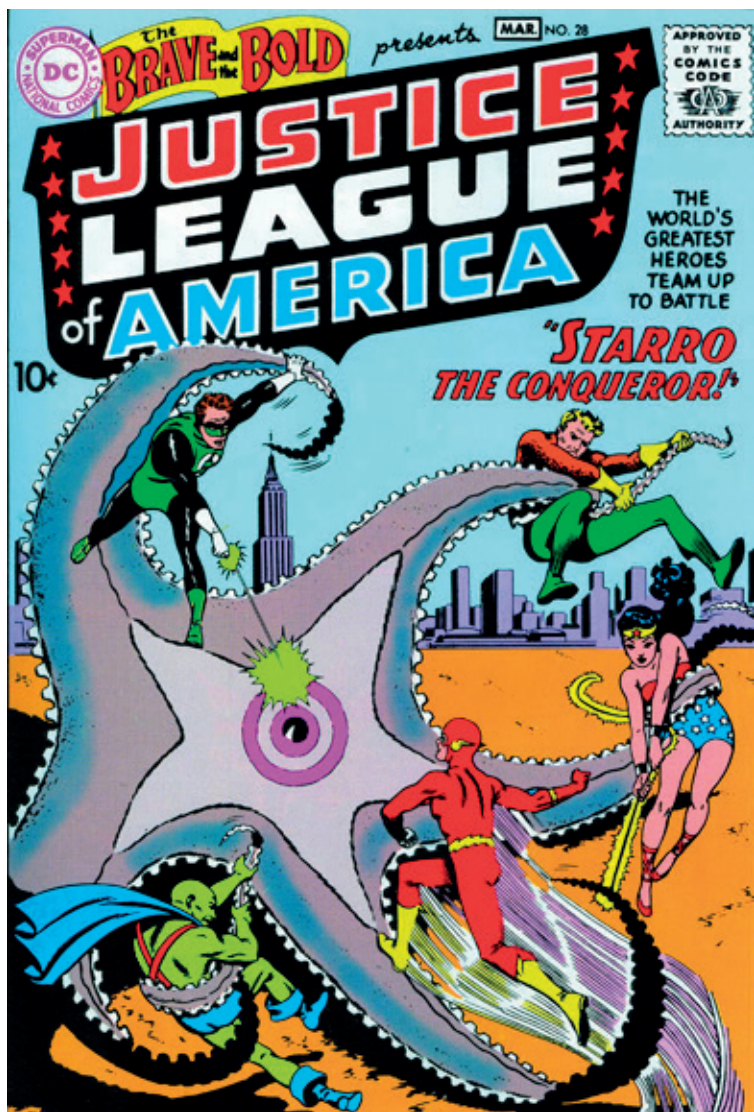
NO 1

1/4



**TOGETHER FOR  
THE FIRST TIME:**

**CAPTAIN UNIVERSE · MARSMAN · SATIN ASTRO  
VULL · FLASH AVENGER · ZOM · ELECTRO GIRL**



Kuvat 3–4. *The Tempest* #1, 25, koko sivu. *The Brave and the Bold* #28 (1960), kansi.



tarinan jatko seuraavan päivän sanomalehdestä. Muoto jäljittelee sanomalehtien jatkotarinoita ja viittaa tietenkin erityisesti yli kahden vuosikymmenen ajan ilmestyneeseen James Bond -strippisarjaan. Strippitarinan nimi ”Farewells aren’t forever” mukailee todellista Bond-tarinaa *Diamonds Are Forever*, joka on ilmestynyt niin kirjana (1956), elokuvana (1971) kuin sanomalehtisarjakuvanakin (1959–1960).

Sanomalehtisarjakuvan lisäksi strippikatkelmat leikittelevät myös elokuvan mediaalisilla piirteillä: alkuperäisen James Bondin lähimpinä apureina toimivat J-sarjan agentit, jotka O’Neill on piirtänyt jäljitellen agentti 007:ää eri Bond-elokuvissa näytelleitä näyttelijöitä. He näkyvät kuvan 5 viimeisessä ruudussa Sean Connerystä ja Roger Mooresta vasemmalta viimeisimpään Bond-näyttelijä Daniel Craigiin äärimmäisenä oikealla. Myöhemmin sarjassa tekee lyhyen esiintymisen myös J-sarjaan jonkinlaisena varahenkilönä kuuluva Woody Allenilta näyttävä hahmo – Allen näytteli James Bondin veljenpoikaa vuoden 1969 *Casino Royale* -komediasa. Sanomalehtistrippijakson päätteeksi epävarma vara-agentti auttaa alkuperäisen Bondin kylpemään tämän nuoruuden palauttavassa maagisessa lähteessä, minkä jälkeen Bond ampuu auttajansa salatakseen lähteen sijainnin. Samanlaisia muutaman sivun mittaisia sarjakuvahistoriallisia tyyliäsihteja on jokaisessa *The Tempestin* sarjakuvalehdessä. Ne eivät keskeytä tarinan etenemistä, vaan se jatkuu kuvakerronnan muutoksesta huolimatta, ja kohtauksen päättyessä sarjakuvakerronta palaa O’Neillin tavanomaiseen sarjakuvailmaisuun ja piirrostyylisiin.

Jokainen *The Tempestin* lehdistä alkaa sisäkanteen sijoitetulla sivun mittaisella esipuheella, joka esittelee jonkun vanhemman polven isobritannialaisen sarjakuvantekijän. Leo Baxendalen, Marie Duvalin ja muiden sarjakuvataiteilijoiden elämäkerrat keskittyvät paitsi taiteilijoiden tuotantoon myös tekijöiden heikkoon asemaan varhaisessa sarjakuvateollisuudessa. Monet kaupallisestikin menestyneiden sarjakuvien tekijät elivät köyhyudessa ja usein menettivät oikeudet sarjakuviinsa. Tätä alleviivaten tekijäesittelyt sisältävä palsta on varustettu allitteroivalla otsikolla ”Cheated Cham-



Kuva 5. *The Tempest* #1, 10, ruudut 1–3.

pions of Your Childhood”. Jokaisen tekstin ohessa on siinä esitellyn piirtäjän tyyliä mukaillen piirretyt tunnistettavasti Moorea ja O’Neillia esittävät kuvat, ja tekstit myös viittaavat sarjakuvan teki-jöihin niiden kirjoittajina, joten *The Tempest* -sarjakuvalehdet teke-vät oman materiaalsen metatekstuaalisuutensa selväksi eri tavalla kuin ensimmäiset minisarjat. Esimerkiksi *Tempest* #1:n esipuhees-sa Moore ja O’Neill selvittävät lukijalle hyvin eksplisiittisesti, että he vain esiintyvät sarjakuvalehden toimittajina ja yrittävät imitoi-da lennokasta tyyliä, jolla 1960-luvun sarjakuvalehdet puhuttelivat lukijoitaan, ja että tällainen huumori elähdyttää todennäköisesti lä-hinnä keski-ikäisiä sarjakuvaharrastajamiehiä:

[ - - ] Tässä Al ja Kev, jotka uskottelevat olevansa kaksi varsin hämmen-tyntyytä britannialaisten 1960-luvun lasten sarjakuvalehtien toimittajaa, jotka puolestaan uskottelevat olevansa Stan Leen ja Jack Kirbyn epä-uskottavat englantilaiset versiot syistä, joita he eivät itsekään täysin ta-jua. Niinpä koko asetelma on ymmärrettävä vain vanhoille valkoisil-le miehille, jotka eivät pääse yli lapsuudestaan [ - - ]<sup>13</sup> (*LOEG4*, #1, 0).

Jokainen lehdistä on oma löyhästi yhtenäinen sarjakuvahistorial-linen kokonaisuutensa, ja usein ”Al ja Kev” mainitsevat, minkä-laisia tyyliä pastisseja he ovat milloinkin päättäneet hyödyntää. Esi-merkiksi kolmannen lehden kerrotaan mukailevan isobritannialai-sia tytöille suunnattuja lehtiä: ”Cartoon commissars Al and Kev here with a third serving of your textually tripped-out TEMPEST, which for some reason we’ve decided is an extinct British girls’ picture

weekly this issue”<sup>14</sup> (LOEG4, #3, 0). Se sisältää muun muassa aukeaman mittaisen kohtauksen, joka esittää Wilhelmina Murrayn ja alkuperäisen kapteeni Nemon lapsenlapsenlapsen Jack Nemon dialogia. Koko kohtaus on tehty valokuvasarjakuvana, jollaisia brittiläisissä tytöille suunnatuissa lehdissä julkaistiin. Sarjakuvan ruutuina toimivat sopivissa asennoissa poseeraavista näyttelijöistä otetut valokuvat, joihin on tekstattu päälle puhekuplia.

James Bond -stripit, valokuvasarjakuva ja muut pastissit aiheuttavat oikosulun sarjakuvan representaatiologiikkaan ja kyseenalaistavat kuvakerronnan objektiivisuuden illuusion. Kerronnassa etualaistuvat sarjakuvan materiaalisuus – piirrostyylit, sivusommitelu, visuaalisen ilme ja muut pintatason merkitsijät, jotka pysyvät tavallisesti samankaltaisina läpi teoksen eivätkä siksi kiinnitä huomiota itseensä. *The Tempestin* kerronta kuitenkin esittää tarinamaailman ja henkilöhaahmot eri kohtauksissa hyvin perustavalla tavalla toisin, mikä alleviivaa piirtämällä toteutetun sarjakuvakerronnan keinotekoisuutta. Sarjakuvan ruudut eivät ole neutraaleja, läpinäkyviä ikkunoita tarinamaailmaan. Vertailukohtaa voi hakea elokuvasta ja valokuvasta, jotka esittävät kohteensa sellaisina kuin ne tietynlaisen linssin kautta kuvattuna ja tietynlaista teknologiaa käyttäen tallennettuna näyttävät – tämä on tietenkin yksinkertaistus ja kameran tuottaman kuvan todenmukaisuus monimutkainen kysymys, mutta tallentamalla ja piirtämällä tuotettujen kuvien välillä on kuitenkin perustavaa laatua oleva ero. Piirros on itsestään selvemmin representaatio, ja piirroksen ja sen esittämän kohteen välinen suhde kompleksisempi. Mitä vähemmän fotorealistisesti kuva on piirretty, sitä selvempää on, että piirrostyylit toimii jonkinlaisena vääristävänä suodattimena piirroksen katsojan ja sen kuvaaman maailman välillä. Piirros edellyttää pelkistämistä, liioittelua ja tyyliä, ja piirrostyylit, värit, graafinen ulkoasu, ruutujen asettelu ja julkaisukontekstin konventiot määrittävät sen visuaalisen rekisterin, joka puolestaan vaikuttaa luentaan ja sarjakuvan synnyttämiin merkityksiin. Tämän *The Tempestin* visuaalisen rekisterin vaihdokset tekevät mielenkiintoisella tavalla näkyväksi.

Tarinamaailma pysyy muuttumattomana, mutta sen esittämisen tapa vaihtuu, joten voidaan sanoa, että tyyli­pastis­seissa on kysymys nimenomaan merkitsijöiden tason leikkittelystä. Hayles puhuu teknotekstin määritelmässään juuri semioottisten merkitsijöiden ja taide­teosesineen materiaalisuuden välisten yhteyksien etualaistamisesta. Haylesille (2002, 130) inskriptio tai kirjoituksen materiaali­suus ja kuvattu fiktiivinen maailma limittyvät – *The League of Extraordinary Gentlemenin* kaltainen, monessa mielessä teknotekstu­aalinen sarjakuva houkuttelee käsittämään inskription kirjoittamis­ta laajemmin niin, että se pitää sisällään myös piirroksen materiaa­lisuuden.

Esimerkki monimutkaisemmasta katkoksesta on nähtävissä *The Tempestin* neljännessä numerossa, jossa ei ole enää samalla taval­la selvää, että tyyli­pastissi rajoittuu merkitsijöihin. Tässä lehdessä Moore ja O’Neill käyttävät hyväkseen erityisesti huumorisarjakuvan perinnettä, ja esipuheessa mainitaan sen esikuvina muun muassa isobritannialaiset huumorisarjakuvalehdet *Wham!*, *Smash!* ja *Pow!*. Niiden onomatopoeettisuutta mukailten jo lehden nimi sen kannes­sa esitetään muodossa ”TEMPEST! INCORPORATING THUD! GURGLE! and WHIMPER!” Humoristinen aines johtaa katkoksiin piirrostyylin lisäksi myös kerronnan tyyli­lajissa. Lehden ensimmäi­nen sivu esittää humoristisen kohtauksen, jossa MI5:ssä työskente­levä, alun perin 1960- ja 1970-luvun televisiosarjoista peräisin ole­va agenttihahmo Jason King yrittää murhata Bondin erilaisilla mie­likuvituksellisilla tavoilla. Hän kokeilee ensin myrkytettyä teeku­pillista, mutta pahaksi onneksi Bond on antanut sen kissansa juo­tavaksi, ja King kauhistuu nähdessään kuolleen kissan Bondin työ­pöydän vieressä (ks. Kuva 6). Hän onnistuu kuitenkin seuraavassa ruudussa hävittämään ruumiin silppuamalla sen suikaleiksi paperi­silppurilla ilman, että lukemiseen syventynyt Bond huomaa mitään epätavallista. Sivun mittaisessa huumorikatkelmassa King kokei­lee yhtä huonolla menestyksellä räjähtävää drone-lennokkia ja säh­köistettyä ovenkahvaa ennen kuin päättää ampua Bondin.

Muutos kerronnan tyyli­lajissa tai moodissa on silmiinpistävä. Bondin murhayritys, jota edellisessä lehdessä suunniteltiin vakavan



Kuva 6. The Tempest #4, 1, ruudut 1-7.

agentiseikkailun juonenkäänteenä, on muuttunut farssiksi täynnä yliampuvia yksityiskohtia alkaen top secret -kyltistä ja kissanluukusta MI5:n johtajan työhuoneen ovesta. Sarjakuvan representatiologiikassa syntyvä oikosulku on nyt aiempia esimerkkejä suurempi. Niissä sarjakuvakerronnan esittämät tapahtumat olivat visuaalisen rekisterin vaihtumisesta huolimatta *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjan kehyksessä uskottavia, eikä sarjakuva antanut syytä epäillä, etteivätkö esimerkiksi sanomalehdistripit tai valokuvasarjakuva kuvaisi tarinamaailman todellisuutta: Bond todella murhaa Woody Allenia muistuttavan agentin ja Murray ja Nemo käyvät valokuvasarjakuvakatelmissa esitetyn keskustelun. Nyt kerronnan ja kuvattujen tapahtumien välinen kytkös kuitenkin kyseenalaistuu voimakkaammin, kun sivun kääntäminen vaihtaa sarjakuvakerronnan rekisterin humoristisesta realistiseksi tai toisinpäin.

Kerronta jättää avoimeksi, missä määrin tapahtumat ovat paikansapitavia ja yrittääkö King todella murhata Bondin mielikuvituksellisilla tavoilla tämän huomaamatta. Myöhemmin lehdessä esitettävät samanlaiset huumorisarjakuvakatkelmot vievät juonta eteenpäin, joten mikään kerronnan mekaniikassa ei viittaa siihen, että esitetyt tapahtumat olisivat jollain lailla kontrafaktuaalisia. Lukijan on jollain tasolla hyväksyttävä, että joillain sivuilla esimerkiksi Bond-agentit ovat pikkupoikia, jotka käyvät hupsua kamppailua Murrayn, Orlandon ja Nightin muodostamaa tyttökoplaa vastaan (ks. *LOEG4*, #4, 11).

Kaikki lehden tyyli- ja sisältö-asiat eivät jäljittele *Wham!:*n ja muiden huumorilehtien koomisia kohtauksia. Esimerkiksi aukeama, jolla Jason King lopulta koettaa ampua Bondin, imitoi urheilusarjakuvia. King ampuu kohti Bondia, kun tämä ja muut agentit ovat kerääntyneet päämajaansa suunnittelemaan seuraavaa siirtoaan, mutta Bond onnistuu pelastautumaan kiskaisemalla Sean Conneryä muistuttavan agentti J-1:n tulilinjalle. Siinä missä aiempi kohtaus yhdisteli toiminta- ja huumorisarjakuvan elementtejä, tämä fuusioi toimintasarjakuvaan urheilukuvastoa ja -kieltä. Agentit käyttävät verryttelypukuja muistuttavia asuja, joiden selässä lukee isolla kunkin agentin järjestysnumero kuten urheilijoiden pelipaidoissa. Tekstissä viitataan Bondiin ”tähtihyökkääjänä” ja J-sarjan agentteihin ”hänen vaihtopelaajinaan”, ja kun nämä istuvat pöydän ääressä suunnittelemassa strategiaansa, heillä on käsissään papereita, jotka on otsikoitu teksteillä ”League table” ja ”League ladder” (*LOEG4*, #4, 14). Sarjakuvan nimen liiga yhdistyy siis urheilumaailmasta tuttuun liigaan, liigataulukoihin ja pudotuspeleihin. Myös sarjakuvan dialogi leikittelee urheiluterminologialla, ja myttyyn menneen murhayrityksen jälkeen Bond julistaa, että hän saa pian vihollisensa kukistettua: ”all we need to relegate her and anyone helping her is one final game away” (*LOEG4*, #4, 15) – Nightin pudottaminen alemmalle sarjatasolle on vain yhden ottelun päässä.

Visuaalisen rekisterin lisäksi sarjakuvahistoriallinen pastissi ottaa jossain mielessä hallintaansa sarjakuvavivulla näkyvän kertovan tekstin ja henkilöhahmot. Tarinamaailma muuttuu mielenkiin-

toisella tavalla epävakaaksi: ajoittain kyltissä MI5:n päämajan katolla lukee ”ei tytöille” (*LOEG4*, #4, 11), kun taas toisinaan siihen ilmestyy kaiverrettuna Bond-agenttien jalkapallojoukkueen nimi (*LOEG4*, #4, 15). Nämä yksityiskohtat muuttuvat kohtauksesta toiseen, kun visuaalisen esittämisen logiikka ja kerronnan moodi vaihtuvat. Lukijan on tarkasteltava kerronnan yksityiskohtia sen visuaalista rekisteriä vasten tai – kuten Hayles (2002, 25) asian ilmaisee – luettava sitä teknotekstinä, joka ”laittaa liikkeelle refleksiivisiä luuppeja imaginaarisen maailman ja sille fyysisen muodon antavan materiaalisien aparaatin välillä”<sup>15</sup>.

### **Sarjakuvalehden ja sarjakuvaromaanin kamppailevat materiaalisuudet**

*The League of Extraordinary Gentlemenin* piirrostyylin muutokset vetävät eri tavoin huomion sen kerronnan metatekstuaalisuuteen, sarjakuvan materiaalisuuteen ja kuvallisen kerronnan konventioihin. Sarjakuvalehdet eivät ole vain esimerkkejä sarjakuvamuotoisesta teknotekstistä, vaan ne ovat hyvin korostetusti sarjakuvalehtiä, jotka sisältävät sarjakuvan ohella monenlaisia paratekstuaalisia elementtejä. Sekä ensimmäisten minisarjojen että *The Tempestin* kerronta ja paratekstuaaliset materiaalit viittaavat erilaisiin enemmän tai vähemmän sarjakuvalehteä muistuttaviin sarjallisiin julkaisuihin. Sarjakuvasarjan voi nähdä rakentavan suurta kirjallisuushistoriallista kaarta 1800-luvun populaarifiktio ja seuraavalla vuosisadalla syntyvän modernin valtavirtasarjakuvan välille (Baetens & Frey 2015, 212).

Mielenkiintoista on myös *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjan liike sarjakuvalehden ja sarjakuvaromaanin välillä. Se aloitti ilmestymisen sarjakuvalehtenä, joka hyödyntää ja tematisoi julkaisuformaattiaan, mutta tällä hetkellä ensimmäiset minisarjat ovat saatavina vain kirjoina, joista on karsittu huomattavasti sarjakuvalehteen ja sen materiaalisuuteen sidoksissa olevaa sisältöä. Sarjakuvat on julkaistu myös suurikokoisina ja kovakantisina

kirjoina, joissa ovat mukana erillisenä niteenä Mooren alkuperäiset käsikirjoitukset. Nämä kalliit ja näyttävät kirjaesineet ovat jälleen uusi askel kauemmas sarjakuvalehden materiaalisuudesta. Toisaalta paradoksaalisesti kaikista kallein *The League of Extraordinary Gentlemen* -sarjassa julkaistuista teoksista lienee nykyään ensimmäisen minisarjan viidennen lehden alkuperäisversio. Se sisältää reproduktion viktoriaaniselta ajalta peräisin olevasta mainoksesta, jossa mainostetaan Marvel-merkkistä emättimenuuhteluvälinettä. *The League of Extraordinary Gentlemenin* julkaisija piti kilpailevan Marvel-kustantamon mainitsemista tällaisessa yhteydessä ongelmallisena ja veti takaisin jo valmiiksi painetun lehden kaikki kappaleet (Parkin 2013, 317). Myyntiin tullessa versiossa sana on korvattu, ja harvoista säilyneistä alkuperäislehdistä on tullut rarisuuksia. Keräilyharvinaisuus ei syntynyt tietoisesti sarjakuvalehden materiaalisuuteen ja autenttisuuteen kytkeytyvän performanssin tuloksena vaan sattumalta, mutta yli tuhannen euron arvoiseksi muuttunut lehti kiinnittää yhtä kaikki huomion julkaisuformaattiin ja sen ulottuvuuksiin. Tapahtumaketju tekee näkyviksi myös reunaehdot, joiden puitteissa sarjakuvia julkaistaan.

Akateemisessakin keskustelussa on vakiintunut käsitys *The League of Extraordinary Gentlemenistä* esimerkkinä nimenomaan sarjakuvaromaanista. Jeff Thoss (2015) yhdistää sen korkeakirjallisen ja romaanimuotoisen historiografisen metafiktion perinteeseen ja huomauttaa, että se saavutti menestystä lukijakunnan parissa, joka oli tottunut ostamaan enemmän kirjoja kirjakaupasta kuin metsästäämään käsiinsä yksittäisiä sarjakuvalehtiä. *The League of Extraordinary Gentlemen* on myös yksi Jan Baetensin ja Hugo Freyn esimerkkiteksteistä heidän teoksessaan *Graphic Novel: An Introduction* (2015), jossa he pyrkivät määrittelemään sarjakuvaromaanin uudeksi varhaisemmasta sarjakuvasta erottautuvaksi mediaksi korostamalla erityisesti sen eroa sarjakuvalehtiin. Toisin kuin lehdet, sarjakuvaromaani on muodoltaan kunnianhimoisempi ja rikkoo konventioita, sen sisältö on vakavaa ja aikuisille suunnattua, se välttää kaupallisuutta sekä siihen linkittyvää sarjamuotoisuutta ja se on syntynyt mieluiten erillään suurista sarjakuvakus-



tantamoista ja niiden yksittäisten tekijöiden omaleimaisen ilmaisun alleen peittävästä tuotantologiikasta (Baetens & Frey 2015, 7–19). Problemaattinen määritelmä on altis kritiikille erityisesti siitä näkökulmasta, että se muuttaa median neutraalista välineestä jonkinlaiseksi riittävän vakavien, älyllisten ja korkeakirjallisten teosten kaanoniksi. Kuten Thoss (2015, 23) huomauttaa, on vaikea välttyä ajattelemasta paradoksia, joka liittyy siihen, että kalliit ja kirjaksi sidotut *The League of Extraordinary Gentlemen* -kokoelmat ylistävät halpoja lehtiä, jotka painettiin aikanaan niin hauralle paperille, että ne hajosivat käytännössä itsestään.

*The League of Extraordinary Gentlemenin* käsittäminen ainoastaan sarjakuvaromaaniksi sulkee näkyvistä monia seikkoja, joita olen tarkastellut tässä artikkelissa. Sarjakuvalehtiformaattiin kuuluu myös sen väliaikaisuus tai efemeraalisuus. Ne ovat saata- vissa vain lyhyen aikaa ennen katoamistaan ja muuttumistaan keräilyharvinaisuuksiksi. Väliaikaisuus ja epävakaisuus heijastuvat myös tämän artikkelin kirjoittamiseen, sillä *The Tempest* -minisarja oli artikkelia kirjoittaessani kesken, enkä vielä tiennyt, miten se päättyy. Viidennen lehden lopussa Murray ja muut keskushenkilöt ovat oikeissa paeta hirviöiden valtaamalta maapallolta Jack Nemon avaruusaluksella, kun taas Seven Stars -jatkotarinassa 1960-luvun supersankarit pohtivat, onko heidän uhrattava Lontoo, että he saavat irti riistäytyneen avaruusolion tuhottua. Koska sekä Alan Moore että Kevin O’Neill olivat ilmoittaneet päättävänsä 1970-luvulla alkaneet uransa *The Tempestin* viimeiseen numeroon (Gustines 2017), siihen kohdistui paljon mielenkiintoa ja odotuksia. Nyt artikkelia viimeistellessäni tiedän, että viimeisessä lehdessä sankarit pakenevat maapallolta, todistavat *2000AD*-lehden tietetarinoita jäljitteleviä avaruustaisteluita ja piiloutuvat aurinkokunnan laitamilla olevaan Oortin pilveen seuraaviksi vuosisadoiksi. Sarjakuva loppuu Seven Stars -tarinan Captain Universen ja Electro Girlin häihin, joihin yrittävät päästä ilman kutsua mukaan myös Alan Mooren ja Kevin O’Neillin hahmot, mutta heidät heitetään ilmalu- kosta ulos avaruuteen. Kohtaus mukailee sekä klassista Marvel-tarinaa, jossa Stan Leen ja Jack Kirbyn hahmoja ei päästetä Ihmene-

losten Sue Stormin ja Reed Richardsin häihin (Linton 2019b), että Shakespearen *Myrskyn* loppua. Myös näytelmän päätteeksi vieteään häitä, kaikki poistuvat saarelta ja Prospero ilmoittaa luopuvansa taikavoimistaan – samoin kuin Moore ja O’Neill laskeutuvat sarjakuvataiteen näyttämöltä. Sarjakuvasarjan mittaan sen tekijät siirtyvät sisäkannen kollaaseista ensin puheenaiheiksi kirjepalstalle, myöhemmin erilaisten paratekstuaalisten tekstien eksplisiittisiksi kirjoittajiksi ja lopulta parateksteistä itse sarjakuvatekstiin.

Sarjakuvalehtien lukukokemukseen liittyvä katkonaisuus ja odotusten muodostuminen ja täyttyminen ovat erityisesti sarjalliseen julkaisuun ja sarjakuvalehtiin kuuluvia ulottuvuuksia. Aika, jonka sarjakuvasarjan lukija joutuu odottamaan tarinan jatkoa, voi joskus olla pitkäkin, ja esimerkiksi jotkut ensimmäisten *The League of Extraordinary Gentlemen* -minisarjojen lehdistä ilmestyivät vasta kuusi kuukautta edellisen osan jälkeen. Koko sarjan koostuvan sarjakuvaromaanin lukijalle tarinan jatko on sen sijaan heti saatavissa sivua kääntämällä. Kuten Henry John Pratt (2013, 267) huomauttaa, ”sarjallisen kertomuksen kyky säilyttää jännitys latisuu, kun se valmistuu ja tulee yleisön saataville kokonaisuudessaan. [- -] Valmis kertomus ei enää täysin hyödynnä sarjallisen formaatin mahdollisuuksia, jotka juontuvat tauoista episodien välillä.”<sup>16</sup>

Vaikka sarjakuvasarja on nyt ilmestynyt kokonaisuudessaan, vielä ei ole tietoa siitä, minkälainen *The Tempest* -sarjakuvaromaanista tulee, kun minisarjan lehdet lopulta kootaan yksiin kansiin. Onkin mielenkiintoista nähdä, ovatko siinä mukana esimerkiksi kirjepalsta ja sarjakuvalehtien sisältöä kontekstoivat esipuheet – jos eivät, voi myös tätä sarjakuvaromaania hyvällä syyllä pitää varsin erilaisena lukukokemuksena kuin saman sarjakuvan sarjakuvalehtimuodossa julkaistua alkuperäisversiota.<sup>17</sup> Nämä paratekstuaaliset materiaalit paikantavat joitain sarjakuvan viittauskohteita, mutta ehkä merkittävämpää on se, että ne kehystävät luentaa ja johdattavat lukijaa suhtautumaan sarjakuvaan parodisena, itseironisena sekä genreään, mediaansa ja julkaisuformaattiaan etualaistavana metatekstuaalisena tekstinä, joka laittaa liikkeelle tarinamaailman ja materiaalisen esineen välisiä refleksiivisiä luoppeja.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Huolimatta siitä, että termi on epätarkka ja jossain määrin kiistelty (ks. esim. Chute 2008, 453), se on kuitenkin laajasti käytössä viitattaessa kirjamuotoiseen tai ohutta lehteä paksumpaan sarjakuvajulkaisuun riippumatta siitä, olisiko loogisempi termi esimerkiksi nonfikttiivinen sarjakuva tai sarjakuvanovellikokoelma (Hatfield 2005, 152–163; Gravett 2007, 8–9; Sabin 1993, 235–248).

<sup>2</sup> Ilmaisun graphic novel (ks. viite 1) ohella myös tämä englanninkielinen termi on harhaanjohtava, koska kyse nimenomaan ei ole kirjasta. Sarjakuvalehden tavanomainen sivukoko on  $6 \frac{5}{8} \times 10 \frac{1}{4}$  tuumaa ja laajuus joitain kymmeniä sivuja. (Meyer 2013, 271.)

<sup>3</sup> Vaihtoehtosarjakuvaksi nimetään usein populaareista toiminta-, supersankari-, fantasia- ja science fiction -genreistä erottautuvat teokset. Paradoksaalisesti genrepiirteiden puuttumisen kautta määrittävistä genreistä ks. tarkemmin Hatfield 2005, ix–xiii; Wolk 2007, 27–28.

<sup>4</sup> Termi metareference, jota mm. Werner Wolf (2009) käyttää yläkäsitteenä meta-ilmiöille eri medioissa, ei toimi suomen kielellä yhtä ymmärrettävästi, ja erityisesti ongelmia aiheuttavat sen referential- ja referentiality-johdannaiset. Niinpä käytän ”metaviittauksellisuuden” vastineena Wolfin (2009, 16) mainitsemaa synonyymistä mutta sivumerkityksiltään joissain tapauksissa problemaattista termiä metatekstuaalisuus. Nähdäkseni tämä terminologinen valinta ei ole ongelmallinen sarjakuvan yhteydessä: sarjakuva voidaan käsittää visuaaliseksi tai multimodaaliseksi tekstiksi ja sen konkreettista olomuotoa tai merkittäjiä painottavia ilmiöitä lähestyä tekstuaalisuuden käsitteen kautta.

<sup>5</sup> Käännös Joensuu 2012, 31.

<sup>6</sup> Viitteissä LOEG1, LOEG2 ja LOEG4.

<sup>7</sup> Viittaan varsinaisen sarjakuvamuotoisen kertomuksen ulkopuolisiin elementteihin, kuten teksti- ja mainossivuihin, paratekstuaalisina elementteinä Gérard Genetten (1997) terminologiaa seuraten. Jätän tässä

huomiotta hienojakoisemman jaottelun epi- ja periteksteihin (ks. Genette 1997, 1–15).

<sup>8</sup> Volume I:n ja Volume II:n sarjakuvakatkelmien suomenkieliset lainaukset ovat peräisin Jouko Ruokosenmäen kääntämistä albumeista Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga (2003, viitteissä KMHL1) ja Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga II (2004, viitteissä KMHL2). Sekä alkuperäisten sarjakuvalehtien että suomenkielisten laitosten sivut ovat numeroimattomia. Viitataan sivuihin numeroinnilla, joka alkaa ensimmäiseltä sarjakuvasisivulta, eli en laske etukantta tai sen kääntöpuolta mukaan sivumäärään, jotta numerointilogiikka on sama kuin kommentaarikirjallisuudessa (Nevins 2018; Linton 2019a ja 2019b) käytetty. Kaikki alkuperäiset sarjakuvalehdet ovat 32-sivuisia, ja viitataan etu- ja takasisäkansiin sivunumeroilla 0 ja 33.

<sup>9</sup> ”[W]e should point out that the lines etched by the Doctor on the flesh of Ho Ling were not originally intended to translate as ‘A man without spring roll is like a service charge not included’. This was an error, and will be corrected in future bound volumes.”

<sup>10</sup> Toisaalta sarjakuvavaroaneihin on liitetty uusia, aiemmin julkaisemattomia materiaaleja, kuten esimerkiksi värityskuvia (LOEG1, [187] ja lautapeli (KMHL2, [158–159]).

<sup>11</sup> ”Allan and the Sundered Veil” -tarinan käännös ilmestyi lopulta Volume I:n toisessa suomenkielisessä laitoksessa, joka julkaistiin 2013.

<sup>12</sup> ”If you have even the most superficial understanding of publishing lead-times, with these first three letters-pages compiled at least a month before the first issue is available, you will realise that you yourself are obviously made up”.

<sup>13</sup> ”[-] Al and Kev here, pretending to be two frankly baffled editorial employees working for British juvenile weeklies in the 1960s, who are themselves pretending to be unlikely English versions of Stan Lee and Jack Kirby for reasons they don’t entirely understand, with the whole

conceit of thus being only comprehensible to elderly indigenous men who can't get over their childhoods [- -].”

<sup>14</sup> Alkukielinen sitaatti, joka ei käänny ongelmattomasti suomeksi, antaa hyvän esimerkin Stan Leen varhaisten Marvel-lehtien kirjepalstoilla käyttämän alkusointuja viljelevän kirjoitustyylin imitaatiosta.

<sup>15</sup> ”[- -] it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence”. Käännös Joensuu (2012, 31).

<sup>16</sup> ”The ability of a serial to sustain suspense is blunted when it has been completed and is available to an audience in its entirety. [- -] A completed narrative no longer fully exploits the potentialities of the serial format that stems from the delay between episodes.”

<sup>17</sup> Käsillä olevan kirjan lähtiessä painoon myös *The Tempest* -sarjakuvavaroaani on vihdoinkin ilmestynyt, ja – toisin kuin aiemmissa kokoelmissa – tällä kertaa myös kaikki paratekstuaaliset materiaalit on säilytetty.

## LÄHTEET

### Sarjakuvat

- KMHL1*: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2003) *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga*. Alkuteos *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume I* (2000), suom. Jouko Ruokosenmäki. Tampere: Egmont Kustannus.
- KMHL2*: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2004) *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga II*. Alkuteos *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume II* (2003), suom. Jouko Ruokosenmäki. Tampere: Egmont Kustannus.
- LOEG1*: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2000) *The League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*. New York, NY: DC Comics.
- LOEG1*, #1: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (1999) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*, #1. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG1*, #3: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (1999) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*, #3. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG1*, #4: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2000) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*, #4. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG1*, #5: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2000) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*, #5. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG1*, #6: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2000) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume I*, #6. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG2*, #2: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2002) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume II*, #2. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG2*, #4: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2003) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume II*, #4. La Jolla, CA: America's Best Comics.
- LOEG2*, #5: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2003) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume II*, #5. La Jolla, CA: America's Best Comics.

- LOEG4*, #1: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2018) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume 4: The Tempest*, #1. Marietta, GA: Top Shelf Production & London: Knockabout Comics.
- LOEG4*, #3: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2018) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume 4: The Tempest*, #3. Marietta, GA: Top Shelf Production & London: Knockabout Comics.
- LOEG4*, #4: Moore, Alan & O'Neill, Kevin (2018) *League of Extraordinary Gentlemen, Volume 4: The Tempest*, #4. Marietta, GA: Top Shelf Production & London: Knockabout Comics.

## Muut lähteet

- Amacker, Kurt (2007) Opening the *Black Dossier*: The Alan Moore interview, part two. *Mania* 14.11.2007. Ei saatavissa internetissä, luettu Internet Archiven kautta: <http://web.archive.org/web/20071115084607/http://www.mania.com/56632.html>. (Luettu 10.4.2019.)
- Baetens, Jan & Frey, Hugo (2015) *The graphic novel: An introduction*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Chute, Hillary (2008) Comics as literature? Reading graphic narrative. *PMLA* 123:2, 452–465.
- Eisner, Will (1985) *Comics and sequential art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- Garrity, Shaenon (2011) The history of webcomics. *The Comics Journal* 15.7.2011. <http://www.tcj.com/the-history-of-webcomics>. (Luettu 10.4.2019.)
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Kääntäjä Jane E. Lewin. Cambridge & New York, NY: Cambridge University Press.
- Gravett, Paul (2007) *Sarjakuvaromaani ja miten se voi muuttaa elämääsi*. Alkuteos *Graphic novels: Stories to change your life* (2005), suom. Lotta Sonninen. Helsinki: Otava.

- Gustines, George Gene (2017) Alan Moore Is Preparing a Six-Part Finale for Extraordinary Gentlemen. *New York Times* 20.7.2017. <http://www.nytimes.com/2017/07/20/books/alan-moore-league-extraordinary-gentlemen.html>. (Luettu 10.4.2019.)
- Hatfield, Charles (2005) *Alternative comics: An emerging literature*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Hayles, N. Katherine (2002) *Writing machines*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kashtan, Aaron (2013) My mother was a typewriter: *Fun home* and the importance of materiality in comics studies. *Journal of Graphic Novels and Comics* 4:1. 92–116.
- King, Edward & Page, Joanna (2017) *Posthumanism and the graphic novel in Latin America*. London: UCL Press.
- Linton, Joe (2019a) *LoEG The Tempest* 1 annotations <http://panelwise-blog.wordpress.com/annotations-index/loeg-the-tempest-1-annotations>. (Luettu 10.4.2019.)
- Linton, Joe (2019b) *LoEG The Tempest* 6 annotations <https://panelwiseblog.wordpress.com/annotations-index/loeg-the-tempest-6-annotations>. (Luettu 20.10.2019.)
- McCloud (2000) *Reinventing comics: How imagination and technology are revolutionizing an art form*. New York, NY: HarperCollins.
- Meth, Clifford (2014) *Comic book Babylon*. Rockaway, NJ: Aardwolf Publishing.
- Meyer, Christina (2013) Un/taming the beast, or graphic novels (re)considered. Teoksessa Jan-Noël Thon & Daniel Stein (toim.) *From comic strips to graphic novels*. Berlin: De Gruyter, 271–299.
- Nevins, Jess (2003) *Heroes & monsters: The unofficial companion to The league of extraordinary gentlemen*. Austin, TX: MonkeyBrain Books.



- Nevins, Jess (2018) Annotations to *League of Extraordinary Gentlemen: The Tempest* #1. Ei päiväystä. <http://www.jessnevins.com/annotations/tempestannotations.html>. (Luettu 10.4.2019.)
- Parkin, Lance (2013) *Magic words: The extraordinary life of Alan Moore*. London: Aurum Press.
- Pratt, Henry John (2013) Why serials are killer. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71:3. 266–270.
- Rajewsky, Irina O. (2009) Beyond “metanarration”: Form-based metareference as a transgeneric and transmedial phenomenon. Kääntäjä Katharina Bantleon. Teoksessa Werner Wolf (toim.) *Metareference across media: Theory and case studies*. Amsterdam & New York: Rodopi, 135–168.
- Sabin, Roger (1996) *Comics, comix and graphic novels. A history of comic art*. London & New York, NY: Phaidon Press.
- Sabin, Roger (1993) *Adult comics: An introduction*. New York & London: Routledge.
- Saklofske, Jon 2008. 'Tales Worked in Blood and Bone': Words and Images as Scalpel and Suture in Graphic Narratives, *ImageText* 4:1. [http://image-text.english.ufl.edu/archives/v4\\_1/saklofske](http://image-text.english.ufl.edu/archives/v4_1/saklofske). (Luettu 10.4.2019.)
- Starre, Alexander (2011) The materiality of books and TV: *House of Leaves* and *The Sopranos* in a world of formless content and media competition. Teoksessa Werner Wolf (toim.) *The metareferential turn in contemporary arts and media*. Amsterdam & New York: Rodopi, 195–215.
- Tinker, Emma (2007) Manuscript in print: The materiality of alternative comics. *Literature Compass* 4:4, 1169–1182.
- Thoss, Jeff (2015) From Penny Dreadful to Graphic Novel: Alan Moore and Kevin O’Neill’s Genealogy of Comics in *The League of Extraordinary Gentlemen*. *Belphegor: Littératures populaires et culture médiatique* 13:1. <http://journals.openedition.org/belphegor/624>. (Luettu 10.4.2019.)
- Wolf, Werner (2009) Metareference across media. The concept, its transmedial potentials and problems. Main forms and functions. Teoksessa

sa Werner Wolf (toim.) *Metareference across media: Theory and case studies*. Amsterdam & New York: Rodopi, 1–85.

Wolk, Douglas (2007) *Reading comics: How graphic novels work and what they mean*. Boston, MA: Da Capo Press.

Wright, Bradford W. (2001) *Comic book nation: The transformation of youth culture in America*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.



## **KIRJAN LIEPEILLÄ III**



 Juha-Pekka Kilpiö

## KIRJA ERILLÄÄN

### **Materiaalinen rajoite Raisa Marjamäen *Ei kenenkään laiturissa***

Valtaosa nykyisin julkaistavista kirjoista tulee jossakin vaiheessa kirjoitus- ja valmistusprosessiaan tekemisiin digitaalisen teknologian kanssa, myös ne, jotka aineellistuvat painettuina kirjoina. Tästä käytännöstä poikkeaminen asettaa kirjan tekoprosessille selvän materiaallisen rajoitteen. Digitaalisuudesta kieltäytymisen voi nähdä käsitteellisenä tekona, jossa käsitteellisyys aineellistuu itse kirjamuodossa.

Käsittelen artikkelissani tällaista materiaalista rajoitetta Raisa Marjamäen runoteoksessa *Ei kenenkään laituri* (2014). Siinä digitaalisuuden kieltö yhdistyy erityisen kiinnostavalla tavalla kirjan aineelliseen olomuotoon, sillä se koostuu irtolehdistä. *Laiturissa* on kaksi pahvikantta ja niiden välissä kymmenen vihkoa. Kukin vihko koostuu kahdesta kaksoislehdestä (kaksoislehti muodostetaan taittamalla yksittäinen lehti kerran keskeltä siten, että syntyy kaksi lehteä eli neljä sivua), jotka on asetettu sisäkkäin, mutta niitä ei ole kiinnitetty toisiinsa. Siinä on siis yhteensä 20 erillistä osaa plus kannet. Kirja tulee väliaikaisesti kiinnitettynä kahdella kuminauhalla. Marjamäki on kirjoittanut käsikirjoituksen ensin kynällä paperille ja seuraavan version Brother Deluxe 660TR Correction-kirjoituskoneella. Hän on latonut tekstin itse ja painanut sen kohopainokoneella yhdessä Olli-Pekka Tennilän kanssa. (Marjamäki 2019.)

Lori Emerson toteaa tutkimuksessaan *Reading Writing Interfaces* (2014), että nykyistä digitaalista mediaa luonnehtii ”käyttäjävälisyyden” ideologia: käyttöliittymien tulee olla mahdollisimman intuitiivisia, huomaamattomia ja ”luonnollisia”. Näennäisen mukavuuden käänttöpuolena on se, että käyttäjä tietää yhä vähemmän, miten teknologia pohjimmiltaan toimii. Teknologias-taan tietoinen kirjallisuus – Emersonin esimerkit ulottuvat Emi-

ly Dickinsonin käsin sidotuista vihkoista uusimpaan digitaaliseen runouteen ja *glitchin* poetiikkaan – voi kuitenkin toimia tätä ideologiaa vastaan, tuottaa kitkaa ja häiriöitä, kammata auki mustia laatikoita ja haastaa käyttäjää tutkimaan rakentumisensa prosesseja. *Ei kenenkään laiturin* toimii juuri näin.

Aloitan tarkastelemalla rajoitteen ja käsitteellisyys suhteita ja analysoin lyhyesti painetun kirjan mediahistoriallista tilannetta digitaalisuutta vasten. Hyödynnän uusmaterialismia ja erityisesti media-arkeologiaa, jota suomalaisessa tutkimuksessa ei ole juurikaan sovellettu runouteen. Taustoitan lyhyesti myös irtotehtäkirjojen lajia ja traditiota. Sen jälkeen siirryn tekstianalyysiin ja katson, miten kaikki nämä tulevat yhteen Marjamäen teoksessa.<sup>1</sup>

## Rajoite ja käsite

*Laiturin* voi yhdistää sekä rajoitteelliseen että käsitteelliseen kirjallisuuteen – nämä kaksi liittyvätkin läheisesti yhteen. Menetelmällistä kirjallisuutta käsittelevässä väitöskirjassaan Juri Joensuu määrittelee rajoitteen näin: ”Kirjoittajan itselleen valitsema sääntö, joka tavalla tai toisella säätelee luovaa prosessia.” (Joensuu 2012, 302.) Menetelmiä ja rajoitteita on käyttänyt erityisesti ranskalais-syntyinen kirjallisuusryhmä Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, ”Mahdollisen kirjallisuuden työpaja”), jonka Raymond Queneau ja François Le Lionnais perustivat vuonna 1960. Tunnetuin rajoite lienee lipogrammi, joka sulkee tekstistä pois jonkin tietyn kirjaimen. Oulipolaiset rajoitteet kohdistuvat ensi sijassa kielellisten yksiköiden tasoon, Marcel Bénaboun termien *objekteihin*, kuten kirjaimiin, sanoihin tai virkkeisiin (vrt. Bénabou 2007). Niitä käytetään tekstin sepittämisvaiheessa. Oulipo ei ole kehittänyt kovinkaan systemaattisesti sellaisia rajoitteita, jotka vaikuttaisivat kirjoittajan olosuhteisiin tai kirjan valmistusprosessiin.

Voisi siis nostaa esiin omana tyyppinä sellaiset rajoitteet, jotka liittyvät fyysiseen kirjoitustyöhön. Ne voi jakaa vielä kolmeen: rajoite voi koskea aikaa, paikkaa tai kirjoitusvälineitä. Peter Mick-

witzin runokokoelma *solen går ner det verkar omöjligt* (2019) on kirjoitettu kahdeksassa päivässä, kahdeksan runoa per päivä. Henriikka Tavin 12-hankkeen tarkoituksena oli julkaista 12 runoteosta vuoden 2012 aikana. Jälkimmäinen, vaikkei valmistunut aivan ajoissa, oli sikäli tiukemmin kontrolloitu, että rajoite kohdistui juuri julkaisutahtiin, jota vastaanottajan on mahdollista tarkkailla ja jonka voi verifioida. Aika- ja paikkarajoitteet risteävät oulipolaisen Jacques Jouet'n metrorunoissa, jotka laaditaan metromatkan aikana siten, että säkeitä saa sepittää ainoastaan junan liikkeessa ja kirjoittaa muistiin ainoastaan sen seisossa asemalla<sup>2</sup>. Metroruno on oulipolaisittain sikäli epätyypillinen menetelmä – ja tavallaan menetelmän parodia – että valmiin tekstin perusteella ei voi aukottomasti sanoa, onko rajoitetta todella noudatettu. Raymond Federmanın pienoisoromaanissa *The Voice in the Closet* (1979) rajoite pohjaa puolestaan mekaanisen kirjoituskoneen toimintaan. Sen jokaisella tekstirivillä on sama määrä kirjainmerkkejä, 68, jolloin kirjoituskoneen tasalevyisellä fontilla kirjoitettuna kunkin sivun proosakappaleesta muodostuu suorakulmio.

*Laiturin* rajoite – että se on kirjoitettu ilman digitaalista teknologiaa – ei ole tuttu Oulipon repertuaarista vaan kuuluu ennemmin jälkimmäiseen ryhmään: se kohdistuu kirjoittajan fyysiseen työhön ja vielä tarkemmin kirjoitusvälineisiin. Rajoite ei vaikuta suoraan käytettävissä olevaan tekstimateriaaliin eikä kajoa ilmaisuun. Se on jotain, mitä ei voi yksiselitteisesti päätellä itse kirjaesineestä vaan se laajenee osittain sen ulkopuolelle. Tämä tuo peliin käsitteellisen ulottuvuuden. Rajoitteen vaikutusta *Laiturin* tekstisisältöön ei voi kuitenkaan sulkea pois, vaan tekotapaa tematisoidaan siinä hienovaraisesti.

En viittaa käsitteellisellä ulottuvuudella niinkään Kenneth Goldsmithin ”epäluovaan” konseptualismiin, joka useimmiten pohjaa lainattuun tekstimateriaaliin ja johon liittyy nyt jo hieman virttynyt iskulause, ettei käsitteellistä teosta kuulu varsinaisesti lukea kunhan ajattelee sen konseptia (vrt. Goldsmith 2011). Tarkoitin käsitteellisyyttä siinä laajemmassa mielessä, että teokseen kuuluvat olennaisina osina sen taustalla vaikuttava idea, valmistusprosessi



ja julkaisuteko. Koska konseptualismi yleensä kopioi ja liittää suuria tekstimääriä internetistä, Goldsmith korostaa, että kieli on muovailtavaa massaa eikä se ole koskaan ollut niin materiaalista kuin nyt (mt., 25). Tätä vasten on yllättävää, ettei konseptualismissa ole kiinnitetty kovin suurta huomiota kirjaesineen materiaalisuuteen.

*Laiturin* lähtökohta mainitaan kustantajan verkkosivuilla, mutta Marjamäki taustoittaa sitä myös esseessään ”Ellemme opi yhteyttämään”, joka on julkaistu *Nuoressa Voimassa*:

Toinen kokoelmani *Ei kenenkään laiturei* (Poesia) on painettu 1960-luvulla valmistetulla Kuopion Lomakepainosta eläköityneellä tiikelipainolla, mutta ladottu käsin kirjain kerrallaan 8-pistekoon irtokirjakeista. Paperi on ostettu, eikä metsää sitä varten itse kasvatettu. (Marjamäki 2015, 39.)

Hän kertoo halunneensa tutkia yhtäältä, miten kirjoitusteknologia vaikuttaa siihen, mitä tulee sanotuksi, ja laajemmassa mielessä sitä, miten voisi pyrkiä lähemmäs omavaraisuutta kirjanteossa ja kustannustoiminnassa (mt.).

Jos siis haluaisi liittää *Laiturin* rajoitteelliseen ja käsitteelliseen kirjallisuuteen, sitä voisi luonnehtia esimerkiksi termeillä ”likainen rajoitteellisuus” ja ”likainen käsitteellisyys”<sup>3</sup>. Marjamäki kirjoittaa painokoneen puhdistamisesta:

Lopulta kädet ovat likaiset ja kone puhtas. Painettuja arkkeja ei kannata siirrellä vielä, ne voivat tahria toisiaan. Mutta pitkäksi aikaa niitä ei sovi jättää kellariin, koska kosteus ja lämpötilamuutokset alkavat käpristää papereita. (Marjamäki 2015, 35.)

Kirjan sivuilla on kuitenkin siellä täällä pienen pieniä mustetahroja, ja tekstiriveillä muste on paikka paikoin levittynyt hieman epätasaisesti niin, että osa kirjaimista on paksumpia ja osa ohuempia. Kaikki ovat silti yhtä lailla painoprosessin konkreettista jälkeä, joten häivähdyksenomaisia laikkuja voi pitää yhtä merkitsevinä kuin ”varsinaisia” grafeemeja. Rajoitteellinen ja käsitteellinen elementti ovat painuneet itse kirjaesineen kudoksiin.

## Digitaalista vasten

Nykyinen keskustelu kirjallisuuden medioista pelkistyy yleensä yksisilmäiseen oppositioon analogisen ja digitaalisen välillä. Ne eivät kuitenkaan muodosta mitään ehdotonta vastakohtaa, vaan kysymys mediaalisuudesta on heterogeenisempi.

Yksioikoisia jaotteluja voi suhteellistaa media-arkeologian avulla. Se pyrkii haastamaan perinteistä, lineaarista ja päämäärähakuista mediahistoriaa (ks. esim. Huhtamo & Parikka 2011). Se etsii vaihtoehtohistorioita, outoja poikkeuksia ja singulaarisia keksintöjä.<sup>4</sup> Kuten Jussi Parikka toteaa, uudet ja vanhat mediat kulkevat pitkin rinnakkaisia linjoja (2012, 5). Sana *arkeologia* viittaa Michel Foucault'n tiedon arkeologiaan, joka korostaa tiedontuotannon aukkoja, katkoja ja kynnyksiä. Toinen teoreettinen vaikuttaja on niin sanottu saksalainen mediateoria ja Friedrich Kittlerin tuotanto. Toisin kuin vastaanottoon suuntautunut amerikkalainen mediatutkimus, se painottaa konkreettisesti varsinaista *hard warea* ja infrastruktuureja. Paljon Kittlerin (1999, 200) teoriasta tiivistyy Nietzschen maksiimiin, jonka mukaan ”kirjoitusvälineet työstävät myös ajatteluamme”. Tämä vastaa Marjamäen halua tutkia, miten välineet vaikuttavat ilmaisuun ja miten voisi löytää vaihtoehtoja hallitsevan teknologian tuolta puolen.

Sana *analoginen* juontuu kreikasta ja tarkoittaa kaltaista. Median ja elektroniikan kontekstissa se viittaa jatkuvaan ja katkottomaan signaaliin. Tässä mielessä analogisia tallennusvälineitä ovat esimerkiksi magneettinauhat, kuten C-kasetit ja VHS-nauhat. Samalla tavoin kirjakäärö on analoginen. *Digitaalinen* juontuu latinasta; alkujaan se viittasi ihmisen sormiin ja myöhemmin lukuihin (sillä sormilla voi laskea) (Peters 2016, 93–94). Digitaalinen signaali on epäjatkua ja perustuu erillisiin yksiköihin (Gere 2002, 11). Nykyisen digitaalisen median esiasteita ovat reikäkorttikoneet – niissä korttien reiät ovat erillisiä merkkejä ja siten digitaalisia. Samalla tavoin kirjoitettu kieli jakautuu erillisiin yksiköihin, kuten kirjaimiin ja sanoihin. Kuten Charlie Gere (2002, 13–14) huo-

mauttaa, tietyssä mielessä kaikki kirjoitus ja jopa kaikki kieli on digitaalista.

Erottelu ei siis ole yksioikoinen vaan suhteellinen. Kuten sanottua, kirjakäärö on analoginen. Koodeksimuotoinen kirja, joka koostuu erillisistä sivuista, on epäjatkovampi, ja irtolehtikirja on sitä vielä selvemmin. Irtolehtikirjoja ja digitaalisia objekteja luonnehtii sama *kombinatorinen* periaate: ne jakautuvat osiin, jotka voi erotella toisistaan ja yhdistellä uudelleen.

N. Katherine Hayles ja Jessica Pressman peräänkuuluttavat vertailevaa otetta tekstuaalisen median tutkimukseen (*comparative textual media*). Heidän mukaansa painettu teksti on ollut vallitseva muoto niin pitkään, että sen varsinaiset mediaaliset piirteet unohtuvat helposti. Se liittyy osaksi jatkumoa kirjakääröstä käsinkirjoitettuun koodeksiin, erilaisiin painotekniikoihin kohopainosta offsetiin ja edelleen syntyjään digitaaliseen kirjallisuuteen saakka. (Hayles & Pressman 2013, vii.) On kuitenkin syytä lisätä, että tällaisten mediahistoriallisten jaksojen ja dominanttien teknologioitten sisällä on huomattavaa variaatiota.

*Ei kenenkään laiturissa* tulee yhteen monta ajallista prosessia ja risteävää genealogiaa. Nykyisessä myöhäis-, fossiili- ja tietokykykapitalismissa digitaalisuus on odotuksenmukainen tila. Se muodostaa horisontin, jota vasten myös ei-digitaaliset objektit hahmotuvat. Näin ollen *Laiturin* materiaaliset ominaisuudet piirtyvät selkeämmin esiin. Kohopaino oli vallitseva teknologia kirjapainotaidon alkuaajoista pitkälle 1900-luvulle. Vasta nyt, kun se ei ole odotuksenmukaisin ratkaisu, painoteknisen valinnan voi poetisoida ja ladata merkityksellä. Samalla kirja on suuntautunut jo tulevaan, kun digitaaliteknologian aikakausi väistämättä jossakin vaiheessa painuu mailleen.

Arkeologia ja sen eriaikaiset kerrostumat ovat siinäkin mielessä osuva malli, että kohopaino todella tuottaa, vaikka hyvin hienovaraisesti, kolmiulotteista jälkeä, käytännössä piirtokirjoitusta. *Laituri* kuitenkin poikkeaa jopa manuaalisen kirjanpainamisen konventioista sikäli, ettei sitä ole latonut erillinen latoja vaan tekijä itse. Sillä ei liioin ole erillistä graafista suunnittelijaa. Työprosessi lähes-

tyy pikemminkin esifordismia, sillä työvaiheita ei ole eroteltu eri tekijöille. Tavallaan – siinä määrin kuin tämä on mahdollista paine- tussa tekstissä – *Laiturissa* näkyy tekijän kädenjälki. Manuaalinen ja koneellinen eivät ole vastakohtat vaan tulevat hyvin lähelle toisiaan.

Latominen irtokirjakkeista itse asiassa korostaa Geren mainit- semaa kaiken kielen digitaalisuutta eli sitä, että se koostuu diskree- teistä merkeistä, joita yhdistellään uudelleen. Kirjakkeet asetellaan yksitellen kehilöön, joka kiinnitetään väliaikaisesti ja puretaan taas osiin sen jälkeen, kun arkki on painettu. Sama periaate kertautuu kirjaesineessä, jonka voi jakaa osiin ja koota uudelleen.

## Lehdet lehtiä

Irtolehtiformaatti oli yleinen manuaalisessa tietojenkäsittelyssä eri- tyisesti kortistokortin muodossa, mutta kirjallisuuteen se ilmaan- tui varsinaisesti 1960-luvulla. Sen tunnetuimmat edustajat lienevät Marc Saportan *Composition n°1* (1962) ja B. S. Johnsonin *The Un- fortunates* (1969). Niissä näkyy 60-luvulla laajemminkin vallinnut kiinnostus aleatorisuutta kohtaan. Irtolehtikirjoja ei ole sidottu yh- deksi kappaleeksi, vaan ne koostuvat erillisistä osista, tavallisesti yksittäisistä lehdistä tai muutaman sivun vihkosista. Siksi ne tule- vat yleensä laatikossa tai muuten väliaikaisesti kiinnitettynä. Usein irtolehtikirjat vaativat lukijalta ainakin pienimuotoista ergodista toimintaa (vrt. Aarseth 1997).

Saportan *Composition n°1* koostuu 150:stä sekoitettavasta irto- lehdestä. Se innoitti muun muassa B. S. Johnsonia, ja sitä on pidet- ty yhtenä hypertekstifiktio edeltäjänä siinä, miten tarinan tapah- tumien järjestystä ei ole määritelty ennalta. Johnsonin *The Unfor- tunates* on samantapainen kuin *Composition* mutta koostuu yksit- täisistä lehdistä ja muutaman sivun vihkoista. Ensimmäinen ja vii- meinen on osoitettu, ja muut on tarkoitus sekoittaa. Tekstit kuvaa- vat päähenkilön muistoja ja niiden satunnaisuutta, mutta tuttu mo- dernistinen teema saa uutta pontta siitä, että se on todella tullut ai-

neeksi. Tekstissä on lisäksi siellä täällä tyhjiä valkoisia kohtia keskellä riviä.

Tuoreista tapauksista voi mainita Robert Cooverin novellin ”Heart Suit” (kokoelmassa *A Child Again*, 2005). Se on eräänlaisia jatkoa Cooverin 60-luvun novelleille ”The Babysitter” ja ”Quenby and Ola, Swede and Carl”, joissa muodostuu useita, keskenään ristiriitaisia tarinalinjoja, mutta se toteuttaa saman vielä kouriintuntuvammin. Teksti on painettu 15:een hieman tavallista suurempaan pelikorttiin, joista ensimmäinen ja viimeinen pidetään paikoillaan ja muut sekoitetaan. Novelli on lyhyt, mutta sekoittaminen muokkaa tarinan tapahtumia radikaalisti. Lotta Lotassin romaani *Den vita jorden* (2007), joka kertoo salaperäisistä tieteellisistä kokeista, koostuu 148:sta vihkosta. Lotass tunnetaan muutenkin kokeellisesta proosastaan. *Den vita jorden* on romaanitrilogian ensimmäinen osa. Toinen osa, *Den röda himlen* (2008), muodostuu yhdestä pitkästä virkkeestä, ja kolmas, *Den svarta solen* (2009), on ergodinen, luodattava teksti. Joukkoon voi soveltuvin osin laskea myös J. J. Abramsin ja Doug Dorstin romaanin *S.* (2013). Sen ytimenä on painettu ja sidottu kirja, mutta kirjan väliin on sijoitettu useita irrallisia dokumentteja: postikortteja, kirjeitä, salauskiekko, servietille piirretty kartta ja niin edelleen.

Irtolehtiformaatti näyttää johdattavan ilmaisua fragmentaariin suuntaan, mikä vielä korostuu, kun sitä käytetään runoudessa. Language-runoilija Robert Grenierin teos *Sentences* (1978) käsittää 500 korttia liilalla kankaalla päällystetyssä laatikossa. Lyhyiden tekstifragmenttien konteksti on samalla tavoin avoin kuin korttien järjestyskin. Moskovan konseptualisteihin kuuluva Lev Rubinštein työskenteli 70-luvulta lähtien kirjastonhoitajana ja kirjoitti tekstinsä kortistokorteille, joita kirjastosta jäi yli. Alkujaan kortit toimivat muistiinpanoina runoesityksissä, mutta käsikirjoituksen formaattia seuraten niitä on myös julkaistu korttipakkoina. Rubinšteinin kokoelma *Tässä olen minä* (2010, *Эмо я*, 1995) on ilmestynyt suomeksi ja noudattaa samoin irtolehtiformaattia.<sup>5</sup>

Painettuun tekstiin usein liitettyä staattisuutta voi suhteellistaa uusmaterialismin avulla – se onkin yksi media-arkeologian liitto-

laisista. Uusmaterialismin mukaan materia itse kykenee toimintaan; se ei ole mitään staattista vaan täynnä voimia ja kykyjä. Tässä lähtökohdassaan uusmaterialismi poikkeaa monista aiemmista teorioista, kuten dialektisesta materialismista. Teoksessaan *Vibrant Matter* Jane Bennett puhuu eloisasta aineesta, jossa väreilee energiaa ja joka toimii osana muutoksen ja tulehisen prosesseja. Tällöin toimijuus ymmärretään sillä tavoin laajasti, että se koskee inhimillisiä ja ei-inhimillisiä eläviä mutta myös ei-orgaanista ainetta. (Bennett 2010.) Vaikka uusmaterialismi suhteellistaa kulttuurisen käänteen tuottamia käsityksiä argumentoimalla, että kaikki merkitys ei synny kielestä eikä ole kiinni kulttuurisessa kontekstissa, siinä ei silti rakenneta mitään ehdotonta vastakkainasettelua. Karen Barad (2007) osoittaaakin, että materiaallinen ja diskursiivinen toimivat yhdessä ja edellyttävät toisiaan.

Uusmateriaaliset voimat luonnehtivat sattuvasti irtolehtikirjaa, joka ei ole yksi, vakaa kappale vaan muuntuva sommitelma, jota täytyy operoida. Ei ole sanottua edes, että se kestää ehjänä ja kokonaisena, koska se on herkempi vaurioitumaan kuin tavallinen sidottu tai nidottu kirja ja koska yksittäinen lehti saattaa joutua hukkaan.

Sekoittaminen ei vaikuta fragmentaarisen runoteoksen sisältöön yhtä radikaalisti kuin kertovan tekstin, jossa se voi esimerkiksi muuttaa tarinan tapahtumia. Irtolehtikirja sallii kuitenkin myös muita käyttötapoja, ja *Laiturissa* kirjamuodon ja tekstin suhteen voi aktivoida muillakin tavoin kuin sekoittamalla.

Muoto tuottaa jo itsessään teoksen eetosta. Marjamäki kirjoittaa painokoneesta, että sen ”toiminnot ovat silmin ja muin aistein havaittavissa ja sen logiikka on opeteltavissa siitä itsestään käsin” (2015, 39). Sama pätee itse kirjaan. Koodeksikirjan materiaallinen ykseys – ja sitä myöten kenties kaunokirjallisen teoksen ykseys? – on sen kuollut kulma tai sokea piste. Viime kädessä sen koherenssi ja pysyvyys ovat kiinni sidoksesta ja sidoksella, joka jää aina osittain piiloon. Koska *Laiturissa* ei ole sidosta, kaikki on täysin avoina – ei minkäänlaista häiveteknologiaa tai mustaa laatikkoa.

Formaattia motivoi lisäksi käytännön syy: tekijä on halunnut valmistaa kirjan mahdollisimman suuressa määrin omin käsin, ja

irtolehtiformaatti antaa jättää välistä sidontavaiheen, joka olisi ollut vaikeaa toteuttaa käsin koko editiossa. Oikeastaan sidontavaihe paljastuu turhaksi, sillä irtolehtikirja osoittaa, että se vain kaventaa lukijan käyttömahdollisuuksia. Kiinnostavaa kyllä, teknologisia työvaiheita on vähennetty mutta lopputulos on korostetummin mediaalinen kuin tavanomaisesti toteutetut kirjat.

## Laituri maailman laidalla

*Ei kenenkään laiturin* teksti muodostuu pääosin kahden kolmen rivin fragmenteista, jotka on sijoitettu sivun ylä- ja alalaitaan.<sup>6</sup> Mukana on muutama hieman pidempi sekä yksi 14-säkeinen runo<sup>7</sup>. Pidemmät fragmentit alkavat tavallisesti isolla alkukirjaimella ja päättyvät pisteeseen; lyhyissä sen sijaan ei yleensä käytetä isoja kirjaimia eikä välimerkkejä. Tästä on kuitenkin poikkeuksia, ja osa välimerkittömistä on joka tapauksessa aivan kieliopillisia lauseita, joissa on persoonamuotoinen verbi: ”kaikkien näiden vuosien jälkeen on vasta maanantai” (EKL, vi). Lauseita luonnehtii ennen muuta se, että niiden konteksti ja pronomiinien viittauskohteet säilyvät avoimina. Samalla tavoin kuin kirjan kannet ja paperi ovat huokoisia materiaaliltaan, fragmentit ovat huokoisia muodoltaan.

Koska oikeaa marginaalia ei ole tasattu, fragmentin hahmo väreilee usein ikään kuin proosa- ja säemuotoisen välillä. Osassa säejako on selvästi merkitsevä, kun esimerkiksi säkeenylityksen yllätys perustuu homonymiaan:

**kuvittelen tuntevani kuinka kosket**

**vapautuvat jäädä**

EKL, X.

Fragmenttimuoto ei vielä määrittele tekstisisältöä, vaan se voi sisältää hyvin monenlaista ainesta. *Laiturissa* on esimerkiksi runokuvia, mikronarratiiveja, eräänlaisia aforismeja ja äänteellisen kaltaisuuden tuottamia mielleyhtymiä. Olennainen tekstilaji on sanakir-

jan hakusana. Paikoin sitä on mukailtu vapaammin ja paikoin aines on lainattu esimerkiksi *Nykysuomen sanakirjasta*.

Ensimmäisessä fragmentissa esiintyy henkilöahmo nimeltä Ilona:

**Ilona nukkuu parvekkeella, tai puussa.**

**Se ei oikein ole ihminen, se ei elä meidän kanssa  
vaan liepeillä.**

EKL, I.

Ilona vilahtaa joitakin kertoja muualla teoksessa ja vielä viimeisessä fragmentissa muttei mitenkään konkreettisena, ”pyöreänä” ja psykologisena henkilöahmona. Teoksen vallitsevin persoonamuoto ei ole hän eikä minä vaan me.

*Laituri* sisältää suoria, lainausmerkein merkittyjä sitaatteja esimerkiksi Edward Saidilta ja *Wikipediasta*,<sup>8</sup> mutta myös epäsuorempia alluusioita, kuten kohdassa ”muistaakseni maitoa oli huoneessa nilkkoihin asti / yritin maata siinä muttei se peittänyt” (EKL, IV), joka viittaa Olli-Pekka Tennilän runokokoelmaan *Ololo*: ”Lattialle on vuotanut nilkkoihin asti maitoa” (Tennilä 2008, 7).

Fragmenttien tekstisisällön ja graafisen hahmon voi liittää yhteen monin tavoin. Kahdessa fragmentissa mainitaan sana ”maaperä”, ja ne molemmat on sijoitettu juuri sivun alalaitaan. Jälkimmäisessä on pisteitä, jotka viittaavat poisjättöön tai kutsuvat täydentämään:

..... on se maaperä, jolla .....  
käyvät taistelunsa.

EKL, iv.

Jos pisteet vastaavat kirjaimia, siitä puuttuisivat 13-kirjaiminen ja 11-kirjaiminen sana. Voi tulkita niinkin, että pisteet ovat siemeniä, jotka kylvetään vakoihin mainittuun maaperään.

Yksi tärkeä (en sano ”keskeinen”) topos ovat eristetyt paikat kuten luostarit ja majakkasaaret. Niitä koskevat tekstipätkät on lainattu *Nykysuomen sanakirjasta*. Tässä tullaan lähimmäs sellaista löydetyn materiaalin käyttöä, joka luonnehtii käsitteellistä kirjoit-



tamista. Teksti ei kuitenkaan ole puhdasta *readymade*-materiaalia, vaan sitä on aavistuksen peukaloitu. Irtolehtikirjaan ja sen sekoituspotentiaaliin sopii hyvin, että *Laituriin* siirrettyinä hakusanat on irrotettu aakkosjärjestyksestä.

*Laiturissa* sanan ”majakka” määritelmä on tällainen:

**majakka:** Laitos (rakennusryhmä kirkkoineen, asuin- ja talousrakennuksineen, puutarhoineen, kirjastoineen) jossa nunnat ja munkit sääntöjään noudattaen elävät ulkomaailmasta eristyneinä.

**Yhd.** birgittalaismajakka, buddhalaismajakka, fransiskaanimajakka, majakkalupaus, munkkimajakka, nunnamajakka, majakkapuutarha, majakkaraunio

EKL, IX.

Määritelmä on vaihdettu siten, että ”majakan” alle on sijoitettu sanakirjan kuvaus luostarista. Mutta luostarin kuvausta on lisäksi muokattu siten, että siihen on lisätty sana ”kirjasto”.<sup>9</sup> Kirjasto oli erityisesti keskiaikaisessa luostarissa paitsi lukusali myös paikka, jossa kirjoja valmistettiin käsin kopioimalla. Kopiointi tuotti usein pieniä virheitä tai poikkeuksia, mitä ”kirjaston” lisäys metamediaalisesti olennoi. Sana ”Laitos” kuuluu sanakirjan määritelmään, mutta kirjaan tuotuna sen monet mielet aktivoituvat: instituution lisäksi ’painotuotteen versio’ ja vieläpä kone kotitekoisessa mielessä, ’vimpain’ tai ’vehje’. Hieman yllättävä ”-raunio” ei ole lisäys eikä kopioinnissa sattunut virhe vaan todellakin yksi sanakirjan esimerkkisanoista<sup>10</sup>. Se on yhtä kaikki osuva, koska viittaa fragmentaarisuuteen ja ehkä vielä laajemmin siihen, miten teoksen maailmassa infrastruktuuri käy hiljalleen kohti romahdustaan.

Luostariin on puolestaan yhdistetty kuvaus majakasta: ”Luostari / syttyy ja sammuu kuin lamppu.” (EKL, vi.) Sivun graafista hahmoa, jossa lyhyet fragmentit ovat etäällä toisistaan ja niiden välissä on paljon valkoista tilaa, voi siis lukea siten, että se mallintaa majakan toimintaa, jossa pimeys ja merkkivalo vuorottelevat. Ei tosin ole välttämättä selvää, pitäisikö tekstiä verrata valoon ja tyhjää tilaa pimeyteen (koska tekstin kohdalla signaali on päällä ja tyhjän tilan

kohdalla poissa päältä) vai toisinpäin eli tyhjää tilaa valoon ja tekstiä pimeyteen (koska paperin valkoinen on valoisaa ja teksti mustaa). Tekstin ja tyhjän tilan vuorottelua voi verrata myös puheen ja hiljaisuuden vuorotteluun luostarin päivärytmissä.

Äären tai ulkoreunan topos on sikäli tärkeä, että siinä liittyvät yhteen tekstissä kuvatut paikat, tekstin sijainti kirjan sivulla ja kirjan asema kirjallisuuskentällä. Kielellinen, aineellinen ja instituutio-naalinen sfääri liittyvät toinen toisiinsa.

Graafisen hahmon lisäksi itse kirjamuodolla on tekstiin aktiivinen suhde. Kirjamuoto ja tekstisisältö liittyvät perustavalla tavalla kysymykseen ympäristöstä tai oikeammin ympäristöistä. Yhtenä juonteena on jännite koettavan ympäristön ja maapallonlaajuis-ten prosessien välillä:

**kevyen liikenteen ja öliytankkerien  
väylät  
eivät ehkä risteä missään**

EKL, VI.

Koko planeettaa koskevia ilmiöitä ja niiden keskinäisiä kytkentöjä on vaikea kielellistää kokemuksellisesti mielekkäällä tavalla. Perinteisiä metaforia ja personifikaatioita on vain vähän. Sen sijaan subjekti kokee monin paikoin samastua erilaisiin biosfäärin ilmiöihin ja prosesseihin:

**anna meidän sataa kunnes vesi on kirkasta**

EKL, V.

Tätä tukee se, miten itse kirjamuoto kuitenkin elävöittää olentojen ja ilmiöiden yhteyksiä ja ristiinkytkentöjä.

Vihkot on numeroitu, mutta se ei määrää lukujärjestystä erityisen pakottavasti, koska ne ovat irrallisia ja ne voi sekoittaa mielen-  
sä mukaan. Yhteen on vieläpä painettu ensin väärä numero ja sen päälle korjattu kynällä oikea, mikä oikeastaan päätty heikentämään numeroinnin arvovaltaa entisestään. Näin kirjan voi purkaa osiin ja koota uudelleen siten, että on mahdollista valita kymmenistä vaihtoehdoista, minkä toisen fragmentin kanssa jonkin yksittäisen frag-

mentin haluaa tuoda yhteen. Yksittäisen kaksoislehden voi myös taittaa olemassa olevaa taitetta pitkin päinvastaiseen suuntaan, jolloin ulko- ja sisäpuoli kääntyvät toisikseen: ykkös- ja nelossivu tulevat vastakkain, ja kolmossivusta tulee etukansi ja kakkossivusta takakansi.

Jos lukee yhden vihkon kaksi kaksoislehteä tarjotussa järjestyksessä, se on seuraava: ulomman kaksoislehden sivut 1–2, sisemmän sivut 1–4, ulomman sivut 3–4. Jos kuitenkin nostaa sisemmän kaksoislehden pois paikaltaan, näkyviin tulee uusi aukeama, nimittäin ulomman kaksoislehden keskiaukeama. Sen voi silloin lukea niin, että siirtyy suoraan sivulta 2 sivulle 3. Jos lukee kirjaa vihkoina, siinä on yksittäisiä sivuja 20 kappaletta ja aukeamia 30 kappaletta (60 sivua). Jos lukee sen purettuna kaksoislehdiksi, yksittäisiä sivuja on 40 ja aukeamia 20 (40 sivua).

Tämä ei tarkoita, että kirja täytyisi matematisoida läpikotaisin, eikä sitä, että sen merkitys tällöin ratkeaisi. Se vain demonstroi, että kirjan rakenne on joustavampi ja hienovaraisempi kuin ensinäkemältä luulis ja että tällä on konkreettisia vaikutuksia lukutilanteen dynamiikkaan ja siihen, miten fragmentit liittyvät toisiinsa. Fragmenttien oliot, ilmiöt ja tapahtumat, joiden piirit ja mittakaavat saattavat ensin vaikuttaa yhteismitattomilta, päätyvät tällä tavoin kosketuksiin hyvin konkreettisesti mielessä.

Aleksis Salusjärvi kirjoittaa *Laiturin* kritiikissään: ”luen kirjaa kuin ulkopuolinen, en pääse sisään sen maailmaan” (2015, 66). Tämä saattaa vaikuttaa kielteiseltä arvostelmalta, mutta itse asiassa se on hyvin osuva *Laiturin* poetiikan kannalta. Se nimenomaan problematisoi sitä, mikä on kirjan maailma.

Vaikka tuleekin proosafiktio kontekstista, Brian McHalen huomio kirjamuodon vaikutuksesta lukutilanteeseen on osuva. Roman Ingardenia seuraten McHale toteaa, että materiaallinen kirjaobjekti muodostaa eräänlaisen ontologisen kivijalan, jonka varassa kirjallinen teos lepää. Teos projisoi oman fiktiivisen maailmansa, joka on totta kai erillään siitä, jossa varsinainen kirjaobjekti sijaitsee. Niitä erottaa perustava ”ontologinen ’leikkaus’”. Kun kirjan materiaalisuus korostuu, projisoitu maailma ei hahmotu eheänä ja yh-

denmukaisena vaan näiden välille muodostuu ontologista huojuntaa. McHale huomauttaa, että postmodernistista proosaa kuvaillaan usein epäjatkuvaksi (*discontinuous*) mutta sillä viitataan usein semantiikan tai kerronnan tasoon. Epäjatkuvuus luonnehtii kuitenkin osuvammin tekstin varsinaista graafista hahmoa, joka usein koostuu erilleen asemoiduista fragmenteista. McHale nostaa esiin Raymond Federmanın romaanin *Take It or Leave It* (1976), jonka esipuhe ”Pretext” on alaotsikoltaan ”a spatial displacement of words” ja sisältää ohjeen, että sen voi sijoittaa mihin tahansa kohtaan kirjassa. (McHale 1987, 180–181.) Tämä sopii *Laituriin* ehkä vielä paremmin. Siinä tilallisuus ja siirtymät ovat kirjaesineen tilallisuutta ja siirtymiä.

*Laiturissa* on olennaista, että se ei pyri projisoimaan jotain toista tilaa tai luomaan ”omaa maailmaansa” jossain kirjan tuolla puolen. Minimalismin ja fragmenttimuodon avulla se nimenomaan karttaa luomasta tilan tuntua. Se että fokus pysyy kirjaesineessä itsessään, onkin merkittävin tekijä teoksen eetoksessa. Koska teksti ei saa aikaan juurikaan upottavaa, kietovaa, immersivistä vaikutusta, representoitu maailma ei irtoa johonkin omaan sfääriinsä vaan kirja, sen sisältö ja lukija asuvat kaikki samaa maailmaa.

Tätä todistaa osuvasti toiseksi viimeinen fragmentti:

**Halutaan ostaa saari. Mahdollisimman pieni, ei muuta asutusta.  
Kaikki tarjoukset huomioidaan. 0408282661**

EKL, x.

Numero on Marjamäen oikea puhelinnumero, ja tätä kirjoittaessani se on edelleen voimassa. Sen voi nähdä eleenä vasten konseptualismia, joka yleensä pyrkii sulkeistamaan todellisen tekijän. Puhelin käyttää tietysti digitaalista puhelinverkkoa, mutta yhteydenpito ja kommunikaatio kysyvät juuri tällaisten ristiriitojen sietämistä. *Laiturissa* yhtä tärkeää kuin rajoite on se, että kirja ei ole hygieenisesti irrallaan maailmasta. Siihen vaikuttaa monenlaisia voimia, ja se on

keskellä kulumisen ja hajaantumisen prosesseja – tämä kaikki kuuluu asiaan. Yhden erityisen enigmaattisen fragmentin voisi näin ollen attribuoida itse kirjalle:

on holu kulua

EKL, ii.

## Vastainen kirja

Maurice Blanchot kehittelee Mallarmé-aiheisessa esseessään ajatusta ”tulevasta kirjasta”. Hän käsittelee Mallarmén suurteosta, johon on tapana viitata yksinkertaisesti sanalla Kirja. Se ei valmistunut Mallarmén elinaikana, mutta Blanchot huomauttaa, että monet Kirjaa koskevat suunnitelmat pätevät jo *Nopanheittoon* (1897, suom. 2006). Juuri valmiin ja keskeneräisen sekä kokonaisen ja hajaavan jännite antaa aiheen pohtia tulevan kirjan käsitettä. Blanchot luonnehtii, että se voi sulkea sisäänsä loputtoman moneuden mutta on aina myös sisäisesti jakautunut. Tuleva kirja on kaiken aikaa juuri *hajaantumisen partaalla*. (Blanchot 2003, 235.)

Blanchot’lla on ehkä kyse virtuaalisesta hankkeesta, mutta Jacques Derrida nostaa ajatuksen esiin puoli vuosisataa myöhemmin ja huomauttaa, että se on tullut uudella tavalla ajankohtaiseksi digitaalisen teknologian yleistyttyä: kirjan käsite on samalla tavoin vaihteleva ja vakiintumaton, koska kirja ei ole sidoksissa mihinkään yhteen alustaan tai materiaaliin – mikä tuo näkyviin, ettei se ole koskaan ollutkaan (Derrida 2005, 4–18).

Ehkä vielä osuvammin kuin virtuaaliseen teokseen, Blanchot’n luonnehdinta sopii irtotehtikirjaan ja *Laituriin*. Sen kombinaatioitten potentiaali on valtaisa, mutta samalla se riskeeraa teoksen yhtenäisyyden siinä, että saattaa konkreettisesti joutua hajalleen. Se on muodoltaan epätavallinen, mutta samalla hyvin painokkaasti juuri painettu kirja, suorastaan paradigmaattinen kappale ja dokumentti painoprosessista. Jokainen kappale on uniikki, mutta irtotehtimuodon voi moneudessaan nähdä synekdokeena siitä, miten kirjan käsite on laajentunut ja moninaistunut.

Kuten edellä on käynyt selville, antidigitaalisuus ei ole yksiselitteistä eli binäärikoodin mukaista vaan vaaditaan erinäisiä tarkennuksia siihen, miten se kulloinkin toteutuu. *Laiturin* rajoitetta koetellaan monin paikoin, ja siihen liittyy ristiriitaisia elementtejä, mutta ne eivät epää sen perimmäistä eetosta vaan päinvastoin tekevät sen materiaalisuudesta erityistä ja omapiirteistä. *Laituri* on suhteessaan kirjahistoriaan huomattavan perinnetietoinen, sillä kohpainsäilytys on ollut kaikista pitkäikäisistä painomenetelmistä nykymuotoisen kirjan historiassa. Voi siis olettaa, että se pystyy pysymään epätahdissa aikansa kanssa ja tekemään vastarintaa nykyisyydelle vastedeskin.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Näitä kysymyksiä ei ole toistaiseksi tarkasteltu kovin laajalti, vaikka *Laiturista* on kirjoitettu paneutuneesti. Miikka Laihinen (2015) käsittelee artikkelissaan kielen materiaalisuutta Deleuzen ja Guattarin käsittein. Arja Karhumaa kirjoittaa omakohtaisessa esseessään, että *Laiturin* ”materiaalit ja tekniikat ovat kirjoittaneet kirjoittajan kanssa” (2018, 50). Tämä tulee lähelle omaa näkökulmaani, ja laajennan sitä tekstianalysilla. Tarkkanäköisiä kritiikkejä ovat kirjoittaneet esimerkiksi Tarja Hallberg (2015), Karri Kokko (2015) ja Anna Tomi (2015).

<sup>2</sup> Suomeksi menetelmää on soveltanut Sami Liuhto kokoelmassaan *Metrorunoja* (2019).

<sup>3</sup> Osittaisena analogiana toimii niin sanottu likainen konkretismi (*dirty concrete*), Kanadassa syntynyt runosuuntaus, johon voidaan liittää bpNichol, Steve McCaffery ja Dom Sylvester Houédard ja joka reagoi 1960-luvulla aiempaa, siistiä ja puhdaslinjaista konkretismia vastaan. Kuten Lori Emerson tiivistää, helposti omaksuttavan ja lineaarisen tekstin sijaan se pyrki enemmän kohti vaikeasti hahmotettavaa tekstiä ja hyödynsi tässä erityisesti niitä mahdollisuuksia, joita kirjoituskoone tarjoaa (Emerson 2014, 100). Luonnostellessaan seuraavaa vaihetta Goldsmithin konseptualismin jälkeen Robert Fitterman ja Vanessa Place käyttävät termiä ”epäpuhdas konseptualismi” (*impure conceptualism*) ja mainitsevat, että siinä käsiteltäisiin suoremmin minuutta ja manipuloitaisiin radikaalimmin lainattua materiaalia (Place & Fitterman 2010, 24). Tämä ei kuitenkaan erkane vielä kovin kauas Goldsmithista eikä edelleenkään tuo mukaan kirjan materiaalisuutta.

<sup>4</sup> Siegfried Zielinski peräänkuuluttaakin metodisena lähtökohtana *variantologiaa*: ”Instead of looking for obligatory trends, master media, or imperative vanishing points, one should be able to discover individual variations” (Zielinski 2006, 7).

<sup>5</sup> Eräänlainen rajatapaus olisi Steve McCafferyn *Carnival* (1973), jossa paratekstissä irrallisella postikortilla ohjeistetaan lukijaa irrottamaan

kirjan sivut katkoviivaa pitkin ja koostamaan niistä yksi suuri yhtenäisen tasokuvio.

<sup>6</sup> Kirjan yksittäiset kappaleet on numeroitu, mikä tuo niihin mukaan pienimuotoisen uniikin elementin. Analyysini perustuu kappaleeseen 159, ja siitä ovat peräisin myös skannatut näytteet. Se sisältää omistuskirjoituksen, joka on päivätty Vakiopaineessa 3.12.2014, mutta muilta osin analyysihuomiot pätevät varsin suuressa määrin muihinkin kappaleisiin. *Laiturissa* ei ole sivunumeroita, vaan vihkot on merkitty roomalaisilla numeroilla yhdestä kymmeneen siten, että sisempi kaksoislehti on merkitty pienaakkosella (i) ja ulompi suuraakkosella (I). Käytän viitteissä näitä numeroita, esimerkiksi EKL, i.

<sup>7</sup> Tästä runosta on julkaistu varhaisempi versio *Nuoressa Voimassa* (Marjamäki 2012). Se on kirjoitettu kirjoituskoneella paperille, ja lehden takakanteen on painettu faksimile tuosta paperista. Lehteä taitettaessa ja painettaessa se on siis väistämättä kulkenut digitaalisen koneiston läpi, mikä vain osoittaa valitun rajoitteen haastavuutta.

<sup>8</sup> Siinä on siis kopioitu tekstiä digitaaliselta alustalta, kuten konseptualismissa usein, mutta kopiointi on tehty käsin kirjain kerrallaan.

<sup>9</sup> *Nyky-suomen sanakirjassa* puolestaan näin:

**luostari**<sup>5</sup> *s.* vars. katolisista, mutta myös muista, esim. budhalaisista oloista: laitos (rakennus t. rakennusryhmä kirkkoineen, asuin- ja talousrakennuksineen, puutarhoineen), jossa munkit t. nunnat sääntöjään noudattaen elävät ulkomaailmasta eristäytyneinä; vrt. monasteri. [- -] – *Yhd.* munkki-, nunna-, sekal.; benediktiin-, birgittalais-, budhalais-, dominikaani-, fransiskaani-, jakobiittil.; emä-, tytärl.

<sup>10</sup> Yhdyssana ”-raunio” löytyy hakusanan ”**luostarinjohtaja**” alta yhdessä muiden genetiivialkuisten yhdyssanojen kanssa.



## LÄHTEET

- Marjamäki, Raisa (2014) *Ei kenenkään laiturei* [EKL]. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Barad, Karen (2007) *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bénabou, Marcel (2007) Rule and constraint. Teoksessa *Oulipo. A primer of potential literature*. Käänt. Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 40–47.
- Bennett, Jane (2010) *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Blanchot, Maurice (2003) *The book to come*. Käänt. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (2005) *Paper machine*. Käänt. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Emerson, Lori (2014) *Reading writing interfaces. From the digital to the bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gere, Charlie (2002) *Digital culture*. London: Reaktion Books.
- Goldsmith, Kenneth (2011) *Uncreative writing. Managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press.
- Hallberg, Tarja (2015) Muistilappuja Maasta. *Tuli & Savu* nro 80, 80–82.
- Hayles, N. Katherine & Jessica Pressman (2013) Introduction. Making, critique: A media framework. Teoksessa Hayles & Pressman (toim.) *Comparative textual media. Transforming the humanities in the post-print era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii–xxxiii.
- Huhtamo, Erkki & Jussi Parikka (toim.) (2011) *Media archaeology. Approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press.

- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Karhumaa, Arja (2018) Ei kenenkään kirjoitus. Teoksessa Markku Eskelinen & Leevi Lehto (toim.) *Suo, kuokka ja diversiteetti. a*. Helsinki: ntamo, 43–57.
- Kittler, Friedrich (1999) *Gramophone, film, typewriter*. Käänt. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Kokko, Karri (2015) Elonkehän runoutta. *Kiiltomato* 18.2.2015. kiiltomato.net/raisa-marjamaki-ei-kenenkaan-laituri. (Luettu 20.2.2020.)
- Laihin, Miikka (2015) Kielen materiaalinen toiminta Raisa Marjamäen runoteoksessa *Ei kenenkään laituri*. *Avain* 4/2015, 53–66.
- Marjamäki, Raisa (2012) Runo toistaiseksi nimettömästä kokoelmasta. *Nuori Voima* 5/2012, takakansi.
- Marjamäki, Raisa (2015) Ellemme opi yhteyttämään. *Nuori Voima* 1/2015, 34–41.
- Marjamäki, Raisa (2019) Haastattelu 7.10.2019.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist fiction*. London & New York: Routledge.
- Nykysuomen sanakirja* (1980) 7. painos. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Parikka, Jussi (2012) *What is media archaeology?* Cambridge: Polity.
- Peters, Benjamin (2016) Digital. Teoksessa Peters (toim.) *Digital keywords. A vocabulary of information society and culture*. Princeton: Princeton University Press, 93–108.
- Place, Vanessa & Robert Fitterman (2010) *Notes on conceptualisms*. New York: Ugly Duckling Presse.
- Salusjärvi, Aleksis (2015) Neoluddiitin poetiikka. *Nuori Voima* 2/2015, 66.
- Tennilä, Olli-Pekka (2008) *Ololo*. Helsinki: ntamo.
- Tomi, Anna (2015) Runo etsii piilopaikkaa. *Parnasso* 1/2015, 70.

Zielinski, Siegfried (2006) *Deep time of the media. Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Käänt. Gloria Custance. Cambridge: The MIT Press.

 Juri Joensuu

## **TURMELUA, PAHOINPITELYÄ, LUOVAA VÄÄRINKÄYTTÖÄ**

### **Näkökulmia kirjalliseen tuhontaan**

#### **Johdanto**

Tämä artikkeli käsittelee kirjoitukseen ja kirjaan kohdistuvia taiteellisia väärinkäytöksiä kahdessa kotimaisessa traditiossa: kokeellisessa kirjallisuudessa ja kirjataiteessa. Taustoitin ilmiötä ensin lyhyesti, minkä jälkeen käsittelem tarkemmin viime vuosien kotimaista kirjallista, joko kirjoitukseen tai kirjaan kohdistuvaa taiteellista tuhontaa. Nykyrunoudestamme otan esille teoksia, joissa tekstiä eri tavoin turmellaan, peitetään tai hävitetään. Konseptuaalisesta kirjallisuudesta otan esille kaksi teosta, sekä lopuksi kaksi taiteilijakirjaa<sup>1</sup>, joissa kaikissa kirjaa, kirjoitusta ja kirjallisuutta kohdellaan tietoisesti väärin. Artikkelin keskeisin tutkimuskysymys on: min-kälaisia merkityksiä erilaiset väärinkäyttävät eleet voivat tuottaa?

Väärinkäytöllä tarkoitan kirjoituksen tai kirjan funktion, sen ”varsinaisen” käyttötarkoituksen vastaista toimintaa: symbolista tai konkreettista tuhoamista, turmelemista, purkamista tai käytön estämistä. Tuhoamista en tässä yhteydessä ymmärrä niinkään negatiivisena tai nihilistisenä käsitteenä, vaan rakenteeseen kohdistuvana (materiaalisena) työnä. ”Tuho”-sanan kahdesta merkitysalueesta (häviö, loppu, perikato; vahinko, hävitys, vaurio) viittaa jälkimmäiseen, yhtäältä materiaaliseen tai rakenteelliseen hajottamiseen tai hajoamiseen, toisaalta tietyn käyttötarkoituksen peruuttamiseen tai estämiseen. Tuho on suhteellinen käsite, ja se, mikä jostain näkökulmasta on tuhoa, voi toisesta merkitä muuttamista tai muuttamista, uuden syntyä, materiaalisen olemuksen ”avaamista” ja tutkimista, tai jotain muuta. Väärinkäyttävät, tuhoavat tai purkavat eleet voivat olla tietoisia, metodisesti hallittuja tekoja, joilla on tiettyjä (positiivisia) tarkoituksia. Jossain määrin mukana kulkee myös ikaikainen symbolinen kytkös tuhon ja luomisen, uuden syntymi-

sen, välillä: tuhon näkeminen luovuuden mahdollistajana tai yhtenä sen muotona.

Avantgardetaiteen historiassa tuhoamisen estetiikalla on useita ilmenemismuotoja, jotka liittyvät kiihkeään uudistamisen haluun, vanhan tuhoamiseen uuden tieltä. Avantgardeliikkeissä oli Renato Poggiolin mukaan paikoitellen myös ikonoklastisia, huliganistisia ja terroristisia pyrkimyksiä. Ne liittyivät avantgarden laajempiin aktivismin, antagonismin ja nihilismin tendensseihin. (Ks. Poggioli 1968, 25–40, 61–65, 180–181.) Italialaiset futuristit pyrkivät aikakautensa taiteen totaaliseen uudistamiseen ja esimerkiksi kieliopin hävittämiseen. Dadan julkilausuttuna pyrkimyksenä oli porvarillisen, elämästä vieraantuneen taiteen ja korkeakulttuurisen kirjallisuuden tuhoaminen. Vaikkapa dadaistisen sattumametodin käyttäminen runoudessa (Koponen 2007, 127–131) merkitsi vertauskuvallista tuhoa: kirjallisuuden ja runoilijuuden ideoiden pilkkua. Avantgarden kiinnostus tuhoamisen esteettisiin ominaisuuksiin toistui myöhemmin hienostuneemmassa muodossa Fluxus-ryhmän käsitetaiteessa, kuten Philip Cornerin (s. 1933) teoksessa *Piano Activities* (1962). Se on partituuri, jonka perusteella joukko ihmisiä hajottaa pianon (tai flyygelin). Kotimaisessa nykytaiteessa Mika Taanila (s. 1965) on tuotannossaan usein tutkinut tallennuksen teknologioihin liittyvää kulumista ja tuhoutumista. Kirjaan ilmaisuvälineenä liittyy Taanilan teossarja *Film Reader* (2017), jossa elokuvakirjoista on tehty eräänlaisia uniikkeja kolmiulotteisia ”veistoksia”, taiteilijakirjoja, leikkaamalla niitä skalpelleilla sekä poraamalla, sahaamalla ja ampumalla niitä (ks. Kilpiö 2018). Taanilan *Mustavalkoisia elokuvia* (2013) on sarja rikottujen videokasettien avulla tehtyjä fotogrammeja, *Verbranntes Land* (2002) taas tutkii VHS-nauhan sisältämän magneettisen informaation vähittäistä rappeutumista. Sami van Ingenin (s. 1964) lyhytelokuva *Polte* (2018) on puolestaan esimerkki vaurioitumisen tuottamasta ennakoimattomasta satunnaisestietiikasta. Se perustuu pitkään kadoksissa olleisiin Teuvo Tulion elokuvan *Nuorena nukkunut* (1937) jäännöksiin. Tulipalossa lähes kokonaan tuhoutuneen filmin vaurioiden digitaalinen käsittely saa aikaa poikkeuksellista, abstraktia kuvallisuutta.

Kirjallisen tuhonnan tarkastelun voi aloittaa terminologisesti, kahden englannin käsitteen kautta. Willie van Peer (1997) käsittelee kirjoituksen tarkoituksellista vahingoittamista, jota hän kuvaa sanalla *mutilation*. *MOT Verkkosanakirjan* mukaan sanan suomenkieliset käännökset ovat 'runtelu', 'silpominen' ja 'turmeltu'. *Oxford English Dictionary* tarjoaa kuitenkin näiden kehollisuuteen liittyvien merkitysten lisäksi myös kirjalliseen kulttuuriin liittyvän merkityksen: erityisesti kirjan tai tekstin osan poistamisen tai tuhoamisen.<sup>2</sup> Kirjan kouriintuntuva, esineellinen ja ulottuva muoto asettaa sen alttiiksi runtelulle, silpomiselle ja turmelulle, mutta suomen kielen konnotaatiot tuntuvat viestivän, että kirjoitusta voi ainoastaan turmella, ei varsinaisesti runnella tai silpoa runtelematta sen *alustaa*. Näin on ainakin ei-esidigitaalisessa, painetussa tai paperisessa ympäristössä. Kirjan vertauskuvallista kehoa, jolla se kantaa sisältöään, voi siis paloittaa, leikellä, runnella ja kiduttaa, kuten ihmisenkin maallista tomumajaa. Myös toinen englannin termi, *abuse*, sisältää aiheen kannalta kiinnostavia, limittäisiä merkitysalueita, kuten 'väärinkäyttö', 'pahoinpitely' 'solvaus' ja 'herjaus' (*MOT Verkkosanakirja*). Vaikka kirjan runtelemisessa ei olisi kyse suoranaisestä solvaamisesta, usein turmelemissa, purkavissa tai väärinkäyttävissä teoissa on ironisoivan kritiikin tai kyseenalaistamisen sävy.

Laajan tuhon ja uudistumisen kuvaston sijaan olen tässä yhteydessä kiinnostunut metodisesti hallitusta, fokusoidusta, kirjan sisällä tai "piirissä" tapahtuvasta taiteellisesta toiminnasta. Kohteena on käsitteellisesti ja kokeellisesti orientoitunut kirjallisuus sekä taiteilijakirjat tai kirjataide, ja lähtökohtana näin ollen molempiin liittyvä *lukukelvottomuuden* käsite.<sup>3</sup> Vaikuttaa siltä, että sekä kirjailijat että taiteilijat ovat olleet kiinnostuneita tutkimaan kirjan käyttöä, lukemista, ja siihen liittyviä merkityksiä tekemällä sen (tai sitä) mahdottomaksi. Tähän liittyy myös asetelma, jossa kirja ja kirjoitus ovat läsnä tai muistuttavat omasta funktiostaan käyttökeltomanaakin. Juuri hajoaminen, turmeltuminen tai estyminen saa vastaanottajan kiinnittämään huomiota merkkien tai mediumin toimintaperiaatteisiin. Käsittelemissäni esimerkeissä on kuitenkin kyse tätä

lukukelvottomuuden paradoksia monivivahteisemmasta merkitysten tuotannosta, joka syntyy erilaisten materiaalisten toimintaympäristöjen metodisesta hyödyntämisestä.

## Kirjoitusta turmelemassa

Kokeellisissa traditioissa voi havaita monenlaista kirjoituksen rakenteellista tai materiaalista purkamista, hajottamista ja luovaa väärinkäyttöä. Esimerkiksi tekstikollaasi kohtelee lähdeaineistoaan purettavana ja paloiteltavana materiaalina, joka kootaan uudelleen yhteen. Kollaasia – perinteisessä, paperille painetun tekstin tapauksessa – ei voi toteuttaa tuhoamatta lähdemateriaalia, hävittämättä sen alkuperäistä motivaatiota, olemassaolon tapaa, ja yhteyttä sen tekijään. Lähdemateriaali on hetken ”kuollutta” ennen kuin koostuu uudelleen merkitseviksi yhdistelmiksi. Latautunut purkamisen ja tuhon vaikutelma välittyy erityisesti William Burroughsin *cut-up* -menetelmässä. Sitä määrittää vastakulttuurinen käsitys kirjoituksesta mieliin vaikuttavana propagandana, jota voidaan sabotoida ja ottaa haltuun leikkaamalla ja uudelleenjärjestelemällä. (Tanner 1971, 125.) Suomalaisen kollaasiromaanin klassikko, Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) näyttäytyi konservatiiviselle vastaanotolle (Raoul Palmgrenille) avantgarden anti-taiteen jatkumossa, anti-kirjana, ”kirjan pilkkana” (ks. Joensuu 2018, 105–106) – tulkinta, jota voi yhtä hyvin pitää vääränä sekä (taidehistoriallisesta näkökulmasta) oikeana.

Astetta kuvainnollisemman tai abstraktimman asun purkamisen ja kokoamisen periaate on saanut erilaisissa kombinatorisuu-teen perustuvissa kirjoittamisen menetelmissä, etenkin ranskalaisen OuLiPo -ryhmän toteuttamissa muodoissa. Kombinatorisuus (kirjoituksen koostaminen osista, esimerkiksi kirjainten tai sanojen varastosta) perustuu kielen hahmottamiseen purettavana ja koottavana materiaalina, jota kirjailija voi manipuloida valittujen sääntöjen avustuksella. Esimerkiksi anagrammi tai ”Mathewsin algoritmi” perustuvat (ensin) kirjoituksen purkamiseen ja (sitten) sen

uudelleen kokoamiseen.<sup>4</sup> Metodeina näitä sävyttää tietoinen hallinta, vaikka niiden tuottamat tulokset ovat usein ennakoimattomia. Teoksen ja kirjan tasolla purkamisen periaate on nähtävissä Raymond Queneau'n runogeneraattorissa *Cent mille milliards de poèmes* (1961), jossa kymmenen sonetin jokainen säe on vaihtokelpoinen muiden sonettien vastaavalla paikalla olevan säkeen kanssa. Alkuperäisen version käyttötapa perustuu sonettien säkeiden mukaan suikaleiksi leikattuihin sivuihin. Suikaleita nostelemalla lukija voi lukea kirjan nimen mukaiset sata tuhatta miljardia eri sonettia. Kirjan ja kirjoituksen tasolla Queneau'n teosta määrittää turmelua voimakkaammin koominen loputtoman vaihdettavuuden periaate sekä käsitteellisyys, jossa teoksen idea on lopulta itse sonetteja tärkeämpi. Kirjan sivujen leikkaukset ovat kuitenkin oleellinen osa teoksen toimimista.

Willie van Peer on kirjoittanut pitkästä perinteestä, jonka tutkimista hän kutsuu ”kirjalliseksi paleografiaksi”. Tämä suuntaus tutkii kirjoituksen tai merkkien tietoista tuhoamista (*mutilation*). Sen tutkimuskohteena on siis ”tekstin tai sen osien tarkoituksellinen hankaaminen, raaputtaminen, yliviivaaminen, pyyhkiminen tai muu vahingoittaminen”. (Peer 1997, 36.) Peerin mukaan ”kirjainten maailma on kaikkea muuta kuin väkivallaton”, ja kirjallisen paleografian tavoitteena on lisätä tietoa materiaalisen kulttuurin destruktiivisista puolista (mt., 34). Tekstien vahingoittamisella on muinaisuuteen ulottuva historia, ja taiteellinen motiivi on yksi muiden motiivien (maaginen, poliittinen, taloudellinen, kriittinen, skeptinen, emansipatorinen, sensuuri) joukossa.

Laurence Sternin romaanissa *Tristram Shandy* (1759–1767) on useita kohtia, joissa tekstiä korvataan tai ”ohitetaan” erilaisilla typografisilla merkeillä. Van Peer kuitenkin ottaa esimerkiksi ”mutilaatiosta” kohdan, jossa – luultavasti ensimmäistä kertaa kirjallisuuden historiassa – yliviivattu sana esitetään painetussa tekstissä. Kohtaa edeltää, melko harvinaisena keinona sekini, *tekstiä* kuvaileva ekfrasis (eli tekstin visuaalisen ulkoasun kuvaus). Kohdassa kertoja kuvailee löytämänsä Yorick-pastorin kirjoittamaa saarnan käsikirjoitusta, joka on ”käärity rullalle ja kiedottu puoliarkkiin li-



kaista sinistä paperia, joka näyttää olleen jonkun kirjallisen lehden poisheitetty kansi ja joka vielä tänä päivänä haisee kammottavasti hevostropeilta”. (Sterne 1998 [1759–1767], 375.) Varsinainen tekstin kuvaus kuuluu näin (hakasulkeissa omat poistoni):

[ - - ] sana sijaitsee ainakin kahden ja puolen tuuman päässä saarnan viimeisen rivin alla aivan sivun laidassa ja siinä oikeanpuoleisessa nurkassa, jonka, kuten tiedätte, yleensä peittää lukijan peukalo; [ - - ] se on lisäksi kirjoitettu variksensulkakynällä ja kursiivikaunokirjoituksella niin himmeästi, että se tuskin kutsuu silmää [ - - ]; ja kun se vielä lisäksi on kirjoitettu hyvin vaalealla musteella, joka on laimennettu melkein olemattomiin, — se on pikemminkin turhamaisuuden varjon muotokuva kuin itse TURHAMAISUUDEN [ - - ].

[ - - ] sanan poikki on joskus jälkepäin (mikä käy ilmi musteen väristä) vedetty alusta loppuun viiva tähän tapaan, **BRAVO** — ikään kuin hän olisi perunut käsityksensä tai hävennyt mielipidettään, joka hänellä oli joskus saarnasta ollut. (Mt., 376.)

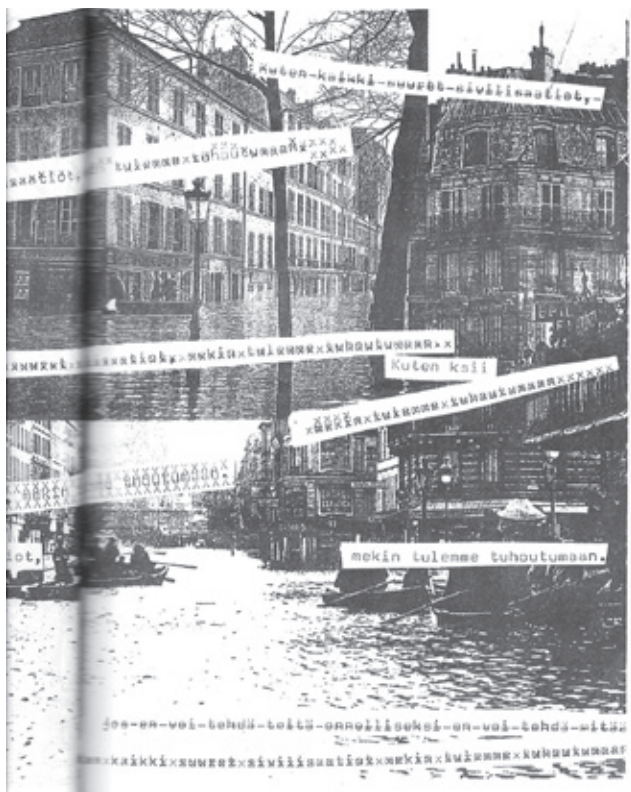
Sternen yliviiheus on tulkittu kritiikiksi valistuksen ja rationalismin tietokäsityksiä kohtaan. Vaikka yhden sanan yliviiheuksen kutsuminen ”mutilaatioksi” vaikuttaa hieman liioittevalta (van Peer käyttääkin termiä ”pseudomutilaatio”), keino rikkoo kuitenkin selvästi aikansa typografian sääntöjä: se tuo valmiiseen tekstiin yleensä lukijan silmiin kantautumattoman, keskeneräisen tekstin editointiin kuuluvan työkalun. Yliviiheus merkitsee viestin peruuttamista, ja koska se on samanaikaisesti kuitenkin näkyvillä, se tuo esille tekstuaalisiin merkkeihin sisältyvän epävarmuuden ja merkitysten huojuvuuden. (Peer 1997, 44.)

Kirjainmerkkien peittämistä ja yliviihaamista on käytetty kirjallisuudessa Sternin jälkeen monipuolisesti ilmentämään merkitysten välittymiseen kohdistuvaa epäilyä.<sup>5</sup> 1960-luvun konkreettisessa runoudessa kirjainten suttaamiseen tai peittämiseen yhdistyi yhteiskunnallinen satiiri, esimerkiksi sensuurin kritiikki (Peer 1997, 50–52). Ajan suomalaisessa runoudessa keino oli harvinaisempi, mutta ainakin Eino Ruutsalo (1921–2001) käytti päällekkäisiä ja kerrostuvia kirjainmerkkejä sekä konkreettisessa runoudessaan että kollaasielokuvassa *ABC 123* (1967). Kotimaisesta 2000-luvun runoudesta löytyy esimerkkejä intensiivisestä, graafisesti vaihtelevasta ja

monitulkintaisesta kirjoituksen kerrostamisesta, kuluttamisesta tai peittämisestä.

Tekstin merkityksellistä lukukelvottomaksi kulumista tai kuluttamista löytyy Jouni Teittisen (s. 1982) kokoelmasta *Sydäntasku* (2019), jonka sivuilla 64–73 osa tekstistä on haalistunut näkymättömiin. Jan Hellgrenin (s. 1974) *Mistä käytämme nimeä ” ”* (2008) sisältää tai esittää tuhoutuneita, pois kuluneita tekstejä vielä laajemmassa, koko teoksen mitassa. Kirjassa on tuskin yhtään sellaisenaan luettavaa sanaa, nimiölehdelläkin teoksen ja tekijän nimet on viivattu yli. Teittisellä tekstin kulumisen assosioituu lapsuusaiheeseen, ajan kulumiseen tai muistojen haalistumiseen, Hellgrenillä kulumisen on totaalisempaa, se kytkeytyy tyhjyyteen, kuolemaan ja maatumiseen.

Tekstin poiskulumisen viittaa orgaanisiin ja epäinhimillisiin merkityksiin: luonnonvoimien toimimiseen ajassa, materiaalien kulttuurituotteiden ja muistiteknologioiden rappeutumiseen tai ihmillisten jälkien häviämiseen. Tekstin yliviivaaminen tai peittäminen, sen lukemisen estäminen, sitä vastoin pelaa enemmän inhimillisen toimijan tuottamalla, kirjoittamiseen liittyvillä merkityksillä. Jos tekstiä peitetään tai yliviivataan runoudessa, tekeekö sen runon puhuja vai tekstin kirjoittaja? Olli Sinivaaran (s. 1980) kokoelmassa *Hiililiekki* (2005) on sarja ”Sentimentaalisuuden teoria”, jossa katkokselliseen kieleen ja erikoisiin muotoiluihin yhdistyy yliviivattuja tavuja tai sanoja. Harry Salmenniemen (s. 1983) *Texas, sakset* (2010) sisältää useissa kohdin yliviivauksia, jotka on tehty ikään kuin vapaalla kädellä ja jotka rinnastuvat toisissa kohdin oleviin, myös vapaalla kädellä tehtyihin alleviivauksiin. *Texas, saksien* yliviivattu kirjoitus on lähes aina kuitenkin luettavissa. Kun Sinivaaralla yliviivaukset korostavat kielen katkoksellisuutta, Salmenniemellä ne tuovat esille, alleviivausten kanssa toimiessaan, jatkuvan epäröinnin ja päättäväisyyden tai peruuttamisen ja korostamisen vaihtelun: teoksen mielenterveysaiheeseen liittyvän psykoottisen ambivalenssin. Vaikka yliviivaus ei aina ole väkivaltainen teko, Anna Helteen mukaan (2019, 97) se voi jossain tapauksissa tuottaa lukijalle painostavan kokemuksen. *Texas, saksissa* yliviivaami-



Kuva 1. Marjamaäki 2010, 20.

nen ”häiritsee rivien hahmottamista, mikä tuntuu rivien väkivaltais-  
sen sisällön takia uhkaavalta. Toisaalta yliviivaamisen voi nähdä  
myös kieltämisenä, yrityksenä tehdä sanomattomaksi tai olematto-  
maksi.” (Mt., 98.)

Myös Raisa Marjamäen (s. 1987) *Katoamisilmoitus* (2010)  
käyttää eri tapoja peittää tekstiä, estää sen lukemista. Keinot ovat  
typografisesti monipuolisia, ja ne liittyvät teoksen omaan, käsityö-  
henkiseen materiaaliseen estetiikkaan. *Katoamisilmoitus* yhdistelee  
kollaasimaisesti, ulkoisesti hieman punk-zineä muistuttaen, musta-



Kuva 2. Marjamäki 2010, 29.

valkoisia kuvia, printattua, kirjoituskoneella kirjoitettua sekä myös sanomalehdestä leikattua ja käsin kirjoitettua tekstiä.

*Katoamisilmoituksessa* on Sinivaaran ja Salmenniemen tapaan yliviivattuja sanoja (kuten s. 39), mutta myös kohtia, joissa tekstiä peitetään eri tavoin tekstillä. Ilmaisun peruuttamisen lisäksi kyseessä on myös kirjoittamisen vieminen askartelun suuntaan, tekstikokonaisuuksien rakentaminen liimaamalla ja kerrostamalla, tekstien asettaminen konkreettisesti hankauksiin toistensa kanssa. (Tämä käsityöläisyyteen liittyvä motivaatio sai systemaattisemman

Occupation: Revolutionary  
arkahirviyys laskeutuu ylemme kuin usva  
me pakenneme itseimme kuin sadetta  
synnyttäne ainoastaan tammikuun  
Camille Claude! ~~l'oeuvre~~ ~~...~~  
ikkunat  
kissat v. K A T O A M I S  
kun joki  
höyhent:  
tisti ohi I L M O I T U S  
tahrasta  
valtio knontaan kuin appelsiini käykö ettei valta vaihdo että vallasta  
luovutaan? uskoteltujen orkesterien soittaessa ja välittömästi  
appelsiininkuorien taaksusta juovutaan sillä se tapahtuu  
aurinkoja taivaalta joita tihuttaa pilkkaa tammikuussa  
arkahirviyys hengitteli kipsipölyä sekoittan sadetta  
tanssien hissiksiin hirvein aikana

parvelta  
itu  
e on tullut sisille  
aloi mielenä viipaleiksi  
oiksi sitten Sami Waltari kävelee  
in vaotaa kuukautisverta

Kuva 3. Marjamäki 2010, 41.

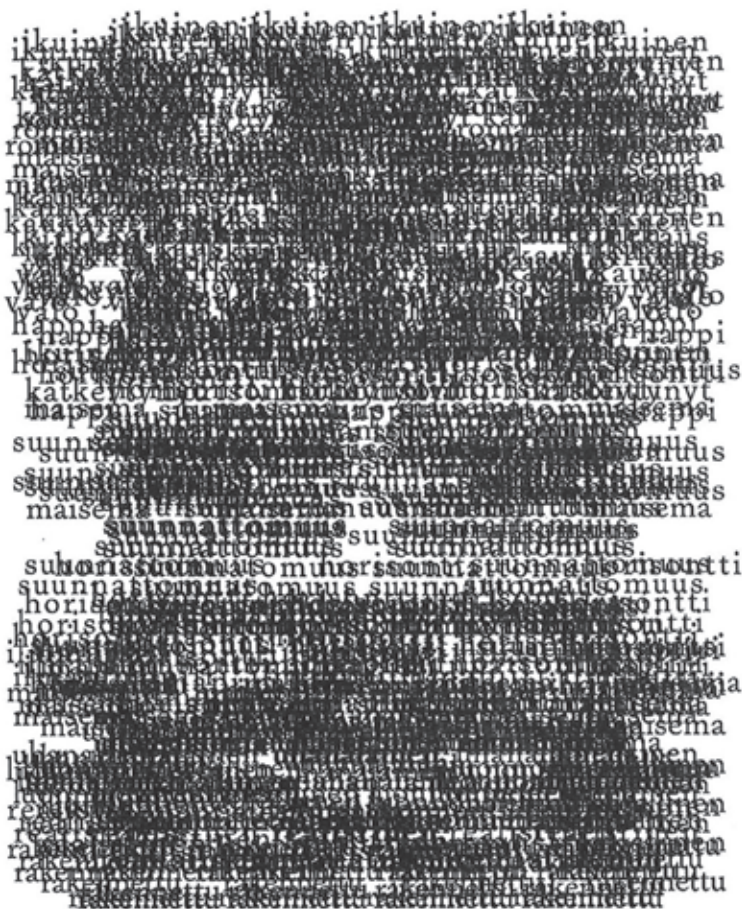
toteutuksen Marjamäen toisessa, itse metalliladotussa ja painetus-  
sa teoksessa *Ei kenenkään laituria*, 2014.) Paikoin, kuten sivun 29  
esimerkissä (Kuva 2.), vaikutelmana on myös tekstiaainesten kes-  
kinäinen kilpailu tilasta ja päällekkäisyyden tuoma ”kolmiulottei-  
nen” vaikutelma. Sivun 41 esimerkissä (Kuva 3.) nimettömän ru-  
non päälle asetettu paperi peittää suuren osan tekstistä. Peitetty osa  
muuttuu jollain tavalla merkitykselliseksi siksi, ettei lukija saa sitä  
ikinä luettavakseen. Onko ”KATOAMISILMOITUS” otsikko vai  
osa runoa? Runon puhujan lisäksi on otettava huomioon myös ru-  
non kirjoittaja, leikkaaja ja liimaaja.

Radikaalimmin ja väkivaltaisemmin teksti peittää tekstin Aki  
Salmelan (s. 1976) visuaalisten runojen sarjassa *Almost Beyond Re-*  
*cognition* (2006). Monissa niistä tekstin päällekkäisyys on niin ti-  
heää, että se tuntuu kirjoituksen sabotoinnilta, lukijan kannalta jopa

Perform your high dance-graph  
from the hand of Wanda  
closed my maminate has to find it real

Kuva 4. Salmela 2006, 10. runo.





Kuva 6. Blomberg 2019, 61.

Salmelan Ern Malley -runoa (Kuva 5.) muistuttava lukukelvoton ”tekstikasauma” löytyy myös Kristian Blombergin (s. 1975) teoksesta *Kaikessa hiljaisuudessa* (2019). Tämä runo koostuu suomenkielisestä tekstistä, ainakin sellaisista toistuvista ja kerrostuvista sanoista kuin ”iukuinen”, ”suunnattomuus”, ”rakennettu” ja ”horisontti”. Huolimatta graafisesta ja metodisesta samankaltaisuudesta Salmelan tekstiin nähden, Blombergin runo vaikuttaa vähemmän hyökkävältä. Ehkäpä luettavissa olevat suomenkieliset sanat, korkeine merkityksineen, ohjaavat vastaanottoa, samoin graafisesti symmetrinen muoto. Myös runon konteksti toisaalta osana painettua kirjaa, toisaalta yhtenä runona minimalistisen ja konkreettisen runouden keinoja esittelevässä osastossa (verrattuna Salmelan usean lukukelvottoman tekstin sarjaan) saattaa harmonisoida lukukokemusta.

Nämä tekstit ajavat painettuun kirjainmerkkiin liittyvän perusominaisuuden, mustuuden, ylimääräytyneeseen tilaan. Kirjainmerkki varaa oman tilansa paperilta, ja päällekkäiset kirjaimet merkitsevät viestinnän kannalta virhetilannetta. Oletettavasti digitaalisesti tuotetut ja koostetut runot tuntuvat viittaavan myös esidigitaalisiin kirjoitusteknologioihin. Kirjoituskoneella, kohopainokoneella ja valokopiokoneella oli (ja on) helppo tehdä kokeiluja päällekkäisellä kirjoituksella, mekaanisella toistolla. Salmelan sarjan vaihtelevasti lukukelvottomat tekstit muistuttavat myös lukemisen haa-voittuvuudesta, sen fyysisestä ja kehollisesta puolesta, sisällyttämällä tekstiin kuvauksia afasian, migreenin tai muiden vastaavien häiriötilojen optisista tai kognitiivisista seurauksista.

Yleisesti ottaen lukemisen aktiivinen häirintä tai estäminen voi siis liikkua merkitysten kasaamisen, hävittämisen, horjuttamisen, peruuttamisen ja estämisen alueilla – tai neutraalimmin, kirjoittamisen materiaalisen aktin ja kirjoituksen visuaalisen ”käyttäytymisen” tutkiskelun alueella. Samoilla alueilla, mutta eri keinoin, liikkuvat teokset, joissa konseptuaalisuus (käsitteellinen ulottuvuus) on valjastettu tutkimaan, kyseenalaistamaan ja estämään yhtä kulttuurimme perustavinta ja arvostetuinta toimintatapaa: kirjaan painetun tekstisisällön järjestyksessä etenevää, paneutunutta ja syventynyttä lukemista.



## Konseptuaalisuus: estetettyä kirjallisuutta

Häiritsevän konkreettisia ja lukukelvottomia tekstejä muistuttava vaikutelma kielen ”kiusaamisesta”, ääriasetoon viedystä kirjoituksen manipuloinnista, saattaa tulla myös tietyistä kirjallisuudellisista konseptuaalisista teoksista. Tässä yhteydessä olen kiinnostunut lähinnä Kenneth Goldsmithin ”epäluovasta” kirjoittamisesta vaikuttuneesta suuntauksesta, jossa kirjallisuutta viedään käsitetaiteen suuntaan tuottamalla kirjoja, joita ei niinkään voi tai pidä lukea mutta joita voi selaillla ja joiden ideaa voi ajatella.<sup>6</sup> Kopioimisesta, tekstien kierrätyksestä, lukukelvottomuudesta ja kirjallisuuden rajojen koettelusta kiinnostuneet tekijät ovat tuottaneet metodiikaltaan ja tekstiasultaan poikkeuksellisia teoksia, joiden suhde moniin kirjallisiin tai poeettisiin arvoihin (kuten viestivään, monitasoiseen tai syvämietteiseen kieleen) on ironinen, kyseenalaistava, purkava. Sellaiset teokset kuin Leevi Lehdon (1951–2019) *Päivä* (2004), Karri Kokon (s. 1955) *Sillat voitetaan kulkemalla* (2009) ja *Sanat vain riippuvat ilmassa irrallaan* (2018), tai Mikko Kuoringin (s. 1977) *The Order of Things* (2012), joissain osissaan myös Henriikka Tavin (s. 1978) sarja *12* (2012–2013), tuntuvat monien muiden ominaisuuksiensa ohella kohtelevan väärin kirjan mediaa, kirjan *kirjallisia* käyttötapoja tai koko kirjallisuuden ideaa (miksi se ajatellaankaan).<sup>7</sup>

Keskityn tässä yhteydessä tarkemmin vain kahteen yllä mainituista teoksista, Kokon *Sillat voitetaan kulkemalla* -teokseen ja Kuoringin teokseen *The Order of Things*. Niitä yhdistää laajan lähdetekstin käsittely tietyllä koneellisella järjestelyn periaatteella ja mekanisoidun aleatorinen tekstisisältö, johon tekijä ei varsinaisesti kirjoita mitään. Molemmat ovat ulkomuodoltaan minimalistisia kirjaesineitä: etukannessa ei ole kuvia tai koristeita, ainoastaan tekijän ja teoksen nimi. *Sillat voitetaan kulkemalla* on kehystetty perinteisen kirjan tavoin: kannen avaamisen jälkeen esinimiölehti ilmoittaa kirjan nimen, jonka jälkeinen *verso*, nimiölehti, ilmoittaa tekijän nimen, kirjan nimen alaotsikkoineen (”Anagrammi”) sekä

illanvietto taas elvan sotilaitta sanella tavoitti valtion alaiset lantio valtaiset nostella viitata asioitten vallat tilastani olevat taloni astelivat valan laitteisto	tasoiittavan elli voitane listalta selvitin alottaa allani totesivat tavoitin tasalle telian valtiosta valtaan olisitte vetonit alaltasi valtaan soittelee aloitan valitset	valtaosan tiilet vintata soitella nevalla tasoiitti voisin tallettaa sallivan otteita nosteli laativat elintavat oltais naiset valtiolta talvena listoita sovitetaan talli	teltaan oivalsi tavoin taistella antaville toista sanelivat laitto voittaan siltala nils lattiavetoa laitonta valitse telian loistavat titon taivasalle titon saataville
totisine lavalta listaan tievalot velttona liiasta liinasta veltto alentavat loisti ilon taisteltava vainolasta letit tolaltaan veisti tavallisenä otit velttona lataisi	taottiin vesalla sanaliitto velat villen tasoiittaa salatein valtiot ostin vaatteilla lensi aloittavat taneli loistavat intel talvisotaa otetaan vallitsi alotin valtaiset	toisiltaan valte tolaltaan viesti tavallani toiset ventata toisilla olliin asettavat valtatie soilta senati valtiolta vastine taloilta vitsaillaan teot asetonilla tivat	elintasoa valtti netti valoisalta naivat taistolle valtion alettais olin taisteltava laitosten tilava totesin vaalilta selin aloittavat tavallisten aito taiten valloista
tenava listoilta totisine vallata voittaan sallita voitelin lastata tavallisinta ote otanta villaiset altistävien lato talvisotaan lite talvelan ottaisi talvena liitosta	elintavat laitos listan veloittaa esitin vallottaa toisiltaan velat nivele totaalista toistetaan villa alottelin avasit tenava totisilla tiesin vallottaa allen ottaisivat	aineistot vallat tavallisten aiot naisilta veltto laventaisi talot alentavat loitsi totena vitsailla soitettavan alli asiantila velto nosteli tilaavat tasona valittelii	otettavan sillai laitosten valita tavoittaen salli elvan lattioista valettiin osalta tavallisinta teo itseni ottavalla tavastilan lieto altaan sovitteli leilan soittevat

Kuva 7. Kokko 2009, ensimmäinen tekstisivu.

kustantajan kotipaikkoineen. Nimiön *recto*-puolella on perinteiseen tapaan tekijän tuotanto listattuna, ISBN ja muuta tietoa. Ennen varsinaista tekstisisältöä on Paavo Haavikon teoksesta *Viiniä, kirjoitusta* (1976) poimittu motto: ”*Lasista tulee hiekkaa*. Paavo Haavikko.”<sup>8</sup> Tämä, yhdessä teoksen nimen ja alaotsikon kanssa, antaa lu-

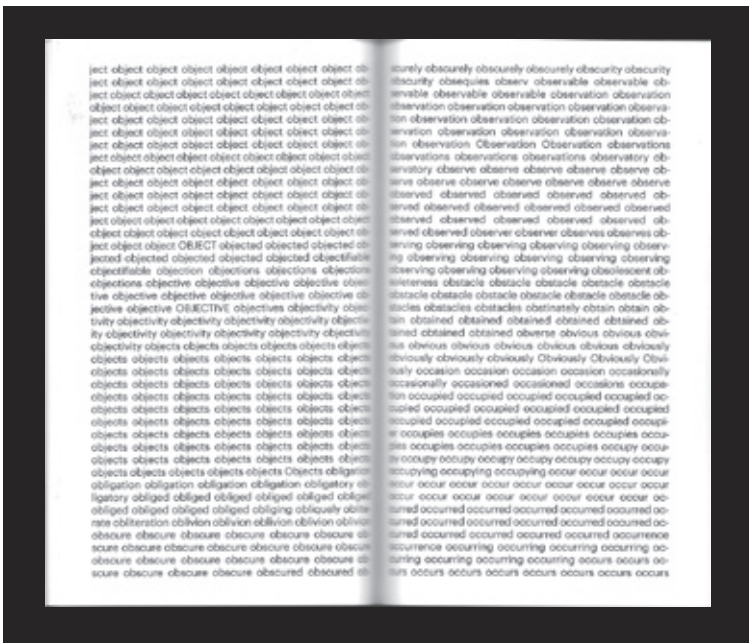
kijalle vihjeet siitä, mistä teoksessa on kyse: Paavo Haavikon varhaistuotannon runo<sup>9</sup> on purettu sekvensseihin, jotka on muunnettu anagrammigeneraattorilla sarjoiksi. Tuloksena on keskenään tasamittaisia (mutta pituudeltaan ja asemoinniltaan vaihtelevia) sarjoja totaalisen banaalia ja epärunollista kieltä.

Teos poikkeaa sellaisista Kokon teoksista kuin *Varjofinlandia* (2005), *Das Leben Der Anderer* (2010) tai *Retweeted* (2016). Niissäkin asetelma on hyvin konseptuaalinen, mutta tekstisisältö, huolimatta siitä, että on täysin ”copy-peistattua”, antautuu kuitenkin sisällölliselle lukemiselle ja tiettyihin aiheisiin (masennus, yksinäisyys, yhteisöllisyys) kytkeytyville tulkinnoille. Näin *Sillat* ei tee – sitä voi tulkita vain tekstinsä ulkopuolella, esimerkiksi pohtimalla peritekstuaaliseen aineksen, teoksen moton, yhteyttä teoksen ideaan. Mottolainauksen (”Lasista tulee hiekkaa”) voi tulkita kommentoivan ”kiveen hakatun” kanonisen klassikon vähittäistä murentumista ajassa. Hiekka on perinteisesti lasin raaka-aine, joten analogisen vertauksen mukaisesti ajateltuna Haavikon säkeet ovat taidokkaasti puhallettua lasia, niistä tehdyt anagrammit hiekkaa.

Kuoringin *The Order of Things* on ulkoisesti Kokon teosta riisutumpi: se jättää tietoisesti pois paitsi sivunumerot, myös nimiösiivun, lajimääreen, alaotsikon ja moton tyypiset tukitekstit, joita Gérald Genette on kutsunut periteksteiksi.<sup>10</sup> Teosta kuitenkin ympäröi irtonainen nauha, joka esittelee teoksen idean: ”All the words from Michel Foucault’s *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* in alphabetical order by Mikko Kuorinki, 2011.” Kirja siis toistaa jokaisen Foucault’n teoksen sanan täsmälleen alkuperäisessä muodossaan, typerryttävän toisteisena ja epäkirjallisena sanaluettelona. Nauhassa on myös blurbbeja (takakansien mainoslauseita) Foucault’n teoksen *Les Mots et les choses* (1966) englanninnoksesta, jotka ironisesti asettuvat kuvaamaan myös Kuoringin teosta (”Truly, this book presents a very lyrical Foucault”).

Kun Kokon teoksen tulkintaa jäsentää Haavikolta poimittu mottolause, *The Order of Things* jäsentyy saman tyypillisesti arkeologian käsitteen varaan. Foucault’n teoksen alaotsikon termi kääntyy viittaamaan sille itselleen tehtyyn ”kaivaukseen”,

tekstin sedimenttien tieteelliseen erotteluun ja järjestämiseen. Kummassakin siis lähdetekstiin kuuluva elementti käännetään konseptuaalisen uudelleenasettelun välineeksi, konseptuaalisen teoksen tuottamaksi näkökulmaksi lähdeaineistoonsa. Myös rakenteellisesti teosten ideat muistuttavat toisiaan: molemmissa edeltävä teksti puretaan palasiksi (kirjaimiksi, sanoiksi) ja kootaan uudestaan koneellisesti. Tämä periaate on myös silmin nähden havaittavana tekstin poikkeuksellisessa ulkomuodossa. Teokset perustuvat lähdeteksin kielen *armottomaan* purkamiseen ja uudelleenkokoonpanuun ennalta päätetyn, hyvin mekaanisen (anagrammi, aakkosjärjestys) periaatteen mukaan. Molemmat teokset



Kuva 8. Kuorinki 2012, sivunumerioimaton aukeama.

ovat lukukelvottomia siinä mielessä, että niitä olisi toivotonta, järjestöntä tai vähintäänkin ei-palkitsevaa lukea kuten kirjoja yleensä luetaan. Sisältöhakuinen lukutapa alkaisi nopeasti muistuttaa paranoidista lukemista, jossa merkitysten etsimisen ja projisoimisen välillä ei ole selvää rajaa. Vaikka teokset saattavat tarjota paikallisesti merkityksellisiltä tuntuvia kohtia, nekin ovat tarkan järjestyseriaatteen tuotteita: yhtäältä satunnaisia siinä mielessä, että tekijä, asetettuaan teoksen rakentumisen periaatteen, ei voi vaikuttaa tekstisisältöön, toisaalta järjestelmällisen mekaanisia siinä mielessä, että samaan lähdetekstiin kohdistettu operaatio tuottaa (tuottaisi) aina saman tuloksen.

Yksi ilmiselvä – muttei ainoa mahdollinen – vaikutelma on, että nämä teokset ottavat kirjan formaatin käyttöönsä jollakin tavoin pilkallisen destruktiivisesti. Teokset sisältävät kirjan median tietoisien haltuunoton: ne kaappaavat sen johonkin, joka ulkoisesti näyttää kirjallisuudelta, mutta lähemmin tarkasteltuna asettuu sitä vastaan – kielellis-semioottisessa, sosiaalisessa ja teknis-tuotannollisessa mielessä. Sikäli kun kirjan ilmaisuvälineen haltuunotto on aina kirjallisuuden julkaisuun kuuluva ele, näissä teoksissa se ohjataan *väärin*. Kirja ei merkitsekään ajatuksellisen ja kielellis-semioottisen sisällön varastointia ja välittämistä lukijalle, ja sen kirjallisuudenkaltainen sosiaalinen käyttö on mahdotonta. Teknis-tuotannollinen media, painettu kirja, toimii symbolisesti latautuneina puitteina (länsimainen kirjallisuus, lukemisen historia, sivistys, syventyminen, oma rauha...), joissa kaikki on tunnistettavaa ja ”valmista”, tullakseen vain banalisoiduksi, väärinohjatuksi, estetyksi.

## **Kirjataide porautuu kirjaan**

Kirjaesinettä ja sen käyttötapoja kyseenalaistavat myös sellaiset taiteilijakirjat ja kirjataideteokset, joiden teosideaan kuuluu uusien merkityksien tuottaminen kirjaesineestä materiaalisen vaurioittamisen keinoin. Tällaisia voivat olla esimerkiksi leikkaaminen, kaventaminen, poraaminen, repiminen, polttaminen, sidoksen purka-

minen tai tekstin manipulointi raaputtamisella, päällekirjoituksella, peittämisellä tai sotkemisellä. Destruktiivinen ulottuvuus on löydettävissä myös erilaisista kirjan käytön estämisen muodoista: sulkemisesta, sitomisesta, naulitsemisesta,<sup>11</sup> tai tuhoavat teot voidaan siirtää kirjan ”lukijan” tehtäväksi, kuten Helen Frielin taiteilijakirjaversiossa Poen novellista ”The Imp of the Perverse”. Siinä lukijan täytyy repiä ja taitella kirjan sivuja ohjeiden mukaan (Rantakari 2018, 17). Keri Smithin suomeksikin käännettyssä kirjasarjassa *Tuhoa tämä kirja* (2016) käsitetaiteellinen kirjatuhonta on saanut humoristisen ja kaupallista suosiota niittäneen ulottuvuuden. Smithin teoksia voi luonnehtia aikuisille suunnatuiksi ironisen terapeutiksi askartelukirjoiksi, joissa ”askartelu” viittaa kirjan tarvelemiseen samaisessa kirjassa annettujen ohjeiden mukaisesti.<sup>12</sup>

Erkki Mäkiön uniikki teos *Kirjakerä, keräkirja* (2012) on kirjan sivuista leikatuista, noin 4 millimetriä kapeista paperinauhoista keiritty pallo (läpimitta 9 senttimetriä), johon kuuluu 28 senttimetriä pitkä häntä. Taiteilija on vaivalloisesti purkanut kokonaisen kirjan leikkaamalla tekstin rivit noin 4 millimetrin levyisiksi suikaleiksi ja liimaamalla ne jälleen päistään yhteen, yhdeksi pitkäksi nauhaksi. Helsingin Rikhardinkadun kirjaston verkkosivuilla taiteilija kommentoi teostaan:

Perinteinen paperikirja on saanut sähköisiä kilpailijoita. Haen paperikirjalle uusia muotoja, sellaisia, joilla uskon sen vahvistavan kilpailuasemiaan. Kahden ja puolensadan sivun kirja on yhteen riviin painettuna noin 700 metriä paperinauhaa. Kerälle kääritty kirja ei tarvitse kirjanmerkkiä. Jo luetun voi katkaista pois ja kuljettaa mukana pelkästään lukematonta pientä kerää. Voi kirjan tietysti kääriä uudestaan. [- -] Keränä kirjakerä on esine perinteiseen kirjan tapaan. Avattuina tämä kirja kadottaa esinemäisyytensä ja muuttuu paperinauhaksi. (<http://www.rikart.fi/kirjakera-kerakirja/>.)

Taiteilijan esittelyä kerämuodon mahdollisuuksista voi pitää leikillisenäkin, mutta pohdinta kirjan esinemäisyydestä ja esinemäisyyden materiaalisista ja käsitteellisistä rajoista on vakavamielistä. Siinä missä avattu kirja on selkeästi rajautuva esine, avattu kerä (”noin 700 metriä paperinauhaa”) ei sitä (ehkä) enää ole. Kirja on tehty avautumaan ja sulkeutumaan, mutta jos kerä avautuu, se purkautuu

eikä ole enää kerä. *Kirjakerä, keräkirja* kiinnittää myös huomion erääseen keskeiseen, mutta lukemisessa piiloon jäävään painetun kirjan yksikköön: riviin. Kun rivit leikataan irti kirjasta, kirjajyksilö ja sen materiaalin ykseys tuhoaan. *Kirjakerä, keräkirja* tuo esille kaiken lukemisen lineaarisuuden tekemällä kirjasta täydellisen ultra-lineaarisen koosteen. Tämä periaatteessa kaiken lukemisen mahdollistava piirre tekeekin liiallisena kirjasta (miltei) mahdottoman käyttää. Samalla *Kirjakerä, keräkirja* palauttaa mieleen lukemisen käyttöliittymien pitkän ja muodollisesti vaihtelevan historian, vahataulut, rullat, miniatyyrikirjat ja valtavat koodeksit.

*Kirjakerän* tavoin myös Kaija Poijulan (s. 1963) teoskaksikko *Piste* ja *Pilkku* (2012) pureutuu kirjan kolmiulotteiseen materiaalliseen todellisuuteen. Molemmissa uniikkiteoksissa kannettoman kirjan keskelle on leikattu sivu sivulta (tai ainakin muutaman sivun otoksen kerrallaan) pienenevä aukko, *Piste*-teoksessa pyöreä, *Pilkussa* taas pitkulaisempi. Pois leikatut osat on kummassakin tapauksessa asetettu teoksen vierelle.

Kaiverrus turmelee kirjan sivut ja tekee kirjasta lukukelvottoman perinteisessä mielessä. Asettamalla kirjaesineestä pois leikatun osan kirjan vierelle se tekee kirjasta kahdesta osasta koostuvan taideobjektin, jota ei ole tarkoitus selailla tai pitää käsissä, vaan katsella ja ajatella. Suipentuva, hieman myös spiraalia muistuttava aukko samanaikaisesti leikkaa tekstiä pois ja tuo sitä näkyville, vaikka kirja on suljettu. Myös poisleikattu osa sisältää tekstiä, ikään kuin satunnaisesti valikoidun tekstikollaasin osia. Tärkeää ei ole se, mitä näissä teksteissä sinällään lukee, vaan se, että tekstiä on näkyvillä. Jäännösmäinen teksti muistuttaa kirjan materiaallisen ykseyden hajottamisesta. Kirja informaatiota sisältävänä kokonaisuutena, jota määrittää ”sulkeuman tuntu” (Ong 2001, 135), puretaan tai avataan. Huolellinen leikkausjälki ja väriltään ihoa muistuttava kellertävä paperi tuo mieleen artikkelin alussa mainitun kehovertauksen. Ehkä tekstikorpuksellekin voi tehdä kirurgisen toimenpiteen, biopsian, ja hylätylle kirjalle ruumiinavauksen.

Kuten *Kirjakerä, keräkirja*, myös Poijulan teokset pureutuvat kirjaan tekstiä kantavana objektina tavalla, johon kirjallisuus ei



Kuva 9. Kaija Poijula, *Piste* (2012). Kuva: Johnny Korkman.



pääse. Lukijan kokemustodellisuudessa ei voi olla täysin lineaarisesti etenevän rivin ulottuvuutta (jonka *Kirjakerä* avaa) eikä sivut läpäisevää syvyysulottuvuutta (jonka *Piste* avaa). Ensiksi mainittu on tavoittamaton, koska kirjan materiaalista käyttöliittymää määrittävät vahvasti sivujen muodostamat katkokset. Vaikka lukemisen *flow* olisi kuinka juohevaa, sivua on kuitenkin pakko kääntää. Toiseksi mainittu taas on tavoittamaton, koska lukemalla voi porautua kirjan läpi ainoastaan kuvainnollisessa mielessä. Kirjan tekstin ”syväulottuvuus” on tekstivarasto, johon ei lukemalla pääse – sen voi tavoittaa vain diakronisesti, ei synkronisesti. *Pisteen* toteuttama väärinkäyttöä voi siis ajatella myös *ajallisena* vääristymänä. Ajallisuus on läsnä myös pisteen ja pilkun käsitteissä, jotka kieliopillisesti ajateltuna viestivät pysähdystä ja taukoa.

### **Lopuksi: tuhonta, uudelleenohjaus, demediaatio**

Artikkelin alussa asetettiin kysymys: minkälaisia merkityksiä destruktiivisilla eleillä voidaan tuottaa? Vastaukset vaihtelevat riippuen siitä, ovatko kysymyksessä kirjoitukseen vai kirjaan kohdistuvat eleet. Yleisesti ottaen tietoisesti tehdyt ja taiteellisesti motivoituneet väärinkäytökset sisältävät aina voimakasta merkityspotentiaalia, koska kirjoitus, kirja ja kirjallisuus ovat symbolisesti niin arvokkaita kulttuurin edustajia. Tuhonnassa ja turmelussa on provosoivaa, primääriä, affektiivista voimaa, joka välittyy myös eleganttien ja käsitteellisten tekojen lävitse. Käsitteellinen lähtökohhta vahvistaa destruktiivisen ulottuvuuden merkityksellistä vaikutavuutta ja motivoi sitä. Tuhonnan mukana kulkevat kierrätyksen, uudelleenkäytön ja -ohjauksen ulottuvuudet sekä kysymys *demediaatiosta*: halu tutkia median mahdollisuuksia silloin, kun se on totunnaisesti katsottuna toimimattomassa tilassa.<sup>13</sup>

Kaikissa esittelemissäni lähestymistavoissa merkitysten tuotanto irtoaa tavalla tai toisella tekstin sisällöstä ja suuntautuu visuaalisen, materiaallisen ja käsitteellisen alueille. Sekä kirjoituksen manipuloimisen tavat että konseptuaalisen kirjallisuuden ja kirjataiteen

radikaalit otteet kirjasta kääntävät lukemisen yleensä latentin materiaalsen ja teknologisen puolen esiin. Näin jokainen näistä lähestymistavoista rikkoo omalla tavallaan *ajatusten, äänneiden, kirjainten, kirjoituksen, kirjan, lukijan ja merkityksen* muodostaman yhtenäisen ketjun, jossa kirjallisuus yleensä toimii. Kokeelliset tavat manipuloida kirjoitusmerkkejä, konseptuaaliset tavat manipuloida lukijan odotuksia, kirjan totunnaisia sisältöjä ja käyttötapoja sekä kirjataiteelliset tavat manipuloida konkreettisia kirjaesineitä sulauttavat kukin omalla tavallaan yhteen visuaalisen, aistimellisen, materiaalsen ja käsitteellisen tason. Kaikissa esimerkeissä luovan väärinkäytön tuhovoima on merkityksiä sekä uusia näkökulmia tuottavaa, vastaanottajan ajattelua ruokkivaa, monille eri tulkinnoille antautuvaa rakenteen avaamista ja tutkimista.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Noudatan suhteellisen vakiintunutta erottelua ja pidän taiteilijakirjoina uniikkeja tai ei-uniikkeja, kirjan käyttötapaa materiaalisesti laajentavia kirjanmuotoisia teoksia, joita voi lukea ja pitää käsissään. Kirjaitaiteena pidän kirjanmuotoisia tai kirjaan perustuvia uniikkeja teoksia, joita ei ole tarkoitettu luettaviksi ja kädessä pidettäviksi ja jotka siksi ovat lähempänä galleriataidetta. Joskus raja näiden välillä on liukuva, samoin kuin raja taiteilijakirjan ja kokeellisen kirjallisuuden välillä.

<sup>2</sup> “The action of making something, esp. a book or text, imperfect by excision or destruction of one or more of its parts” (*OED*). Suomen kielen termi “kirjoitus” vaikuttaa hieman vähemmän konkreettiselta kun “teksti”, mutta käytän sitä tässä yhteydessä sen kirja-sanaan liittyvän etymologisen yhteyden vuoksi.

<sup>3</sup> Roland Barthes käytti termiä *illisible* (ei-luettavissa oleva, lukukelvoton) ilmiöstä, jota nykyään kutsutaan aseemisuudeksi. Se viittaa kirjoitukseen, joka näyttää kirjoitukselta, mutta ei sisällä totunnaisia semanttisia merkityksiä. (Ks. Ala-Hakula 2016.) Esimerkeistäni käy ilmi, että aseeminen lukukelvottomuus on yksi lukukelvottomuuden laji muiden ohella.

<sup>4</sup> Ks. esim. Mathews & Brothie 2005, 48–49; 183–184.

<sup>5</sup> Ks. McHale 1987, 99–106, jossa McHale esittelee keinoa yhtenä osana postmodernin romaanin keinovalikoimaa, jossa tähdätään fiktiivisten maailmojen ontologioiden horjuttamiseen.

<sup>6</sup> Kirjallisesta konseptuaalisuudesta esimerkkeineen ks. esim. antologia Dworkin & Goldsmith 2011 ja toimittajien esipuheet siinä sekä Perloff 2010.

<sup>7</sup> Lehdon *Päivän* sekä Kokon kolmen teoksen konseptuaalisuudesta ks. Joensuu 2012, 190–206.

<sup>8</sup> Lainaus on peräisin otsikoimattomasta runosta, joka kuuluu: ”Lasi meni rikki. Putosi. / Rikoin sen. / Mikä, ja minkä muotoinen. / Se lasi. /

5 sataa vuotta kestää murtumisen / murtua. Lasista tulee hiekkaa. / Sit-  
ten se ei enää ole rikki, rikottu.”

<sup>9</sup> Nimetön runo julkaistiin *Parnassossa* 1970-luvulla, mutta Haavikko  
valitsi sen symbolisesti tuotantonsa aloitusrunoksi kolmeen valittujen  
runojensa kokoelmaan. Runo kuuluu: ”Sillat voitetaan kulkemalla niit-  
ten ylitse. / Jokainen paluu on tappio. / Jokainen lähtö on voitto paluus-  
ta. / Runoilija, / paperit on kirjoitettava loppuun.”

<sup>10</sup> Peritekstit muodostavat yhdessä kaukaisempien epitekstien (haastat-  
telut, kirjeet, jne.) kanssa paratekstien genren (Genette 1997). Para-  
tekstuaalisuus, molemmissa muodoissaan, on usein oleellinen osa kon-  
septuaalisten teosten toimintaa ja vastaanottoa. Peritekstit siirtävät kir-  
jan kirjallisuuden instituution piiriin, merkitsevät kirjan kirjallisuudek-  
si. Taiteilijakirjoissa tai kirjataiteessa peritekstit ovat harvoin tärkeässä  
osassa. Toisaalta käsitteelliset kirjat vaativat usein avautuakseen epi-  
tekstuaalisia taustatietoja tai ”käyttöohjeita”.

<sup>11</sup> Esimerkiksi Adam Broombergin teos *Holy Bible* (2013) koostuu  
*Raamatun* näköispainoksesta, jonka tekstiä on osittain peitetty provo-  
katiivisin ja väkivaltaisain valokuvin. Ismo Kajanderin *Joutsenvihko*  
(1992) koostuu muovipussiin suljetusta tuoksunäytteestä ja vihkosesta.  
Pussia ei ole tarkoitus avata, joten teos on lukukelvoton. Nämä kuten  
Mäkiön ja Poijulan teokset ovat Helsingin Rikhardinkadun kirjaston  
taiteilijakirjakokoelmassa. Ks. <http://www.rikart.fi/> (luettu 15.4.2019).

<sup>12</sup> Ks. esim. sarjan ensimmäinen osa, Smith 2016. Kustantajan esit-  
elyteksti kehottaa lukijaa: ”teroitä värikynäsi, täytä kahvikuppisi ja  
valmistaudu tuhrimaan, puhkomaan, sohimaan, taittamaan, paikkaa-  
maan, täyttämään, näyttämään, toistamaan ja loistamaan”. WSOY on  
sijoittanut teoksen kategoriaan ”Suomennettu asiaproosa, Vapaa-aika  
ja harrastukset”. <https://www.wsoy.fi/kirja/keri-smith/tuhoa-tama-kirja/9789510421314> (luettu 15.4.2019).

<sup>13</sup> Kirjallisesta demediaatiosta ks. esim. Stewart 2011, Keskinen 2019.

## LÄHTEET

- Ala-Hakula, Riikka (2016) Kaiverrettu taival – aseemiset rivit. *Avain* 2/2016, 57–63.
- Aronpuro, Kari (2015/1965) *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo.
- Blomberg, Kristian (2019) *Kaikessa hiljaisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Dworkin, Craig & Kenneth Goldsmith (toim.) (2011) *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press).
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuteos *Seuils* (1987).
- Haavikko, Paavo (1984) *Sillat. Valitut runot*. Helsinki: Otava.
- Helle, Anna (2019) *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.
- Hellgren, Jan (2008) *Mistä käytämme nimeä ” ”*. Helsinki: ntamo
- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet: proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Joensuu, Juri (2018) ”Nauru on epäsäännöllistä hengitystä”. *Aperitiff – avoin kaupunki* koomisena romaanina. Teoksessa Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.): *Avoin Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press, 84–108.
- Keskinen, Mikko (2019) ”Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in *S.* by J.J. Abrams and Doug Dorst.” *Partial Answers* 17 (1), 141–158.
- Kilpiö, Juha-Pekka (2018) Kirja-arkeologiaa – Mika Taanilan haastattelu. *Tuli & Savu* 95 (4/2018), 74–81.

- Kokko, Karri (2009) *Sillat voitetaan kulkemalla. Anagrammi*. Helsinki: ntamo.
- Koponen, Jouni (2007) Dadan historiaa ja poetiikkaa. Teoksessa Kajatajamäki, Sakari & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 117–137.
- Kuorinki, Mikko (2012) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Karlsruhe: Mark Pezinger Verlag.
- Marjamäki, Raisa (2010) *Katoamisilmoitus*. Palladium Kirjat.
- Mathews, Harry & Alastair Brotchie (toim.) (2005) *Oulipo Compendium*. London: Atlas Press, Los Angeles: Make Now Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- Ong, Walter J. (2001/1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Methuen.
- Peer, Willie van (1997) Mutilated Signs. Notes toward a Literary Paleography. *Poetics Today*, 18:1 (Spring, 1997), 33–57.
- Perloff, Marjorie (2010) *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago & New York: University of Chicago Press.
- Poggioli, Renato (1968) *The Theory of the Avant-Garde*. Transl. by Gerald Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rantakari, Kaija (2018) Taiteilijakirjoista. *Tuli & Savu* 95 (4/2018), 14–19.
- Salmela, Aki (2006) Almost Beyond Recognition. *Otoliths* 3/2006. <https://the-otolith.blogspot.com/2006/10/aki-salmela-almost-beyond-recognition.html>
- Salmenniemi, Harry (2010) *Texas, sakset*. Helsinki: Otava.
- Sinivaara, Olli (2005) *Hiililiekki*. Helsinki: Teos.
- Smith, Keri (2016) *Tuhoa tämä kirja*. Suom. Maria Lyytinen. Helsinki: WSOY.
- Sterne, Laurence (1998/1759–1767) *Tristram Shandy, elämä ja mielipiteet*. Suom. Kersti Juva. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

- Stewart, Garrett (2011) *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Tanner, Tony (1971) *City of Words. American Fiction 1958–1970*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Teittinen, Jouni (2019) *Sydäntasku*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

 Laura Piippo

## MERKITTÄVÄT MARGINAALIT

When shall that true poet arise who, disdain-  
ing the trivialities of text, shall give the wor-  
ld a book of verse consisting entirely of margin?

– Kenneth Graham

Kirjaa – painettua tai digitaalista – lukiessa sen marginaaleihin tulee harvoin kiinnittäneeksi triviaalia enemmän huomiota. Marginaali otetaan usein annettuna, mutta huomion suuntaaminen siihen avaa myös marginaalista laveampia tulkinnallisia näköaloja sivun tapahtumiin. Tässä artikkelissa tarkastelen kirjallisuuden marginaaleja, marginaalien toimintaa sivun teknologiassa sekä niiden tulkinnallisia ulottuvuuksia – eli jäljitän myös jotain sellaista kenties vielä vasta tulossa olevaa, joka Kenneth Grahamin toiveen mukaisesti ”halveksuu tekstin joutavuuksia”. Määrittelen ensin marginaalin käsitteen eri puolia ja pohdin niiden roolia kirjallisuudessa ja kirjallisuuden tutkimuksessa, minkä jälkeen asetelen termin abstraktimpia merkityksiä sivun marginaaliin.

Esitän, että vaikka kirjaesine, koodeksi, on käynyt läpi erilaisia esimerkiksi painotekniikkaan ja sidontaan liittyviä muutoksia ja muotoja aina käsin kirjoitetuista käsikirjoituksista kirjan logiikan moderneihin reinkarnaatioihin digitaalisissa ympäristöissä (Keskinen, Piippo & Kilpiö 2019), on marginaalilla edelleen keskeinen osa teoksen tulkinnassa ja merkityksenmuodostuksessa. Marginaalin konkreettisten ja metaforisten merkitysten läpikäynnin kautta osoitan sen merkittävän roolin erityisesti lukijan ja teoksen välisen affektiivisen suhteen muodostumisessa.

*Kielitoimiston sanakirja* antaa ”marginaalille” seuraavia merkityksiä: ”1. kirjoitus- t. painosivun tyhjä reuna. 2. liikkumavara; ero, erotus.” ”Marginaalinen” puolestaan on ‘vähämerkityksinen, vähäpätöinen, epäolennainen; ääri-, reuna-, sivu-’. *Oxford Dictionary* sanalle *margin* listaamat merkitykset ovat hiukan nyansoidummat:



puhutaan reunasta tai rajasta, voiton mahdollisuuksista ja turvaväleistä, mutta myös mahdollisuuksien tai potentiaalisuuksien määrittämisestä. Tieteen termipankki määrittelee marginaalin olevan

[r]eunus, joka ympäröi käsikirjoituksen tai painotuotteen varsinaista teksti- ja kuvapintaa. Sivun marginaalit jaetaan yleensä ylä- ja alamarginaaliin sekä vasempaan ja oikeaan sivumarginaaliin. Marginaaleissa voi olla muistiinpanoja [eli tiedonhankintaan ja sen muistissa pitämiseen liittyvää kirjoitusta], reunahuomautuksia [jotka ovat yleensä jonkun muun kuin teoksen tekijän kirjoittamia], uudelleenkirjoitusta, arkintunnuksia, sivunumerointia ja painettuja selityksiä. Syn. vierus. (Tieteen termipankki 2019: marginaali.)

Marginaalien merkitystä on lähestytty erityisesti erilaisten reuna- ja sivumerkintöjen, marginalian, tutkimuksessa. Marginalia on esimerkiksi olennainen osa antiikin ja keskiajan kirjakulttuuria (ks. esim. Camille 1992; 1997). Nämä tarkastelut paikantuvat usein teosten geneettiseen kritiikkiin ja käsikirjoitusten tekstuaalitieteelliseen tutkimukseen (ks. esim. Pulkkinen 2010), jolloin mielenkiinnon kohteena ovat tekijän, tai muiden kirjan toimittamiseen ja valmistamiseen osallistuneiden tekemät reunamerkinnot. Tekstuaalitieteissä ei sinällään ole kyse yksinomaan reuna- ja sivumerkintöjen tutkimuksesta, mutta niitäkin tutkitaan, koska marginaaleille kirjoittaminen on keskeinen osa tekstin luomisprosessia. Kun tarkastelun kohteena ei ole luomisprosessi, on reunahuomioiden esittäjä myös usein aivan joku toinen kuin kirjan varsinainen tekijä.

Marginaalilla on edellä olevien määritelmien lisäksi myös niille likeinen metaforinen ja yhteiskunnallis-kulttuurinen ulottuvuus. Kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä ”marginaalinen” viittaa usein temaattisesti tai kontekstualisoivasti orientoituneen kulttuurintutkimuksen suuntaan, kuten esimerkiksi erilaisten vähemmistöjen kirjallisuuksien tutkimukseen (ks. esim. Karkulehto 2007; Gröndahl 2014; Ahvenjärvi 2017). Näitä kahta, reunamerkintöjen ja marginaalisten kirjallisuuksien näkökulmaa on yhdistelty esimerkiksi David C. Greethamin toimittamassa klassikkoteoksessa *The Margins of the Text* (1997). Viime vuosina marginaalit ovat nousseet mielenkiinnon kohteeksi multimodaalisen kirjallisuuden

tutkimuksessa (ks. esim. Hallet 2009; Gibbons 2012), joka usein keskittyy tarkastelemaan digitaalisen ja analogisen kirjallisuuden suhteita ja toimintalogiikkaa (Hayles & Pressman 2013, vii). Marginaalien ja niiden rajojen koettelu yhdistyy myös usein kokeelliseen tai konseptuaaliseen kirjallisuuteen.

## **Kirjallisuuden marginaalit**

Marginaalin kirjaimellisen ja metaforisen merkityksen välisiä yhteyksiä on käytetty ajattelun alustana ennenkin. Esimerkiksi Jacques Derridan mukaan kirjallisuuden ja filosofian väliin asettuu yleinen teksti, joka asettaa kummankin diskurssit omaan marginaaliinsa horjuttaen näin kummankin näistä auktoriteettia, autonomiaa ja perustuksia (Gasché 1986, 260).

Yhteiskunnallis-kulttuurisessa kontekstissa marginaalin ja keskuksen käsitteet kytkeytyvät erityisen vahvasti erilaisiin valtasuhteisiin ja tätä kautta kirjallisuuden marginaali erilaisiin vähemmistökirjallisuuksiin. Tässä mielessä marginaalin käsitteeseen liittyy myös ulossulkemista, kärsimystä ja väkivaltaa. Foucault’laisesti ymmärrettyä valta ei kuitenkaan ole ainoastaan alistavaa, vaan myös tuottavaa. Keskus tuottaa itsensä rajaamalla asioita ulkopuolelleen synnyttäen samalla marginaalinsa. Valta tuottaa kuitenkin aina myös vastavaltaa, eikä reunan ja keskuksen suhde ole yksinomaan yksisuuntainen tai yksiselitteisesti alisteinen. Marginaali tai pikemminkin marginaalit voivat näin olla myös eri tavoin valtautuneita ja vetovoimaisia tiloja, joihin hakeudutaan ja jotka mahdollistavat uuden luomisen, identiteettien vahvistumisen ja omaehtoisutumisen. Esimerkiksi Judith Butlerin työstä ammentava queer-(kirjallisuuden)tutkimus analysoi sukupuolen ja seksuaalisuuden valtakursseja, representaatioita ja identiteettejä ja tekee näkyväksi kulttuurissa marginaaleiksi asetettuja vastadiskursseja sekä niiden erityisiä suhteita valtakursseihin (Karkulehto 2007, 18).

Deepika Bahrin (2007, 201) mukaan sekä feministinen että jälkikolonialistinen tutkimus käsittelevät representaation ja margi-

nalisoinnin kysymyksiä sekä politiikan ja kirjallisuuden suhdetta. Nämä suuntaukset pyrkivät sekä analysoimaan valtasuhteita että purkamaan niitä. Tätä kytköstä on analysoinut esimerkiksi Elaine Showalter (1977, 13), joka rakentaa naisten ja vähemmistöjen kirjallisuuksien kehitysvaiheiden analyysinsa nimenomaan valtakulttuurin ja marginaalin välisille suhteille. Ensimmäistä vaihetta Showalter kutsuu jäljittelyn vaiheeksi, jonka aikana marginalisoidut kirjailijat pyrkivät omaksumaan valtakulttuurin kirjalliset muodot. Toista vaihetta leimaa protesti ja ohjelmallinen kirjallisuus, jossa vaaditaan oikeuksia ja tehdään selvä rajanveto marginaalin ja valtavirran välille. Kolmannessa vaiheessa vähemmistökirjailijat muodostavat oman itsenäisen ilmaisumuotonsa. Yksityiskohtaisempiaakin malleja on esitetty (ks. esim. Fraser 2000, 8–9), mutta nekin rakentuvat juuri tälle keskuksen ja marginaalin väliselle jännitteiselle valtasuhteelle.

Marginaaleihin yhdistetyn vastustuskyvyn, luovuuden ja vetovoiman vuoksi ne vetävät puoleensa myös kapitalismin haltuunottopyrkimyksiä. Useimmiten kaapatut marginaaliset muodot ja käytännöt eivät palvele niitä synnyttäneitä yhteisöjä ja (ala)kulttuureja, vaan hyödyt ja voitto kasautuvat kaappaajalle samalla, kun vallankäytön negatiiviset ja ulossulkevat puolet jäävät edelleen marginaalien kontolle (Kortti 2009, 106). Kuten nuorisotutkijat Minna Suutari ja Leena Suurpää kirjoittavat:

[Marginaalit] haastavat eri tavoin sen sovinnaisen ja ennakoitavissa olevan keskimääräisen elämäntavan, jonka mukaan ihmisten oletetaan suomalaisessa yhteiskunnassa etenevän. Tai reunat määrittävät eksoottisiksi paikoiksi, joissa yhteiskunnan luutuneitakin normistoja ja kulttuurisia malleja voidaan ja uskalletaan tuulettaa. Olipa näkökulma mikä tahansa, tällaiset nuorten yhteisöllisyydet edustavat yhteiskuntamme vallattomia marginaaleja, jotka valtavirta pyrkii ensin ottamaan haltuun ja sitten palauttamaan ruotuun mahdollisimman siististi tai näkymättömästi – jos eivät näistä vallattomuuksista halua ottaa jotain oppiakseenkin. (Suutari & Suurpää 2001, 5.)

Marginaalisuus on yhdistetty kirjallisuudessa paitsi vähemmistöihin myös kirjallisuuden lajeihin, erityisesti kokeelliseen tai kokeilevaan kirjallisuuteen. Kirjallisuuden kokeellisuutta on luonnehdittu muun muassa innovatiivisuudeksi ja radikaaliksi poikkeamaksi valtavirrasta (Katajamäki & Veivo 2007, 12–13) sekä taiteeksi, joka esittää perustavanlaatuisia kysymyksiä omasta luonteestaan ja olemassaolostaan juuri kirjallisuutena (Bray, Gibbons & McHale 2012, 1).

Kirjallista avantgardea voi pitää marginaalisena reunan tai äänen merkityksessä, suhteessa keskiössä sijaitsevaan. Marginaalisuus kehkeytyvä ja tapahtuva synnyttää usein vieraannuttamiseksi (Huttunen 2009, 36), joka toistuttuaan kyllin monta kertaa saattaa saavuttaa dominantin aseman menettäen samalla vieraannuttavuutensa. Marginaalisuus abstraktissa mielessä onkin usein paitsi kirjallisen aineksen myös ja erityisesti sen vastaanoton tai tulkinnan ominaisuus. Nimeämällä marginaaliseksi ryhmä, ilmiö tai aihe mutta myös kirjallisuuden laji tai muoto voidaan sysätä syrjään ja pyrkiä myös pitämään siellä. Kuten Juri Joensuu kirjoittaa:

Mikä olisi tutkimuksellisesti paras tapa ajatella kokeellisen kirjallisuuden (oletettua) marginaalisuutta? Onko kirjallisuudessa marginaalia? Jos on, onko marginaalisuus kirjallinen arvo (positiivinen vai negatiivinen)? Tunnustan innovaation ja marginaalin läheisen suhteen, mutta samalla myös muotoihin liittyvän historiallisen toistuvuuden. (Joensuu 2012, 28.)

Kielen kumuloituvuuden ja toiston logiikan vuoksi usein myös nämä marginaalisuuden esteettisen ulottuvuuden määrittely- tai luokittelupyrkimykset ovat osa marginaalisen aineksen valumista valtavirtaiseen keskusteluun ja siten myös osaksi valtavirtaa. Laajemminkin voidaan ajatella kirjoituksen ja kirjallisten ilmiöiden kulkeutuvan kulttuurisen keskiöön juuri marginaalien kautta. Tarkastelinkin seuraavaksi sivun marginaalien kirjoitusta ja niihin kirjoittamista sekä niiden mahdollistamia kirjallisia liiakhduksia.

## Merkinnät marginaaleissa

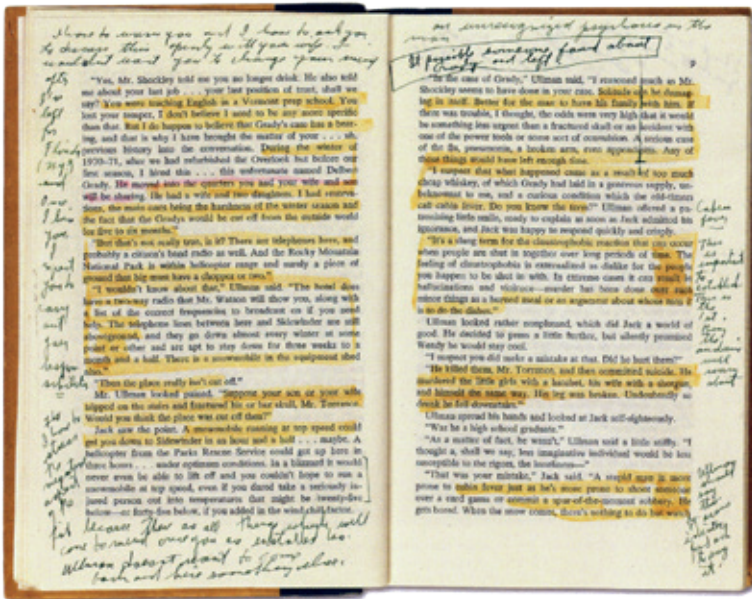
Tekstin luomisprosessissa marginaaleja merkitään, oli kyse sitten käsikirjoituksista, korjausvedoksista tai julkaistujen kirjojen teki-jänkappaleista. Aina kirjoittajat eivät edes käsin kirjoittaessaan jätä marginaaleja. Esimerkiksi Samuel Beckett, joka luonnosteli vihkoihin, jätti *verso*-sivun kokonaan eräänlaiseksi marginaaliksi, johon voi myöhemmin tehdä lisäyksiä tai muita muutoksia ja huomiota. Toisaalta taas nämä tekijän omat käsikirjoituksen marginaalit, joista hän on vastuussa, eivät yleensä siirry painettuun kirjaan, vaan sen marginaalit ovat osa niin sanottua kustantajan peritekstiä. Tällä tarkoitetaan sitä kustannetun ja painetun kirjan materiaalista ja tilallista ilmiä, joka on pääasiallisesti kustantajan tuottamaa ja tämän vastuulla (Genette 1997, 16). Kustantajat myös toisinaan toivovat, että käsikirjoituksissa on tarpeeksi tilaa reunamerkintöjä varten. Oma lukunsa ovat painettuihin kirjoihin muiden kuin tekijän itsensä tekemät merkinnät.

Marginaaleihin kirjoittamisen luonne on vähintäänkin kahtalainen. Kirjaston kirjoihin kirjoittamista pidetään epätoivottavana ja jopa moukkamaisena. Tiheät alleviivaukset ja affektiivisesti värityneet reunahuomiot saattavat myös asettaa intoutuneet merkitsijät seuraavan lukijan silmissä koomiseen valoon. Turhan tiuhaan kirjailtu teos on helposti ”pilalla”. Esseessään ”How to Mark a Book” (1942) Mortimer J. Adler kuitenkin esittää, ettei kirjan merkitseminen ole sen turmelemista vaan rakkaudenosoitus. Mortimer kuitenkin huomauttaa, että vain omistamiaan niteitä on soveliaista merkitä – niteen sinulle lainannut ystäväsi tai kirjastolaitos odottaa teoskappaleen säilyvän koskemattomana. Hän myös esittää, ettei kirjan omistamiseen riitä sen ostaminen, vaan tosiomistajuus syntyy juuri reunamerkintöjä tekemällä. Näin tekstin materiaalista tulee osa lukijaa.

Merkintään liittyvä henkilökohtaisuus saattaa vaikuttaa sarjatuotantoa edustavan yksittäisen kirjaesineen arvoon sitä alentavasti mutta myös täysin päinvastoin, mikäli merkitsijä on ennalta tunnettu ja sitä kautta syntyvät merkitysketjut laajempia tai kulttuurises-

ti painavampia. Ohjaaja Stanley Kubrickin kappale Stephen Kingin romaanista *The Shining* (1977; suom. *Hohto*, 1985) on hyvä esimerkki tällaisesta merkitysten ja tulkinta-avainten kerrostumisesta. Kubrickin elokuvaa pidetään yleisesti monitulkintaisena erilaisen symbolien kudoksena, joten kiusaus etsiä lisävihjeitä ja -kerroksia ohjaajan käytössä olleen romaanikopion lähes lukukelvottomista reunamerkinnoistä on suuri – etenkin, kun kyseessä on mitä luultavimmin niin sanottu työkopio, ja merkinnät ovat sen vuoksi runsaita ja elokuvaa kohti kurkottavia.

Merkinnät ovat tässä tapauksessa muuttaneet yksittäisen kappaleen arkistoiduksi näyttelyesineeksi (Crow 2018). Näin käy usein kuuluisien tai sellaisiksi myöhemmin tulneiden marginaaleihin kir-



Kuva 1. Stanley Kubrickin reunamerkintöjä *The Shining*-romaanin marginaaleissa.

joittajien, kuten esimerkiksi David Foster Wallacen tai Mark Twainin, niteille. Ne rinnastuvat myös akateemisiin perinteisiin, joissa noviisi etabloituu paitsi osoittamalla tuntevansa klassikot myös todistamalla kykynsä sanoa niistä jotain erityisen laajaa, tarkkarajaista tai tyystin ennenkuulumatonta. Tällöin merkinnät kasaavat arvoa ja arvostusta kaksisuuntaisesti: ne vankentavat klassikoiden asemaa etabloitumisen välttämättöminä välineinä ja kohottavat puolestaan reunamerkitsijän merkittävien joukkoon. Toisten tekijöiden kirjojen marginaaleihin kirjoittaminen kuuluu myös olennaisesti keskiajan kirjakulttuuriin, jossa marginalia eli kirjan marginaaliin tehdyt kirjoitukset ja piirrookset olivat merkittävässä osassa. Marginalian tutkimus yltää myös moderniin. Esimerkiksi Beckettin ja Nietzschen digitaalisissa arkistoissa<sup>1</sup> on käynnissä projekteja, joissa pyritään digitoimaan heidän kirjastonsa. Jälkimmäisessä on esimerkiksi mahdollista tehdä hakuja Nietzschen itsensä tekemiin reunamerkintöihin. Marginaalien kautta voi syntyä uusia ja yllättäviä näkökulmia tekijyyteen.

Tähän liittyvä lukemisen ja kirjoittamisen vuoropuhelu ja sen käsitteellistäminen on ollut toistuva teema kirjallisuuden tutkimuksessa vähintään Roland Barthesin teoksesta *S/Z* (1970) alkaen. Marginaali sivun osana ja tekstin elementtinä avaa kaikkein konkreettisimmin tuon mahdollisuuden tarjoamalla tilan lukijan reunamerkinnöille. Näin marginaalilla on myös erityinen yhteys ääneen: se on kirjallinen tila ylös kirjatuille puheenvuoroille, huudahduksille, mutinoille ja vastalauseille. Marginaali on myös lukijan materiaalisen, taktiilin läsnäolon ja toiminnan tila (Dworkin 2013, 39): se mahdollistaa koodeksin auki pitelyn, lehteilyn ja plaraamisen, johon myös Laurence Sternin (muutoinkin sivun asettelua ja typografiaa kommentoivassa) *Tristram Shandyssa* (1998, 375–376) viitataan:

Olivatko nämä alentamisen merkit tarkoituksellisia, — epäilen, — koska saarnan loppuun, (eikä sen alkuun) — toisinkuin mihinkään muuhun saarnaan, hän oli kirjoittanut —

Bravo!

— Tosin ei kovin huomiota herättävästi, — sillä sana sijaitsee ainakin kahden ja puolen tuuman päässä saarnan viimeisen rivin alla aivan sivun laidassa ja siinä oikeanpuoleisessa nurkassa, jonka, kuten tiedätte, yleensä peittää lukijan peukalo; — ja tehdäksemme sille oikeutta, se on lisäksi kirjoitettu variksensulkakynällä ja kursiivikaanokirjoituksella niin himmeästi, että se tuskin kutsuu silmää riippumatta siitä, peittääkö peukalo sen vai ei [-].

Marginaalien käyttö ja täyttö tuovat mukaan ja tavallaan tekevät näkyväksi myös teoksen toimittajan. Esimerkiksi renessanssiajalla antiikin klassikoista toimitetut laitokset oli tyypillistä kuorruttaa ääriään myöten toimittajan kommentaareilla. Tällöin taitto, joka jätti sivun marginaalit puhtaiksi, saattoikin näyttää erikoiselta ja radikaalilta. (Houston 2016, 320.) Marginaaleja voidaan lukea myös paratekstuaalisena elementtinä, jolloin ne osallistuvat kirjan sivun merkityksen muodostukseen (Keskinen 1993, 147) – silloinkin, kun niitä ei ole erikseen täytetty merkeillä ja merkinnöillä. Lisäksi marginaalit osallistuvat toimittaja-kertojan (emt., 152), eli periteksteistä ”vastaavan” puhtaasti tekstuaalisen agentin luomiseen. Aina-kin marginaalien voidaan katsoa edustavan teoksen bibliografista koodia, joka jossain määrin rinnastuu parateksteihin. Jerome J. McGannin käsite bibliografinen koodi viittaa teoksen sosio-historialliseen ja materiaaliseen syntykontekstiin ja ilmiasuun. Käsite on näin läheinen peritekstin käsitteelle (Genette 1997, 5–6) mutta eroaa siitä käsittelemällä kaikkea muuta paitsi kirjan kielellistä ainesta. Tällaisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi kirjan sidonta, koko, musteen ja paperin laatu, typografia ja kuvitus (McGann 1991, 12–15, 56–62). Paratekstit sekä tarjoavat tekstin kirjana laajemmalle yleisölle että toimivat suorana kommentaarina lukijalle (Keskinen 1993, 147). Lisäksi ne tarjoavat lukijalle mahdollisuuden vähintäänkin näennäiseen kommunikaatioon ja kommentaariin, joskaan ei aivan yhteismitallisesti teoksen tekijän kanssa.

Marginaalimerkinnät saavat osan merkitysten tuottamisen potentiaalistaan juuri kirjaesineen materiaalisuudesta. Sikäli kuin tekijät yhä ovat myös potentiaalisia lukijoita – toisin sanoen elossa – ja sattuvat osumaan tilassa ja ajassa merkityn kirjaesineen vaikutuspiiriin – vaikkapa saman kirjastolaitoksen käyttäjäksi tai samaan



kirjakahvilaan – on kommentaarilla mahdollisuus muuttua kommunikaatioksi. Voi kuitenkin ajatella, että vaikka marginaalin merkittäjä osoittaa sanansa tekstile ja kenties myös sen kirjoittajalle, on sanat suunnattu vähintään yhtä suuressa määrin myös abstraktimmalle ”yleisölle” (vrt. Tammi 1987). Marginaali asettuu näin myös metalepsiksen näyttämöksi ja mahdollistajaksi. Gérard Genette (1990, 234–235) määrittelee metalepsiksen ekstradiegeettisen kertojan tai yleisön siirtymiseksi diegeettiselle tasolle tai diegeettisen tason henkilöhahmon siirtymiseksi alemmalle tasolle (tai päinvastoin). Kyse on siis kerrontatasojen sekoittumisesta, jossa kahden maailman välinen raja ylitetään (Genette 1980, 236). Tällaista marginaalien kautta organisoitua tasoilla leikittelyä tapahtuu esimerkiksi J. J. Abramsin ja Doug Dorstin multimodaalisessa ja moniäänisessä romaanissa *S* (2013), jossa fiktiivisen romaanin *Ship of Theseus* leipäteksti ja sen reunamerkinnyt kuljettavat pääasiallisesti eri diegeettisille tasoille asettuvia narratiiveja (ks. myös Keskinen 2019). Leipäteksti on edellä mainittu fiktiivinen romaani, kun taas reunamerkinnyt sitä lukevien fiktiivisten hahmojen käymää vuoropuhelua, joka muodostaa oman tarinansa.

Marginaaleihin kirjattuja merkintöjä on perusteltua tarkastella sekä osana kaunokirjallisen teoksen tietyn niteen bibliografista koodia että sen tekstuaalista ainesta ja kokonaistaideteoksellista ilmiänsä myös, mikäli seurataan Jacques Derridan ajatusta kirjoittamisesta teknologiana. Derridan mukaan käsin kirjoittaminen ei asetu aikaan ennen teknologiaa, tai sille vastakkaiseksi, vaan siihenkin liittyy välineellisyttä, jäljentämistä, mekaanista toistettavuutta – samoin kuin konekirjoitukseen manuaalista, käsin tehtävää työtä. Täten ei ole perusteltua asettaa käsin kirjoittamista ja ”mekaanista” kirjoittamista vastakkain esiteknologisen kädentaidon ja teknologian tapaan. (Derrida 2005, 20.)

Marginaali kantaa merkityksiä, toimii kirjoitusalueena ja lukupintana, mutta sen rooli ei kuitenkaan tyhjene niihin. Marshall McLuhania (1964/1984) siteeraten ”väline on viesti”. Millainen marginaalin viesti oikeastaan on? Paneudun seuraavaksi itse margi-

naaliin vailla merkintöjä eli sivumarginaalien erilaisiin funktioihin ja niiden toimintaan osana kirjaa ja sen sivuja.

## Marginaali sivun teknologiassa

Teoksessaan *How the Page Matters* (2011) Bonnie Mak jäljittää sivun historiaa papyruksesta pergamenttiin ja paperista pikseleihin sekä määrittelee sivun tiedonvälityksen perusrajapinnaksi, ajatusten esittämisen graafiseksi ja dynaamiseksi välineeksi, joka edelleen muuntuu vastaamaan nykyaikaisten lukijoiden tarpeita. Makin mukaan sivu on toimiva käyttöliittymä suunnittelijan ja lukijan välillä, sillä se on riittävän joustava vastaamaan monenlaisiin vaatimuksiin pysyen kuitenkin samalla ymmärrettävänä ja kommunikoivana. Sivu on Makin mukaan enemmän kuin vain yksinkertainen alusta ideoiden välittämiseen; se on myös osa näitä ideoita. Sivu asettaa lukijan ja ideoiden välisen vuorovaikutuksen parametrit (Mak 2011, 3, 9).

Vaikka painetun kirjan marginaali ensisilmäyksellä vaikuttaa-kin olevan vain (vielä) kirjoittamatonta tilaa sivun reunassa, on sillä myös kirjallisuuden lajia määrittävä tai viestivä funktio. Teksti asemoidaan proosaksi tasaamalla sen molemmat marginaalit, kun taas säemuotoiseksi runoudeksi asemointi jättää usein säkeiden oikean reunan liehuvaksi. Tällä huomiolla leikitellään ja sitä käsitellään sekä muodon että sisällön tasolla Bob Perelmanin esseessä ”Runouden marginalisointi” (2012), joka on asemoitu ja tasattu sivulle runouden tavoin kahden säkeen säkeistöihin. Alkukielisen tekstin rytmittää lisäksi se, teksti purkautuu sivulle tarkalleen kuuden sanan mittaisina säkeinä. Perelmanin mukaan asemointi vaikuttaa paitsi lajiin myös tuon lajimääreen kautta asemaan ja arvostukseen:

[- -]

merkitys. Kasvava joukko kirjoituksia ”marginaalisuudesta” ei välitä marginaaleista, vasemmasta saati

oikeasta – eikä varsinkaan omistaan. Mutta eikö sana ”marginalisointi” ole, että

on olemassa jokin ylin sivu,  
jonka oikeutettujen (ja siten näkymättömien)

marginaalien tuolla puolen elää teemojen,  
tekijöiden, liikkeiden ja tutkimuskohteiden moneus

kaikessa aidossa, värikkäässä, käsin tekstatussa  
marginaalisuudessaan? Tämä ylin sivu heijastaa

sellaisen ammatin toimintaperiaatteita, jossa valuuttana  
on eri tavoin nimetty proosa:

artikkeli, tutkielma, kirja. Kaikki tutkimusproosa  
voidaan nähdä pitkänomaisena, sileäreunaisena kirjoituksen

suorakulmiona, jonka sanaketjut ladonta paloittelee  
mielivaltaisiin riveihin (Ruut ikävöiden Vieraan

vainiolla) ja julkaisuprosessi sivuihin.

Tämä väkivaltainen sileys on näkyvä merkki

[- -]

(Perelman 2012, 15.)

Tasatut marginaalit yhdistetään siis proosaan, sekä asiaproosaan  
että kaunokirjalliseen. Näin runous asettuu puolestaan liehuvien  
marginaalien alueeksi – vaikkakin esimerkiksi kuvarunot voidaan  
usein epäkonventionaalisesta asettelustaan huolimatta helposti ne-  
liöidä sivuille määrättyjen marginaalien sisään. Siten runous koet-  
telee ensisijaisesti tekstile varattua sivualaa leikittelemällä erilai-  
silla typografioilla ja asemoinneilla. Näin ollen, hieman paradok-  
saalisesti Perelmanin huomioihin nähden, marginaaleilla operoimi-  
nen on enemmän proosan alaa.

Kokeellinen, postmodernistinen ja multimodaalinen kirjallisuus  
ovat paitsi tulleet usein luokitelluiksi marginaaliseksi lajeiksi myös  
olleet luonteva alusta erilaisille marginaaliin liittyville kokeiluille.  
Esimerkiksi Ronald Suckenicin metafiktiivinen novellikokoelma  
*The Death of the Novel and Other Stories* (1969) leikittelee mar-  
ginaalin mahdollisuuksilla. Novellissa ”Momentum” teksti on ase-  
moitu sivulla kahdelle palstalle niin, että vasemmanpuoleinen pals-  
ta on huomattavasti oikeanpuoleista kapeampi ja vähätekstisempi.

Sisällöllisesti oikea palsta ikään kuin kommentoi ajallisen etäisyyden päästä vasemman palstan puheenomaista kerrontaa ja sen välittämiä sattumuksia. Vasen palsta ottaa visuaalisesti marginaalin aseman, ja sen teksti muuttuu näin oikean palstan reunamerkinnäksi. Suhde on kuitenkin ristiriitainen, kommentaarinsa ylhäältä alaspäin suuntaava, sillä ”marginaalin” tekstien asettelu on korostetun huolellista. Välimerkkejä on käytetty harkiten ja taiten, ja ilmaisu on kauttaaltaan hienopiirteistä ja nyansoitua. Leipätekstinä esiintyvä palsta sen sijaan puuroutuu: isoja alkukirjaimia tai välimerkkejä ei ole käytetty lainkaan, eikä sanojen tavutus noudata mitään sovitua säännöstöä tai edes hyvää tapaa.

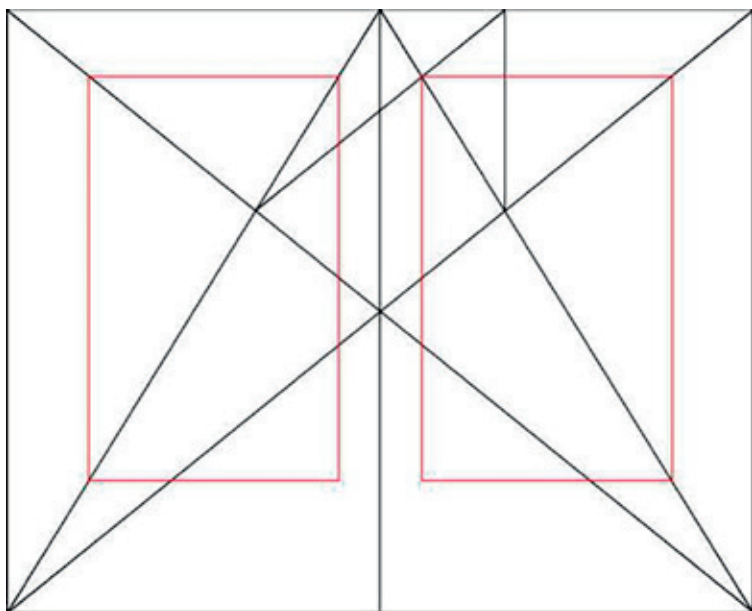
Useamman palstan käyttö ja sitä myöten myös käytettävissä olevien marginaalien monistaminen ei ole keinona uusi. Esimerkiksi *Talmudin* laitoksille on ollut tyypillistä asemoida eri profettojen leipätekstiä koskevia tulkintoja ja kommentaareja juoksemaan omalle palstalleen varsinaisen tekstin kyljessä. Tuoreemmista prosateoksista tunnetuimmat esimerkit marginaalien koettelusta, venyttämisestä ja monistamisesta lienevät jo mainittu J. J. Abramsin ja Doug Dorstin *S, Mark Z. Danielewskin House of Leaves* (2000) sekä Jonathan Safran Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), jonka visuaaliset aiheet yltävät paikoin sivun reunoihin asti. Jälkimmäinen teos on poikkeuksellinen myös siksi, että kuten sanottu, osalla sen sivuista ei vaikuta olevan marginaalia lainkaan.

Erilaisista kokeiluista huolimatta useimmat kirjalliset teokset säilyttävät usein marginaalinsa siitä yksinkertaisesta syystä, että kyseessä on kirjanpainantaan liittyvä sivun ominaisuus, joka syntyy käytännössä asemoitaessa tekstiala sivulle. Tämäkään prosessi ei ole historian, saati sattumanvarainen. Teoksessaan *The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design* (1991) Jan Tschichold on popularisoinut ajatuksen kirjan sivun rakentamisen kaanoneista tai muotolaeista, jonka hän pohjaa muun muassa J. A. van de Graafin, Raúl M. Rosarivon ja Hans Kayserin työhön. Jo Gutenbergin *Raamattu* noudattaa Tschicholdin mukaan niin kutsuttua van de Graafin kaanonia, kaavaa, jonka mukaan tekstialue ja si-

ten myös sivun marginaalit määrittävät. Kaava ei ole riippuvainen sivun koosta vaan perustuu aukeaman mittasuhteisiin.

Tällä kaavalla marginaalit noudattavat aina samaa suhdelukua 2:3 sekä asettuvat niin Fibonaccin lukujonoon kuin kultaiseen leikkaukseenkin. Alalaidan leveämpi marginaali tarjoaa tilan jo aiemmin viitattuun kirjaan tarttumiseen.

Tietyllä tapaa marginaali voidaan keskusten ja reunojen kaksisuuntaisen dynamiikan hengessä ymmärtää myös tekstin – tai painomusteen – ja valkoisen tilan neuvotteluksi. Voidaankin perustellusti kysyä, missä määrin marginaali määrittää sivun tekstialan ja vastaavasti toisin päin. Sivun valkoista tilaa on tutkimuksessa käsitelty ja käsitteellistetty suhteessa kirjalliseen fragmenttiin (Blom-



Kuva 2. Marginaalien ja tekstialan asemoiminen van de Graafin kaanonin mukaan.

berg 2005). Vaikka edellä kuvarunojen yhteydessä totesin niiden ympärille kuviteltavissa olevan suorakulmion pysyttelevän useimmiten visusti marginaalien sisäpuolella, voi ajatuksen tekstiä ympäröivästä valkoisesta tilasta ulottaa ja sulauttaa myös marginaalin valkoiseen tilaan: onhan se eittämättä myös osa fragmentteja ympäröivää valkoista.

Pierre Garriguesin mukaan tämä tekstin ja valkoisen tilan neuvottelu rinnastuu myös kielen kykyihin ja kyvyttömyyteen. Sekä valkoinen tila että kieli vaikenevat, tulevat sanoneeksi sen mitä eivät aikoneet sanoa, eivätkä tarkoita mitä sanovat, kokoavat merkityksiä ja hajottavat niitä (Garrigues 1995, 134). Timothy Morton (2007, 3) puolestaan ehdottaa materialistista lukutapaa, joka keskittyy tekstin kykyyn purkaa se tila, jossa kirjoitus “on”: valkoinen tila tekstin alla, väleissä, sivun marginaaleissa, mutta myös aktuaalisen lukijan fyysinen ja sosiaalinen ympäristö. Marginaali avaa, tai pikemminkin laskostaa (Keskinen 1993, 156), sivuun uuden tason. Siinä missä se koodeksissa määrittynyt sivuun taittovaiheessa ja asetuu paikoilleen painossa, muuttuu se kirjoituslunastuksi vasta – tai oikeastaan uudelleen, mikäli palataan teoksen käsikirjoitusvaiheeseen – luennassa tai kirjaesineen käyttötilanteessa.

Käyttötilanne on tässä lukemista kuvaavampi määre, sillä kirjan sivua voidaan hyödyntää kirjoituslunastana, vaikkei sen tekstiä luetaisikaan – esimerkiksi ellei osata siinä olevan tekstin kieltä. Kirjoittaja kuitenkin asemoi tekstinsä ja ajatuksena affektiivisesti aina suhteessa käytettävissä olevaan tilaan ja sen ominaisuuksiin, minä vuoksi myös kirjoituslunastan sinällään lukemattoman ja lukukelvottoman tekstin asetteluilla ja typografisilla valinnoilla on väliä (Genette 1997, 34). Myös marginaaliin painetut käsin kirjoitetusta tekstistä jäljittelevät merkinnät (ks. Keskinen 2018) ladotaan paikoilleen kelluttamalla tekstin päällä muilta osin syväytyä, ikään kuin läpinäkyvää kuvatiedostoa. Tämä osaltaan konkretisoi ajatusta marginaalista uutena, sivun päällä kelluvana mutta siihen samalla kiinnittyvänä kirjoituslunastana.

Tämä reunan ja keskuksen, kellumisen ja syväyksen roolin vaihtelu tulee kiinnostavalla tavalla näkyväksi Karri Kokon kaksi-

osaisessa teoksessa *Sanat vain riippuvat ilmassa irrallaan – kuvaus Leevi Lehdon teoksesta Muuttunut tuuli* (2018), jonka ensimmäinen osa muodostuu Lehdon vuoden 1967 ilmestyneen esikoiskokoelman *Muuttunut tuuli* tarkasta kuvailusta, joka sanallistaa uudelleen kirjan tekstuaalisen aineksen ohella myös muun muassa sen sivuarkkitehtuurin ja typografiset valinnat:

Aukeaman oikeanpuoleinen sivu. Ennen tekstiä sivunumero 11. Teksti koostuu viidestä rivistä. Palstan vasen reuna suora, oikea liehuu vapaasti. Kaksi ensimmäistä riviä alkaa pienellä, loput kolme isolla alkukirjaimella. Ensimmäinen rivi kuuluu: pehmeät varjot liukuvat edestakaisin tuulessa. Toinen rivi kuuluu: maankuori kuorii kahtaalle peitetään lumi vesitty. Kolmas rivi kuuluu: Näin kuulen tuulen kahisevan kohinan avoimesta ikkunasta. Neljäs rivi kuuluu: Ja ratkaisujen teko on vaarallista. Viides rivi kuuluu: Joku lähimmäisesi alkaa heti kärsiä. Sivun koko teksti kuuluu: pehmeät varjot liukuvat edestakaisin tuulessa maankuori kuorii kahtaalle peitetään lumi vesitty Näin kuulen tuulen kahisevan kohinan avoimesta ikkunasta Ja ratkaisujen teko on vaarallista Joku lähimmäisesi alkaa heti kärsiä (Kokko, 2018.)

Näin sivun muun aineksen ohella myös marginaali tulee toisinnossa tuottaneeksi uutta tekstiä osaksi uutta teoskokonaisuutta. Marginaali on sivun teknologiassa taittoon liittyvä tekninen elementti ja raja, mutta myös kirjoitusalue: samaan aikaan litteä ja kolmiulotteinen tila ja kappale, kuten sivukin:

Paperiarkki<sup>2</sup> on todellakin avaruuskuvio ja siinä on kuusi sivua eli pinta-asoa (etu- ja kääntöpuoli sekä neljä niitä ympäröivää kapeaa syrjää). Kirjan sivuksi kiinnitettyssä arkissa on siten näkyvissä viisi pinta-asoa. Merkityksiä kantavana kirjoitusalueena toimivat kirjassa yleensä arkin *recto*- ja *verso*-sivut, minkä vuoksi pidämme paperia helposti vain kaksipuoleisena. Mutta kirjan sivu on kuitenkin ikään kuin paperinohueksi litistetty suorakulmainen särmiö, joka siis ei ole pelkkä taso, vaan objekti joka sijaitsee ja liikkuu kolmiulotteisessa avaruudessa. Kun muistamme sivun avaruusgeometriset ominaisuudet, kirjan sivusta ja koko kirjaesineestä tulee muutakin kuin sanataiteen välittäjä tai kantaja. Jokainen kirja on jonkinlainen kirjaveistos tai -mobile, mutta niin minimimuodossaan, niin tunnusmerkittävästi, että sen voi ohittaa kuin sivua kääntämällä. Kuitenkin juuri sivun kääntyminen tilassa voi olla merkityksenmuodostuksen kannalta radikaali tapahtuma. (Keskinen 2018, 73–74.)

Näin ajatellen marginaali kirjan sivulla olevaa tekstiä kehystävänä tilana ei rajaudukaan kirjan sivuun vaan taittuu sen toiselle puolelle ylittäen kapean reunakaistaleen. Joskus myös tuo reunakaistale tulee näkyväksi eräänlaisen marginaalimerkinnän kautta kirjaesineissä, joissa kirjan sivujen reunat muodostavat yhtenäisen väripinnan. Näin marginaali toimii sinä elementtinä, joka kuljettaa lukijan sivulta toiselle ja jonka kautta teksti etenee. Tämä sitomisen, kuljettamisen ja leikkaamisen tematiikka, jossa lukija luo affektiivisen suhteen kirjaan, kytkeytyy myös painoprosessiin. Sivut on leikattu kokoonsa vasta sen jälkeen, kun ne on painettu suurempina arkkeina, joissa siis on samalla paperilla useampi sivu molemmin puolin. Vihkorakenteessa nämä taitellaan ja leikataan vasta sidonnan jälkeen – tai joskus jätetään leikkaamatta. Jälkimmäisessä tapauksessa lukija avaa kirjan esimerkiksi paperiveitsellä ja näin ikään kuin viimeistelee kirjan aukeamat, sivut ja marginaalit. Sivut voidaan myös nykyään yleisen liimasidoksen ohella esimerkiksi sitoa vihkoina.

Yhtä kaikki marginaali nivoo kirjan sivut toisiinsa lukemisen näkökulmasta, mahdollistaa niteen ja lukijan materiaalisen yhteyden ja tarjoaa lukijalle myös kanssakirjoittajan roolin. Yhteiskunnallis-kulttuurisessa mielessä marginaali määritetään keskustuksen toimesta mutta lopulta marginaalin itsensä kautta. Marginaaleissa voi syntyä jotain, mikä ei ole vielä täysin valtautunut muttei myöskään tullut kaapatuksi. Jos teksti on luonnostaan täynnä ”joutavuuksia”, jotain jo käsitellyksi ja määritellyksi tullutta ja turhaksi todettua joutomaata, on marginaali vielä avoin. Marginaali elää ja liikkuu koko ajan, ja sen myötä liikkuu myös keskus. Siinä missä kirjallisuuden tai sen tutkimuksen valtavirta kulkee laeana keskellä uomaansa, asettuvat marginaalit lähemmäs rantapenkeireitä. Vaikka joki, joka lainaa tässä olemustaan argumentin kuvaamiseen, onkin voimakkaimmillaan ja syvimmillään juuri keskellä uomaa, tapahtuu sen reunoilla – ja pohjassa, joen rajapinta sekini – alati jotain kiinnostavaa. Joen reunojen kautta myös sen omaa levenee, joskus jopa muuttaa tykkänään suuntaansa. Penkereestä lohkeaa palanen, ja virran valta syöksähtää innolla sen lävitse uuteen



uomaansa. Marginaali on siten konkreettisesti ja metaforisesti se tila, jossa tekstin kirjoitus jatkuu. Näin se on myös se tila, johon lukija lukiessaan paikantuu, johon hän tarttuu ja jossa hän muodostaa affektiivisen suhteen teoksen kanssa.

Tämä logiikka on monistunut myös digitaalisille kirjoitus- ja julkaisualustoille, kuten esimerkiksi Twitteriin (Green 2014), jossa lainattu aikaisempi tekstuaalinen aines asettuu aina uuden julkaisun keskelle ja uusi teksti sen kehykseksi, ikään kuin aiemman marginaaliin (Piippo 2019, 61). Alati moninaistuvissa tekstuaalisissa olosuhteissa onkin syytä jälleen kiinnittää erityistä huomiota jo Derridan hahmottelemaan *différanceen*, alati lykkääntyvään merkitykseen uusien ja taas uusien marginaalien ja niiden merkitsijöiden ketjussa. Koska niin paljon on jo painetun historian kulussa sanottu ja sitten ladottu kansien väliin, tapahtuu kaikki kirjoitus aina väistämättä suhteessa aiempaan. Kaikki kirjoitus on pohjimmiltaan kirjoitusta aiemman kirjoituksen marginaaleihin, ja marginaali on puolestaan lupaus jostain vielä lukemattomasta, alussa mainitun Kenneth Grahaminkin peräänkuuluttamasta. Tai kuten runoilija Olli-Pekka Tennilä fragmentaarisessa esseessään ”Mikä hyvänsä teksti” (2014, 91) kirjoittaa:

Marginaali.

*kirjan reuna; raja; ero, erotus; syrjä; vierasta; piennar; avoreuna.*

Tila sormia varten luettaessa. Tunnustelun ja lehteilyn, kosketuksen kohta. Tyhjä tila johon voi kirjoittaa. Tila johon ei saa kirjoittaa. Tila joka edustaa tunnetun kirjallisuuden laitamia.

Marginaalissa, lajityyppien rajoilla ja ulkopuolella, häälyy arvaamattomia kirjoja.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Beckettin digitaalinen arkisto sijaitsee osoitteessa <https://www.beckettarchive.org/library/home/welcome> ja Nietzschen puolestaan osoitteessa <http://www.item.ens.fr/bibnietzsche>. (Luettu 7.2.2020.)

<sup>2</sup> Määritelmä eroaa tässä Tieteen termipankin määritelmästä, jonka mukaan arkki on ”[k]irjapainoon paperinvalmistajalta saapuva paperin suurin kokoyksikkö, joka voidaan taittamalla tai leikkaamalla jakaa pienempiin osiin”. Toisaalta termipankki antaa myös toisen määritelmän: ”Arkikielessä arkilla tarkoitetaan toisinaan määrämittaan leikattua paperia, kuten A4-arkkia tai tarkemmin määrittelemätöntä liuskaa.” (Tieteen termipankki 2019: arkki.) Tämän artikkelin kontekstissa arkista puhutaan jälkimmäisessä arkikielisessä merkityksessä, ellei toisin ole erikseen mainittu.

## LÄHTEET

- Adler, Mortimer J. (1942) How to Mark a Book. Teoksessa Roger Sherman Loomis ja Donald Lemen Clark (toim.) *Modern English Readings: Biography, Short Stories, Poems, Essays, Plays*. New York: Farrar & Rinehart, 268–272.
- Ahvenjärvi, Kaisa (2017) *Päivitettyä perinnettä: saamelaisen nykyrunouden saamelaiskuvastoja*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Bahri, Deepika (2007) Feminism in/and postcolonialism. Teoksessa Mail Lazarus (toim.) *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 199–220.
- Blomberg, Kristian (2005) Fragmentin osia: apoftegma ja biografeemi. Teoksessa Urpo Kovala et al (toim.) *Tarkkoja siirtoja. Erkki Vainikkalan juhlaKirja*. <http://www.arthis.jyu.fi/julkaisut/tarkkojasiirtoja/blomberg.html>. (Luettu 7.2.2020.)
- Bray, Joe, Alison Gibbons & Brian McHale (2012) Introduction. Teoksessa Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (toim.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London & New York: Routledge, 1–18.
- Camille, Michael (1992) *Image on the Edge: the margins of medieval art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Camille, Michael (1997) Glossing the Flesh: Scopophilia and the Margins of the Medieval Book. Teoksessa Greetham, D. C. (toim.) (1997) *The Margins of the Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 245–268.
- Derrida, Jacques (2005) *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford, California: Stanford University Press.
- Dworkin, Craig Douglas (2013) *No medium*. Cambridge: MIT Press.
- Crow, Jonathan (2018) Stanley Kubrick's Annotated Copy of Stephen King's *The Shining*. 11.7.2018. <http://www.openculture.com/2018/07/behold-stanley-kubricks-annotated-copy-of-stephen-kings-the-shining.html>. (Luettu 7.2.2020.)

- Fraser, Robert (2000) *Lifting the Sentence. Poetics of Postcolonial Fiction*. Manchester: Manchester University Press.
- Garrigues, Pierre (1995) *Poétiques du fragment*. Paris: Editions Klincksieck.
- Gasché, Rodolphe (1986) *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative discourse: an essay in method. Discours du récit. (Figures III, 1972)*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, Gerard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. New York and Melbourne: Cambridge University Press.
- Gibbons, Alison (2012) *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London and New York: Routledge.
- Green, Johanna M.E. (2014) “‘On þe nis bute chatering’: Cyberpragmatics and the Paratextual Anatomy of Twitter.” *Studies in Variation, Contacts and Change in English*, vol. 15. <http://www.helsinki.fi/varieng/series/volumes/15/green/>. (Luettu 7.2.2020.)
- Greetham, D. C. (toim.) (1997) *The Margins of the Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gröndahl, Satu (2014) Different Directions in Analyzing Migration and Minority Literature in the Nordic Countries. Teoksessa Per Thomas Andersen (toim.) *Globalization in Literature*, Bergen: Fagbokforlaget, 93–110
- Hallet, Wolfgang (2009) The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration. Teoksessa Sandra Heinen & Roy Sommer (toim.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 129–153.
- Hayles, N. Katherine & Pressman, Jessica (2013) Introduction. Making, Critique: A Media Framework. Teoksessa N. Katherine Hayles & Jessica Pressman (toim.) *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, vii–xxxiii.

- Houston, Keith (2016) *The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the most Powerful Object of our Time*. New York: W.W. Norton & Company.
- Huttunen, Tomi (2009) Venäläinen teoria ja avantgarde. Ostrannenie, kaktareesi ja räjähdys. *Synteesi* 28 (2009): 2, 35–45.
- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet: proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin – Johanna Sinalon, Pirkko Sasion ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Katajamäki, Sakari & Harri Veivo (2007) Johdanto. Teoksessa Harri Veivo & Sakari Katajamäki (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 11–18.
- Keskinen, Mikko (1993) Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Teoksessa Pirjo Ahokas ja Lea Rojola (toim.) *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja, 47*. Helsinki: SKS, 146–162.
- Keskinen, Mikko (2018) Kirjoituksen näköiset kuvat: *Aperitiffin* tekstifaksimilet. Teoksessa Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.) *Avoim Aperitiff: kirjoituksia Kari Aronpuron kollaa-siromaaniasta Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press, 60–83.
- Keskinen, Mikko (2019) Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in *S.* by J. J. Abrams and Doug Dorst. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 17(1), 141–158.
- Keskinen, Mikko, Piippo, Laura & Kilpiö, Juha-Pekka (2019) Ubique and Unique Book: The Presence and Potential of the Codex: Introduction to the Thematic Cluster (Part 2). *Image and Narrative* 20(2), 1–4.
- Kielitoimiston sanakirja* (2018) Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433. Verkojulkaisu HTML. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 6.6.2018. (Luettu 27.3.2019.)

- Kortti, Jukka (2009) Popin speaktaakkelin kritiikki. *Niin & näin: filosofinen aikakauslehti*, 15(1), 105–107.
- Mak, Bonnie (2011) *How the Page Matters*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, Marshall 1984 (1968). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Morton, Timothy (2007) *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Perelman, Bob (2012) ”Runouden marginalisointi” (Marginalisation of Poetry”, 1996, suom. Juha-Pekka Kilpiö). *Tuli & Savu* 67, 14–18.
- Piippo, Laura (2019) Rinse, Repeat: Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage *Retweeted. Image and Narrative*, 20(2), 51–68.
- Pulkkinen, Veijo (2019) Manuscripts Imitating Printed Books: Bibliographic Codes and Peritexts in Finnish Juvenilia from the Turn of the 20th Century. *Image [&] Narrative* 20(1), 23–42.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own. British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Sterne, Laurence ja Juva, Kersti (1998) *Tristram Shandy: Elämä Ja Mieli-piteet*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Suutari, Minna & Suurpää, Leena (2001) Erottautumista, kiinnikkeitä ja irrallisuutta. Teoksessa Minna Suutari (toim.) *Vallattomat marginaalit. Yhteisöllisyyksiä nuoruudessa ja yhteiskunnan reunoilla*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 5–12.
- Tennilä, Olli-Pekka (2014) Mikä hyvänsä teksti – Fragmentaarinen essee. Teoksessa Ville Hytönen (toim.) *Poetiikkaa III*. Turku: Kustannusosakeyhtiö Savukeidas, 91–103.
- Tieteen termipankki (2019) <https://tieteentermipankki.fi>. (Luettu 7.2.2020.)
- Tschichold, Jan (1991) *The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design*. Point Roberts: Hartley & Marks.



## **IV TUTKIMUKSEN KÄÄNTEITÄ, KEHYKSIÄ JA GEOMETRIAA**





Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Laakso,  
Hanna Rautajoki & Jarkko Toikkanen

## IHMISELON KIRJUUS JA KERTOMUKSEN- TUTKIMUKSEN PARSAINEN KÄÄNNE

Abstract: The study of literary content beyond the literary medium or the meaning-bearing book artifact has long since proven to be an inadequate approach – it is, as they say, *so last season*. The book is the new black (or green) and the full spectrum of bookiness has been the object of fervent study in literary research for several years now (cf. Keskinen 2017, 2018). However, never before has bookiness been evoked from the culinary perspective, even if the so called aspartic turn has been clearly visible, especially in leading Finnish literary research (ibid.). This article tackles the bookiness of literature with the tasty idea of focusing on an interview video telling of the literary in life.

Keywords: book, bookiness, asparagus, aspartic turn, wasps

Tämän kollaasiartikkelin esikuva on vuonna 1980 julkaistu lingvisti Wallace L. Chafen toimittama ja monin tavoin kertomuksen tutkimusta mullistanut kokoelma *The Pear Stories. Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative*. Samoin kuin päärynätarinoinnissa, tässäkin työssä lähtökohtana on outo video, jota nyt useat eri alojen tutkijat analysoivat. Se missä tutkimus on selvimmin edistynyt kuluneen 40 vuoden aikana on, että nyt videon ja tutkijoiden huomion kohteena ovat parsat, eivät päärynät. Parsatutkimuksessa on jo varhain todettu myös aiheen vahva luokkasidonnaisuus: ”Parsaa... nähdään meillä herkkuna rikkaan pöydässä” (Olsoni 1905, 131). Uskomme, että tämä kollaasiartikkelimme monine lähestymistapoi-neen osoittaa, että kertomuksen ja kirjallisuuden tutkimuksessa on juuri nyt meneillään niin kutsuttu *parsainen käänne* (aspartic turn).

Professoriluennossaan 9.5.2012 professori Mikko Keskinen luonnehtii *käännettä* viime vuosikymmenten keskeiseksi ja lähes käännteentekeväksi termiksi ihmistieteellisen keskustelun parissa. Kuten Keskinen (2012, 68) huomauttaa, on kirjallisuudentutkimuskin käännähdellyt milloin mihinkin suuntaan esimerkiksi lingvis-

1.  
Päärynät  
2.  
Parsat  
3.  
KASTIKE?

Kielellinen  
käännös  
käännös  
kielellä

tisen, diskursiivisen ja transnationaalisen käänteeseen määräämin as-  
kelmerkein. Kiinnostavaa kyllä, Keskinen tuntuu vuosien takaises-  
sa puheessaan ennakoivan tulevan parsaisen käänteeseen kirjoittaes-  
saan: ”Makuaistillista käännettä en ole havainnut kirjallisuustie-  
teessä vielä kenenkään ehdottaneen, vaikka sen perusteeksi riittäi-  
si maailmankirjallisuudessa kukkuroittain maisteltavaa” (mt.). Nyt  
vihdoin, seitsemän vuotta professori Keskinen tarkan huomion jäl-  
keen, löyhähtelee kirjallisuudentutkimuksen aromipesästä houkut-  
televa parsan tuoksu, ja makuelämys on siten taattu.

Tämän monimielisen ja -tieteisen tutkimuksen aineistona on 16  
minuutin mittainen haastattelukatkelma kirjojen merkityksestä yk-  
silölle, yhteiskunnalle ja parsankeittotaidolle. Haastattelu on tuo-  
tettu puhtaasti tätä kollaasiartikkelia varten, jolloin itse tutkimus ja  
sen kohde kietoutuvat yhteen yhdeksi parsaiseksi tutkimuskimpuk-  
si. Haastateltavana videolla on täpärästi keski-ikä ohittanut, eräässä  
Sisä-Suomen yliopistossa eläkeläisenä sekä tutkimusjohtajana toi-  
miva, mittavan uran tieteen parissa tehnyt henkilö, jota nimitämme  
analyysissä ”Matiksi”. Haastattelijana toimii Jarkko Toikkanen.  
Haastattelua ei hyvän tutkimuseettisen käytännön nimissä ole ly-  
hennetty, manipuloitu tai ohjailtu, eikä sen kuvauksessa ole vahin-  
goitettu akateemisia eläkeläisiä. Eräälle akateemiselle eläkeläiselle  
on jopa tarjottu ”oma ääni”, kun hänet on hyväntahtoisesti osallis-  
tettu tämän artikkelin kirjoittamiseen.

Riittävän tarkan analyysin mahdollistamiseksi tutkimusaineis-  
tonamme toimiva haastattelu on videoitu ja litteroitu. Aineisto on  
tiukasti anonymisoimaton, ja sitä säilytetään valvotuissa olosuh-  
teissa yliopiston julkisessa videoarkistossa. Siksi kuka tahansa  
voi milloin tahansa katsoa tämän videon tulkinallista makustelua  
jatkaen.

## Tutkimusaineisto, -metodit ja tutkimuksen eteneminen

Tutkimamme video käynnistyy puheella kuvaushetkellä vietettä-  
västä Runebergin päivästä ja sitä kautta keskisuomalaisesta men-

MISSÄ TORTTU?  
MIKSI SOTKET KIRJAA! LOUKKAA TEKNIKÄ!!!

taliteetista. Haastattelija Toikkanen aloittaa haastattelun puhumalla omasta taustastaan Saarijärvellä ja mainitsee (yllättäen ja täysin kontekstista irrallaan) myös kirjallisuudentutkija Mikko Keskinen tulevan samoilta seuduilta. Tällä tavoin haastattelija kurkottaa sivistyneistön jäseneksi arvioimansa haastateltavan ”Matin” suuntaan, jonka hän olettaa tuntevan niin Keskinen kuin Runeberginkin: ”Tiedäthän, että pane leipään puolet petäjäistä ja niin edelleen,” hän lausuu kansallisrunoilijaa siteeraten.

”Matti,” joka ei suinkaan muistuta Topeliuksen kuuluisaa kiivää kääntelevää ja vähään tyytyvää Mattia (vrt. Laakso 2016), ei ilmeelläänkään osoita yhtyväänsä haastattelijansa puheeseen petäjäisestä Myöhemmin haastattelun aikana hän johtaakin itsevaltaisesti puheen herkullisempiin kulinaristisiin nautintoihin, kohti ”rikkaiden pöydissä” esiintyvää parsaa. Parsainen käänne liittyykin osaltaan post-nationaaliseen tai transnationaaliseen ajatteluun, jossa tutkijajohde tietoisesti irrottautuu metodologiseen nationalismiin kytkeytyvästä kansallismielisestä pettudukursista (vrt. Nissilä 2016). Näin tekee ”Mattikin”. Miksi tyytyä petäjäiseen, kun tyrkällä on koko vihreiden makujen kirjo?

Haastattelijan kysymyksen Keski-Suomen tarinasta ”Matti” torjuu vähätellen huomauttamalla, ettei Keski-Suomi ole suinkaan ollut mikään suurten kansallisten kertomusten kohde. Jälleen voi huomata ”Matin” ottavan kriittistä etäisyyttä kansallismieliseen diskurssiin. ”Matin” huomio suurten kansallisten kertomusten puutteesta ei ole suinkaan vakava moite, vaan tässä ”Matti” kaiuttaa ironisesti puhetta kansallisista kertomuksista (ironian kaikuteoriasta ks. Sperber & Wilson 1986). Omalta kotiseudultaan Keuruulta haastateltava sentään myöntää olevan jotakin kiinnostavaa kerrottavaa, sillä sieltä löytyy haastateltavan mukaan ”puhtainta suomen kieltä”.

Haastattelun maisteltavin osuus alkaa videolla noin kahden minuutin kohdalla, kun haastattelija pyytää ”Mattia” siirtymään tämän omaan tarinaan ja kertomaan, miten kirjat tulivat tämän elämään. ”Miten olet kokenut oman elämäsi kirjuuden oman elämäsi kirjavissa vaiheissa?”, kysyy haastattelija neuvokkaita sanankään-

Ajattella.  
Uutella.

teitään tuuheaan partaansa myhäillen. Työssään tutkivana eläkeläisenä kompleksisiin käsitteisiin tottunut ”Matti” ei suinkaan hätkähdä haastattelijan erikoisia sanavalintoja, vaan alkaa ilmeikkäästi kuvata suhdettaan kirjoihin ja kirjaisuuteen.

Omasta lapsuudestaan haastateltava löytää monia suorastaan kehollisia muistoja kirjaisuudesta muistellessaan isänsä työpaikalta Keuruun Otavan kirjapainossa leijunutta painomusteen hajua. Haastateltavan tarinoidessa puhe kiertyy hiljalleen kohti haastattelun maukasta ydintä: parsaa ja sen oikeaoppista valmistusta. Sitä ennen kuullaan myös haastateltavan mieleen jäänyt lapsuudenkokemus *Otavan Suuren Keittokirjan* jättiläismäisestä materiaalisesta ruumiillistumasta: nelimetrisestä kirjan mainoksesta, jonka sisällä viihtyivät ”Matin” kertoman mukaan paitsi ampiaiset myös pojanvintiöt.

Seuraavassa kohdennamme aineistomme välittämään, representoimaan, kertomaan ja konstruoimaan kirjaisuuteen, elämän ja kirjan kaltaisuuksiin sekä kirjallisuudentutkimuksen uusimpaan paradigmanvaihdokseen: parsaiseen käänteeseen, jota todennamme eläkeläistutkijan haastattelun tarkan monimetodisen analyysin kautta. Tutkimushypoteesimme mukaisesti parsaa kuten tutkimustakaan ei tule keittää liian kypsäksi, sillä tuloksena voi olla umpikypsä ja mauton lötkö. Liian ankarien koherenssivaatimusten sisään puristettu artikkeli on koostumukseltaan iljettävä ja suorastaan hyvien raaka-aineiden hukkakäyttöä. Siksi kollaasiartikkelimme on sopivan rapsakka ja metodisesti *al dente*. Aloitamme haastattelutilanteen kommunikaation tarkalla analyysillä ja pohdimme videolla esitettyä pedagogisena kertomuksena. Sitten jatkamme tarkentamalla tutkimusaineistomme välittämää kokemusta ja erityisesti ”Matin” kertomuksia niin kutsutun intermediaalisen kokemuksen käsitteen kautta. Lopuksi tarkennamme kirjaisuuden saavutettavuuteen kirjallisten mielten tutkimusperinteen avulla ja pohdimme ”Matin” kertomusta myös proppilaisen aktanttimalli-analyysin kautta.

TÄÄ ON  
IHAN  
PARSAA

HUOM  
LÖTKÖ

MUSTA  
KÄÄNTÄ  
ME  
PARSAT

## Keho, katse ja didaktinen osoittaminen pedagogisen kertomuksen välineinä

Tutkimamme video havainnollistaa hienosti multimodaalisten materiaalien, kehollisten ja teknologisten resurssien hyödyntämistä opettavaisen kasvukertomuksen rakentamisessa. ”Matin” haastattelu ei sattumalta tihenny parsan ympärille. Parsatarina palvelee haastattelussa sekä kommunikatiivista (Sacks 1974) että kokemuksellista funktiota (Fludernik 1996). Parsaan tihentyy sarja väittämiä, episodeja ja arvioita, jotka ovat liikuttaneet kertojaa ja muutaneet jotakin merkittävää hänen elämässään. Toisin kuin esimerkiksi haastattelun aloittava Keski-Suomen-tarina, joka houkutteluista huolimatta ei saa tuulta alleen eikä sytytä haastateltavassa minkäänlaista halua alkaa tarinoida ja jakaa kokemuksiaan muille.

Parsasta tulee puhe, koska se on puhutellut kertojaa (ks. Rautajoki 2018). Toisaalta videoitu haastattelupuhe on kommunikation näkökulmasta koko ajan kohdennettu myös kolmannelle osapuolelle, yleisölle. Kameravälitteinen laajennettu osallistumiskehikko (Goffman 1981; Goodwin 1987; Hutcbly 2014) mahdollistaa monenlaisten vastaanottajien puhuttelun. Parsa soveltuu aiheeksi, koska haasteltava tietää kamerasäveln ja tallentamisen ansiosta saavuttavansa kertomuksella myös muita merkittäviä parsan ystäviä. Sekä kokemuksellisesti merkityksellinen että kommunikatiivisesti suunnattu valenssi näkyvät niissä tavoissa, joilla kertoja kuljettaa ja muotoilee kertomistansa.

Seuraavassa sitaatissa haastattelukysymys koskee kirjoja ja kirjaisuutta:

JT: No mites sitten, jos ihan suoraan mennään sun omaan tarinaan niin sanotusti ja muisteltaisiin, että, Matti, että miten kirjat tuli sinun omaan elämääsi. Miten olet kokenut ihmiselon kirjuuden oman elämäsi kirjavissa vaiheissa?

”Matti”: Noh, mähän sukelsin kirjaan sisään, ennen kun opin lukemaan, kun 5-vuotiaana muuttimme Itä-Suomesta Keuruulle. Keuruun Ota- van kirjapainon alueelle, sinne isäni ol- siellä tota töissä myöhemmin faktorina. Jolloin, jolloin itse asiassa aika nuorena opin, nuorena opin

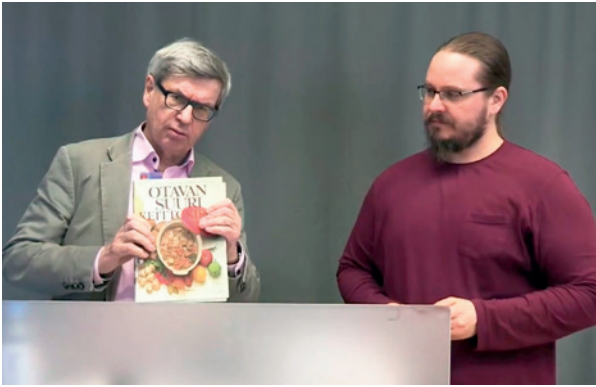
Kirja  
|  
kehikko  
|  
amppaiset  
|  
WASPS

HUOM:  
GOFFMAN JA AMPIAISET

LIIMAA JO  
5-vuotiaana?

niinku tota hyvin konkreettisesti tän kirjaisuuden. Että tota, tulee mieleen nää kirjapainon, kirjapainon rappukäytävän niinkun painomusteen, liiman hajut ja kaikki ne, nää tällaset. Koska sitte niinku sillon kun isä oli iltavuorossa niin sinne piti viedä kahvia ja eväitä pelottavaan paikkaan sinne tota painokoneiden väliin ja keskelle. Siellä tota, jotenki niinku kirjoja oli koko ajan sekä kotona että ympäristössä muutenkin. Mut siellä tota, ehkä kaikkein konkreettisin kirja liittyy tähän tota. Tässä on nyt tämmönen Otavan Suuri Keittokirja.

(Kuva alla: Näyttää kirjan kameraan.)



Ounko yhä  
liimassa?  
HÖH.  
EI HINAKKAV  
KIRJA

Kirja elävöitetään alusta alkaen hyvin materiaaliseksi asiaksi: kirjat ovat esineitä, joilla on syntyhistoria ja joiden valmistaminen omakohtaisten lapsuudenkokemusten vankistamana tuoksuu, näkyy ja kuuluu. Konkreettisin yksittäinen kirja on ”Matin” mukanaan tuoma *Otavan Suuri Keittokirja*. Tästä vanhasta suomalaisesta ruuanvalmistusohjeiden klassikosta tunnistettavine kansineen tulee kertomukseen keskeinen merkki. Strukturalistisen semiotiikan (de Saussure 1959) käsitteitä lainaten klassikkokirjan merkitsijää ja merkittyä kuitenkin nokkelasti käännellään kertomuksen kuluessa eri suuntiin. Kuvassa paperinen painettu kirja nostetaan kohti kameraa. Esitelty kirjaesine ei ole mikä tahansa abstrakti kirja eikä tämä tietty yksittäinen kirja, vaan nimenomaan suomalaisen ruuanvalmistuksen klassikko, kuten seuraavasta katkelmasta ilmenee.

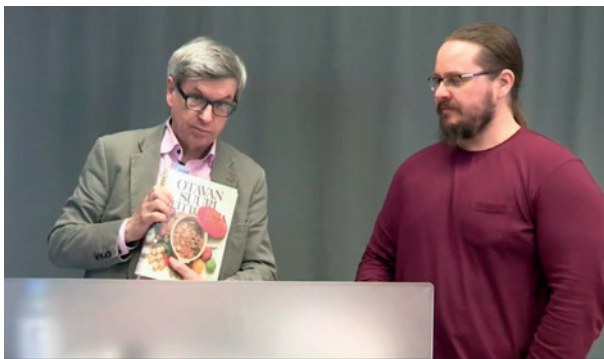
”Matti”: Tää on vähän jo ränsistynyt kappale, mut tää on tuore. Tää on neljäs painos 90-luvulta. Eli siis paljon tuo- paljon tuoreempi kuin se kirja, jonka näin. Siellä oli nimittäin, sen kirjapainoalueen läpi kulkee rau- Haapamäen - Jyväskylän välinen rautatie. Ja tähän heti tähän rautatien niinku viereen oli pystytetty tällöinen kolme- muistikuvani mukaan 3–4 metriä korkea puinen kehikko, [- -]

(Kuva alla: Havainnollistaa suurta kehikkoa käsillään.)



[- -] jossa oli tämän mainitun kirjan, Otavan Suuren Keittokirjan, niinku mainos.

(Kuva alla: Näyttää kirjaa vielä painokkaasti päättään kallistaen.)





Haastateltava kuvailee ensin kädessään pitämäänsä hivenen ”ränsistynyttä” merkitsijää ja nimeää sen painoksen. Mutta hän rinnastaa merkityn viittauskohteen sitten toiseen merkitsijään, joka on yhtä aikaa sama ja kuitenkin fyysisiltä puitteiltaan eri: valtavaan puiseen kehikkoon, joka on rakennettu rautatien varteen mainostamaan kyseistä keittokirjaa. Useita metrejä korkean puisen merkitsijän suuruutta havainnollistetaan suurieleisesti käsien avulla (ylempi kuva) piirtämällä ilmaan iso kehikko (ks. Goodwin 2000). Sittem paperikirja nostetaan uudestaan esiin (alempi kuva) ja toistetaan vielä, että kyse oli tästä samasta kirjasta (merkityn tasolla).

”Matti”: Et se- se oli siis kirja, jonka sisälle saattoi päästä. Paitsi - että sinne, ennen meitä pojan vintiöitä sinne oli yleensä päässyt ampiaiset. Siellä oli valtavia ampiaisen pesiä [- -].

(Kuva alla: Piirtää pesän ilmaan käsillään.)

FREE  
Hoitias  
signifier =  
ränsistynyt  
merkintä?  
NO EI VARMAAN.  
LENTÄVÄ  
MERKITSIJÄ?



[- -] siellä sisällä. Joten niinku, siis vaikka on keittokirja, niin se voi olla hyvin pisteliäs.

JT: Mm,

”Matti”: Pisteliäs tota, kirja. Ja tähän varmaan, niinku aattelee, että jos tätä, niinku näkyy, niin tääkin kirja on niinku hajoamassa, vaikka tää ei oo niin vanha kun se. Se puinen hajos 60-kuvun loppuun mennessä jo. Mut tääkin on kirja, joka on, on varmaan niinku resepti reseptiltä vaihtunut pikkuhiljaa. Mut et, täällä- en malta olla ottamatta esil-

le, täällä tota. Tääl on nimittäin sivulla seitse- 178 täällä käsitellään aihetta nimeltä keitetty parsa.

JT: Joo-joo.

Katkelmassa käsitellään ja kuvaillaan ensin keittokirjan jättiläisistä puista merkitsijää erikoisine fyysisine ominaispiirteineen, ja toistetaan sitten vielä rinnastus paperiseen kirjaan, joka on merkitsijänä uudempi. Molemmat merkitsijät ovat rajallisia, hajoavaisia ja kuolevaisia asioita. Itse kirjan klassikkoudesta kertoo, että *Otavan Suuren Keittokirjan* olomuoto sekä myös sisältö resepteineen voivat vaihdella, mutta kannet, maine ja käsite säilyvät.

Haastattelija ottaa kuvauksen vastaan oikeaoppisesti, vähäeleisesti äännellen ja puhujaa visusti kuunnellen (vrt. Hyvärinen et al. 2017). Seuraavaksi ”Matti” siirtyy parsateemaan, johon liittyen hän haluaa jakaa klassikkokirjaan liittyvän oppimis- ja kasvukertomuksen. Hän lukee ääneen kirjan antaman ohjeen parsan valmistamisesta.

”Matti”: Ja-ja tot- tääl ei oo niinku muita versioita. Mut siis tää- kröhöm aatelkaa tätä. Tosin täs on kyseessä valkoiset parsat mutta. Mut mutta tää ohje on, nosta parsaniput kattilaan ja keitä niitä kannen alla 20–30 minuttia.

(Kuva alla: Pitkä hiljaisuus, käsien levittäminen ja merkittävä katse.)



NÄLKÄ!!  
MISSÄ TÄN  
JUTUN PARSA?  
Kirjaisuus ≠  
parsaisuus??

Hiljaisuus, pitkä katse kameraan, pään hienoinen kallistaminen, suun mutristaminen ja kämmenien avaaminen hitaasti erilleen on asenteellinen etäisyyttä ja neuvottomuutta viestittävä arvio kirjan ohjetta kohtaan. Aikajärjestys opin kuvaamisessa on käänteinen. Eleen näkökanta ennakoii tulevan oppimiskertomuksen lopputulemaa ja toimii kertomuksen abstraktina. Ele kommunikoi samalla voimakkaasti kameran suuntaan. Merkityksellinen katse on suunnattu sellaiselle vastaanottajalle – kutsukaamme häntä vaikkapa ”Mikoksi” – joka tietää hyvin, mitä haastateltava ajaa takaa ja mistä hän puhuu (ks. Raymond & Heritage 2006). Elettä seuraa vielä pitkä painokas huokaus.

”Matti”: hhhhh mhhhh(. Siis kun myöhemmin itse opin keittämään parsaa niin silloin kuvittelin, että sitä pitäisi keittää 10–12 minuuttia ja [-]

(Kuva alla: Nyripistävä ilme.)

~~Olis edes  
malkeama.~~  
Et voi olla  
tosissan.  
Ilme = Sahe-  
vite?



Kirjan ohjetta seuraa kuvaus omasta aiemmasta virheellisestä luulosta parsan valmistamiseen liittyen, jonka vastenmielisyyttä merkitään inhoa kommunikoivalla voimakkaalla nyripistyksellä kameraan päin.

[-] ja tota, kesti kauan ennen ku niinku oppi sen että ei, tääkin on, tääkin on tota liikaa.

(Kuva alla: Osoittava ele.)

*Kun sormi  
osoittaa Järkeä,  
vaih kullu  
mieltä" parsaa.  
Nälkeä.*



Eleisiin liittyvät arviot parsasta on kohdennettu asiantuntijalle. Yllä kertoja ottaa käyttöön didaktisen sivulle osoittavan sormen korostamaan sanottua (McNeill et al. 2015). Hän eksplikoi sanallisesti myös tietämättömille vastaajille, että sekä keittokirjan ohje että oma aiempi luulo ovat virheellisiä, ja on kestänyt kauan aikaa oppia tämä. Ja taas rullataan ajassa taaksepäin niihin vaiheisiin, joita asian oppimiseen liittyi.

”Matti”: Et se tota. Se tapahtu itse asiassa, Rovaniemellä, jossa olin opettamassa erällä Suvi Ronkaisen järjestämällä kurssilla, ja olin illalla ravintolassa syömässä ja siel tuotiin parsaa, joka oli varsin alden-te. Ja mä kysyin heiltä, että onks tää tarkoitus. Et mä en moiti, mutta että onks tää tarkoitus.

(Kuva alla: Olkapäitä kohottava hämmennyksen ele *al den-*  
*ten* parsan eteen sattuessa.)



PISTIKÖ  
AMPIAINEN?

Ja sit tarjoilija menee keittiöön ja tulee, tulee henkilökunta ja sa-  
joo, kyllä (.)

(Kuva alla: Asento kehollistaa kokin vakaata sanaa.)



kokki sanoo, että näin nä kuuluu tehdä.

(Kuva alla: Opin hetki, hiljaisuus, merkitsevä katse, nostaa hieman hartioita ja levittää kämmeniä erilleen.)



Parsa-  
keppi?  
Kävin tässä  
OSTAMASSA  
VÄHÄN PARSAA  
Et kai?

Mä muutin siitä tapani mutta tota.

Keho on jälleen voimakkaasti käytössä oppimistarinan vaiheiden havainnollistamisessa ja elävöittämisessä (ks. Rautajoki, Toikkanen & Raudaskoski 2020). Luulosta poikkeavan valmistustavan kohtaaminen ravintolassa aiheuttaa vilpittömän hämmennyksen, jota seuraa kokin vakaa auktoriteetti-arvio. Lopuksi kameran kohdennetaan vielä hiljainen, kallistetun pään ja erkanevien käsien merkitsemä katse, joka ilmentää muutosta ja ymmärryksen laajenemista asioiden opitusta laidasta parsan suhteen. Kuvaukseen liittyy kokemuksellisia tunteita, odotuksenvastaisuutta ja oman siihenastisen ajattelun ja toimintatapojen muuttumista (Hyvärinen 2017). Tässä ei kuitenkaan ole vielä oppimismatkan päätepiste.

Sitte vasta [- -].

(Kuva alla: Didaktinen ilmaan osoittava ele, oppi täsmentyy.)



Ne vaan -  
puhuu -missä  
se parsan?!

Hei -varasit  
mun kynän  
mää vaihdan  
kans.

Parsan tarina jatkuu haastateltavan nostaessa näkyviin ylös osoittavan didaktisen sormen (ks. Livingstone 2015). Eleenä se merkitsee, että nyt tulee merkityksellistä ja tärkeää uutta informaatiota (Enfield et al. 2007).

[- -] joitakin vuosia my- tota sitten tuolla tota Aarhusissa pääsin tästä parsasta keskustelemaan sen parsan varsinaisen asiantuntijan [- -].

(Kuva: Hienostunut peukalo-etusormiote.)

'Äit'is oli  
hienostunut.



[- -] eli Mikko Keskinen kanssa. Joka sano että, ei parsaa kannata ol-  
lenkaan keittää [- -].

(Kuva alla: Irvistys ja torjuva ele avoimella kämmenellä.)



TÄHÄ?  
← MITÄ KUMMAA

Tää on  
luonnontou  
kenttä  
MITEN PARSA  
KERTOSI TÄMÄN?  
KIDUTUSTA,  
polttamista,  
leikkelyä...

(Kuva alla: Sanotun tosiasiallisuutta ja yksinkertaisuutta vahvistava olkien  
kohottaminen ja viittausele avoimella kämmenellä sivusuunnassa eteen-  
päin.)



USKOS KOHTAU?



gäili?

[- -] vaan ne tulee kevyesti paistaa. Paistinpannalla ja. Kevyesti ja nopeesti.

Haastateltava kääntyy kohti haastattelijaa kertomaan keskustelusta erään merkittävän parsan ystävän kanssa. Viitatus henkilö hienovaraista asiantuntemusta merkitään nyansoidusti hienostuneella peukalosormiotteella. Sitten katse suunnataan opettavaisesti taas kameraan kohti yleisöä ja kämmentä käytetään apuna sanotun vahvistamisessa, ensin väärää valmistustapaa harasormin torjuen ja sitten oikean tavan yksinkertaisuutta korostaen siirtämällä ylös aukeava kämmen pienen matkaa sivulle ja takaisin. Sanotun sisältö on nyt tiedollinen enemmän kuin kokemuksellinen.

(Kuva alla: Puhutteleva osoittava ele suoraan kameraan.)

MÄLKÄ. YHÄ,  
MEINÄÄNKÖ?  
MIKOLLE?  
OK. MIKON  
gäili. katon  
ensin lopun.



Ja tota, sen jälkeen kun mä oon olen itse parsafani ja söisin niitä aina niin tota sen jälkeen suosioni parsan valmistajana on kasvanut huomattavasti tällä [- -]

[- -] klassisella Mikko Keskisen reseptillä.

Lopussa tiivistetään vielä parsaoopin sosiaalisesti todistettu arvo ja positiiviset sankarilliset vaikutukset haastateltavan omaan elämään ja maineeseen parsan valmistajana. Didaktinen sormi osoittaa nyt suoraan kameraan. Se kommunikoi, että juuri tämä mutkien kautta

opittu ja osoitettu ohje on paras. Toisaalta sormen ja hymynkareen voi nähdä samalla myös kontaktoivana eleenä parsan hienostuneiden ystävien suuntaan.

Parsateeman aktivoimat kertomukset kuvaavat omaa oppimista ja opettavat tietämättömiä kuulijoita, puhuvat oletetusta vastaanottajasta ja puhuttelevat tätä suoraan yhteiseen episteemiseen taustatietoon kiinnittyen. Kasvokkaisessa tarinankerronnassa keholliset eleet paitsi toimivat näyttämisen ja materiaalisen havainnollistamisen välineinä, myös säätelevät paljon sitä, kuinka sanottuun tulee suhtautua, kuinka sitä arvioidaan ja arvostetaan, sekä myös elävöitetään sitä, kuinka sanottu on koskettanut ja liikuttanut kertojaa (ks. Peräkylä & Ruusuvuori 2012; Rautajoki, Toikkanen & Rautaskoski 2020). ”Matin” parsatarinassa didaktinen sormi (sivulle, ylöspäin ja eteen) korostaa oppimisen vaiheita ja olennaisia kohtia, ja tekee näkyväksi kertomuksen opettavaisen tarkoitteen. Merkittynä *Otavan Suuri Keittokirja* halkoo aikaa, elämänvaiheita ja tiloja. Merkitsijänä se elää, muuntuu, hajoaa ja ihmetyttää. Merkitty voi lahota, siirtyä radan varresta kirjahyllyyn, ränsistyä ja uusiutua resepti reseptiltä kuin Theseuksen laiva, mutta jatkaa silti olemistaan, puhutellen matkallaan kokemuksellisesti eletyn elämän kuolvaisia kummastelijoita.

## Vihreää ja maukasta intermediaalista kokemusta etsimässä

Kokemuksen tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä on, tutkitaanko sitä, mitä tapahtuu nyt, vai sitä, mikä on jo tapahtunut. Onko tarkastelun kohteena toisin sanoen *carpe diem* vai jokin nyt muisteltu, ennen maisteltu elämys (vrt. Toikkanen & Virtanen 2018)? Kokemuksen tutkimuksen historiassa välittömän nykyhetken tavoittamista on perinteisesti pidetty mahdottomana, minkä vuoksi antiikin ajoista lähtien huomio on keskittynyt joko tutkimuksen kohteen objektiiviseen tarkasteluun ulkopuolelta tai kohdetta yksilöllisistä lähtökohdista tarkastelemaan subjektiin (Backman 2018; Lash

Kukaan ei syö enää valkoisia?

Intermediaalinen parsa?  
KUULOSTAA HYVÄLTÄ.

2018). Tutkimuksen haarat ovat suhtautuneet toisiinsa kriittisesti, sillä siinä missä yksi olettaa kohteensa pysyvän muuttumattomana tutkijansa olosuhteista huolimatta, toinen keskittyy ennalta arvaamattomaan empiriaan, joka ei johda yleispätevään tieteelliseen tietoon.

Tapaustutkimuksemme osoittaa väittelyn osapuolien näkemysten olevan luontevasti yhdistettävissä. Haastateltava muistelee menneitä elävästi samalla kun hän eläytyy niiden kertomiseen välittömässä nykyhetkessä. Kokemus on kokonaisvaltainen ja holistinen, ja se hyödyntää monenlaisia esittämisen välineitä. Kertomistilanteessa läsnä oleva esineistö samoin kuin haastateltavan ulkomuoto vaikuttavat videon katsojalle välittyvään kokemukseen. Haastateltava ”Matti” on pukeutunut siististi eli vanhojen muisteluun soveliaasti, ja hopeanhohtoinen hiuskuontalo signaloi, että muisteltavaa riittää. Haastattelutilanteeseen ”Matti” on tuonut kirjaobjektin: *Otavan Suuren Keittokirjan*. Kirjaesine on osa tilanteen multimodaalista ja multiteoksista performatiivista kokonaisuutta, jonka avaamat kiehtovat tarinamaailmat saavat haastatelijan useampaan kertaan nostamaan silmänsä yläviistoon ikään kuin välittömänä kokemuksena hänelle kerrotuista ja hetkessä kuvitelluista menneistä todellisuuksista.

Kirjallisuudentutkimuksen parsainen käänne merkitsee aiempaa tarkempaa välinetietoisuutta, sillä teoriasuuntauksen vihreä esikuvaparsa on jo itsessään moniaistinen elämys. Valitsemamme paradigman mukaisesti myös tutkimuskohteemme välittämää esitystä tulee analysoida monimediaalisesti. Tämän teemme *intermediaalisen kokemuksen* käsitteen avulla (Toikkanen 2019; 2017). Intermediaalinen tutkimus selvittää, miten esitykset koetaan, mitä niissä intermediaalisesti tapahtuu eri esittämisen välineiden (*medium*) välillä (*inter-*) ja miten intermediaaliset esitykset hyödyntävät välineiden yhdistelmiä tai siirtymiä yhdestä välineestä toiseen. Jarkko Toikkanen on kehittänyt välineisyyden (*mediality*) kolmiporaisen mallin, jonka mahdollistaa välineiden tunnistamisen eri tasoilla. Ensimmäisellä portaalla sijaitsevat aistihavainnot, kuvitellut ja ei-kuvitellut, toiselta portaalta löytyvät esittämisen välineet ku-

Qualia  
&  
↑

↑

↑  
portaat loppu

ten puhe ja video ja kolmannelle portaalle kuuluvat aistihavaintoja tuottavat ja esittämisen välineitä hyödyntävät käsitteelliset abstraktiot kuten ”omaelämäkerta” ja ”juhlakirja”.

Tapaustutkimuksemme haastateltava aktivoi ensimmäisen portaan aistihavainnot kuvailemalla elävästi, miltä kirjapainon rappukäytävässä haisee ja miltä valtavat painokoneet näyttävät lapsesta. Hän saa myös kuvittelemaan, miltä jättiläiskirjaan piiloutuneiden ampiaisten pistot tuntuvat ja miltä joko löysäksi keitetty tai napakaksi paistettu parsa maistuu. Tulkitsija voi niin halutessaan asettaa toisen portaan audiovisuaalisen haastattelumuotoon tuottamat kielikuvat kehyksiin, joita kolmannen portaan omaelämäkerrallinen teos välittää. Traumatisoituiako ”Matti” ampiasispesistä, koska ne symboloivat hänelle ei-inhimillisen luonnon hallitsematonta toiseutta, joka peruuttamattomasti muokkasi hänen haurasta sisäistä maailmansa posthumanistisen algoritmin tapaan? Eikö löysä parsa kelvannut, koska se uhkasi hänen patriarkaalista maskuliinisuuttaan, jota hän on koittanut varjella akateemisen pätemisen keinoin?

Intermediaalisen kokemuksen tutkimus ilmentää moisten kysymysten syntymekanismiin – hetken kokemuksesta tulkinnalliseen reflektioon – jota on kielellisessä vuorovaikutuksessa mahdoton välttää. Pulma onkin, jääkö tulkinnan tuolle puolen mitään vai tyhjentykö kaikki kokeminen tulkintaansa. Joan Scottin (1991) mukaan kaikki kokemus on jo tulkintaa, jolloin diskurssin takana ei piile mitään, kun taas 2000-lukulaisen tutkimuksen kuten uusmaterialistisen affektiteorian (Massumi 2002) mukaan kokemuksen ydin jää kielen tavoittamattomiin, kehon lihaan ja raakaan materiaan. Kysyä sopii, onko valinta kokemuksen ja tulkinnan välillä näin mustavalkoinen, ja onko dikotomia luonnon ja kielen tai kulttuurin välillä todellakin peruuttamaton. Jacques Derridan kuuluisa maksimi ”il n’y a pas de hors-texte” (1967, ’ilman-tekstiä ei ole’) saattaa ensi näkemältä tukea Scottin konstruktionistista katsantokantaa, mutta jos lausahduksen luetaan ennemminkin laajentavan tekstin käsitettä kuin samastavan sen tulkintaan, niin ymmärrys muuttuu. Kaikki tulkinta on kokemuksellista, mutta kaikki kokeminen ei ole tulkintaa, mikä ei silti tarkoita, etteikö uusmateria-

MATERIA  
AL  
dente  
↓  
Carpe  
diem  
parsa

listinen kokemus raa'asta materiaasta välittäisi tulkintaa kolmannen portaan "luonnosta". (Vrt. Virtanen & Toikkanen 2020.)

Mitä jää tapaustutkimuksemme haastateltavan sanojen tuolle puolen? Miksi "Matti" välittää vastaanottajalleen juurikin nämä aistihavainnot ja yksittäiset hetket henkilöhistoriastaan? Tätä artikkeliamme kehystävän juhla-kirjan lukija – kutsuttakoon häntä edelleen "Mikoksi" – kenties repii (sanalla sanoen hämmästyttävän tuuheita) kiharoitaan koettaessaan selvittää, mikä haastattelun sisällössä on spontaania hetkessä avautumista ja mikä tarkoituksellista vedätyistä, ja miksi ihmeessä haluaisin lukea ampieisista tai parsasta. "Mikon" pitää sanojen perusteella voida kuvitella, miltä pisto tuntuu tai vihannes maistuu ikään kuin niiden lukijalle välittämää näkymättömän tuonpuoleisen kieltä olisi mahdollista ylipäättään tulkita (vrt. Keskinen 2011). Kysymys piinaa, mikä "juhla-kirja" edes on ja mitä "kirjaista" siinä on, jos sitä voi näin kielellä ohjailla. Eikö "kirja" olekaan raakaa materiaa, jonka voi heittää vaikkapa pannulle paistumaan?

### **Kirjan sisässä ja sen ulkopuolella: polttava kysymys kirjaisuuden erityisyydestä kertomuksentutkimuksen haasteena**

Kirjallisten mielten erityisyydestä on kertomuksentutkijain parissa kiistelty vuosikymmeniä. Keskustelua kartoittanut David Herman (2011) kirjoittaa, että kiistassa on pohjimmiltaan kyse karte-siolaisesta kahtiajaosta sisä- ja ulkopuolen välillä, jossa todelliset mielet rajataan sisäisiksi, kunkin henkilön pään sisään sijoittuviksi. Kun nämä todelliset mielet ovat tavoittamattomissa, tarjoaa kirjallisuus esitettyjä mieliä, joiden sisään voimme päästä. Kiista kirjallisten mielten erityisyydestä on laajentunut koskemaan yleisestikin fiktiivisen kertomuksen erityisyyttä tutkimuskohteena (Andersson & Sandberg 2018).

Tutkimuksessa on toistaiseksi aivan liian vähäiselle huomiolle jäänyt kirjaisuuden erityisyys. Joitakin huomattavia poikkeuk-

KURKUN-  
lujasti  
kielen  
tuolla  
puolen

ALÄ MY  
POLTA SIÄ  
PARSAA

RAJA-  
PINTA  
LIEKETTI  
UHKAA-  
VASTI

sia lukuun ottamatta (Keskinen 2019) tutkijat eivät ole tarkastelleet kirjan olemusta tai etenkin mahdollisuuksia sen sisään pääsemiseksi. Vaikka kirjallisten mielten tutkimus on ulotettu mitä olemattomimpiin mieliin, jopa kummitusten oletettujen päiden sisään (Keskinen 2010), on kirjaisuuden saavutettavuutta koskeva tutkimus samaan aikaan lähes laiminlyöty. Kirjallisuudentutkimuksen parsainen käänne osallistuu tämänkin puutteen paikkaamiseen, sillä niin parsassa kuin sen tutkimuksessakin on tärkeää erottaa sisäinen ja ulkoinen. Parsan sisäinen vaikuttavuus perustuu erityisesti parsanversojen sisäisen nauttimisen aiheuttamiin diureettisiin vaikutuksiin. Kirjaisuuden sisäisyys tarkoittaa puolestaan jotakin aivan muuta. Kohdennamme seuraavassa jälkimmäiseen.

Tämän artikkelin kohdeaineisto tematisoi kirjan sisä- ja ulkopuolisuutta sekä saavutettavuutta koskevan kysymyksen tarinan avulla. Haastateltava muistelee lapsuuttaan ja käyntiään kirjan sisässä jo ennen lukutaidon saavuttamista. *Otavan Suuri Keittokirja* toimii esimerkkinä siitä, miten kokonaisvaltainen ja kehollinen kokemus kirjan sisään asettuminen voi olla. Immersiivisyys ei toteudu niinkään mukaansatempaavuutena, vaan korostuu taisteluna kirjan jo vallanneiden toislaajien kanssa. Kerrotussa tarinassa kokeva minä testaa symbolista paikkaansa eliöhierarkiassa pisteliään keittokirjan sisällä. Kertova minä taas kehollisesti havainnollistaa yleisölleen tarinan rakenteellisia ehtoja, kirjan olemusta. Haastattelussa ilmenevä tarinan tason (karkoittava pisteliäisyys) ja kerronnan tason (kehollinen hahmotettavuus) välinen ristiriita tuntuu osoittavan tarkemman tutkimuksen tarvetta siitä, miten tulkita kirjaisen saavutettavuuden laajempaa temaattista merkitystä.

Tuloksia voi kuitenkin alustavasti verrata Hermanin (2011) tarjoamaan kahteen vaihtoehtoon, joilla kirjallisten mielten erityisyys voi kyseenalaistua: mielten välittymistä koskeva ja mielten saavutettavuutta koskeva lähestymistapa. Ensimmäisen mukaan on mahdollista, että tulkitsemme sekä kirjallisia että tosielämän mieltä käyttäen samoja tulkinnallisia välineitä. Jälkimmäisen mukaan todellisetkin mielet voivat olla saavutettavia, jopa helppopääsyisiä. Tutkittava esimerkki kirjaisuudesta osoittaa todellisen kirjan väli-

liekijetyt  
parsi  
ampiaiset  
JULMAA  
Parsake?

Liekkihivät  
parsi  
TAU:n tapaan - WAW!

neisen haurauden ja katoavaisuuden: kirja on esineenä kadonnut, ja jäljellä on vain muisteltu kokemus tulkinnan prosessista. Siten kirjaisuus on juuri välittymistä ja välittymisessä, kun kirjasta on jäljellä vain sisällä käynnin kokemuksen esitys. Samaan aikaan esimerkki osoittaa kirjan sisäisyyden olevan saavutettavissa: kokeva minä on vastuksista huolimatta päässyt kirjaan.

Kirjallisten mielten saavutettavuutta on perinteisesti kuvattu esittämällä ne läpinäkyvinä (Cohn 1978). Kirjan sisäisyys näyttäytyy artikkelimme esimerkissä enemmän tilallisenä kuin visuaalisena saavutettavuutena, yhdistelmänä ulkoista hahmotettavuutta ja sisäistä pisteliäisyyttä. Siten kirjaisuuden tutkimus voi rikkoa Hermanin mainitseman kartesiolaisen dualismin jopa radikaalimmin kuin mielten tutkimus. Tosin varmuutta ei ole siitä, etteikö kirjan sisäisyyden tarkastelu olisi jossain määrin katsomourheilua (vrt. Hutto 2008), sijaitseehan sisäistetty kirja junaradan äärellä, jolloin pisteliällä kokemuksella on voinut olla monta ohikiitävää silminnäkiä.

## Sankarin matka kotoa kulinariimin maailmaan

Ulkoisen tarkkailupisteen mahdollisuudesta huolimatta osoittaa ”Matin” kertomus myös kirjaisuuden opettavaisen merkityksen. Kun kirjaan on päästy sisään, sieltä avautuu moniaistinen kulinariinen kehityskertomus. Klassisen aktanttimallin (Propp 1928) mukaan tarkasteltuna kirjaa voi pitää tarinan lähettäjänä, sillä sen esittämä haaste – porsaan keittäminen – saa sankarin – kokevan minän – lähtemään matkalle, jonka lopputuloksena on eri vaiheiden kautta saavutettu parempi makuelämys (joka kenties auttaa myös prinsessan tavoittelussa). Matkalla kohdataan vastustaja, asiantuntijoina esiintyvä ravintolan henkilökunta, joka antaa subjektille oikeasuuntaista, mutta edelleen riittämätöntä informaatiota. Vasta lopussa kohdataan auttaja suuren tietäjähahmon muodossa, kun Mikko Keskiäksi nimettävä hahmo paljastaa klassisen reseptinsä pelastaen sankarin löysän maskuliinisuuden uhalta. Tämä maagisten ky-

HOA.  
Oulko  
Propp  
muka  
tutkimus  
pari saa?

Parsa &  
suullinen  
kertomus  
NAM.

kyjen lahjoittaja nostaa tarinan sankarin taitajien joukkoon parsan kypsentämisen jalossa taidossa pelastaen tämän.

Myös William Labovin (1972) klassisen suullista kertomusta koskevan mallin vaiheet ovat erotettavissa esimerkistä. Alku kertoo tiiviisti, miten kaikki alkaa: kirjan sisään pääsystä. Orientaatiovaihe tarkoittaa, että kyse on parsan keittämisestä ja erityisesti kokevasta minästä parsan keittäjänä. Tilannetta mutkistava toiminta tapahtuu ravintolassa, kun tarinan aiheesta tarjotaan aiempaa kyseenalaistavaa tietoa. Ratkaisun tarjoaa keskustelu Mikko Keskiseksi nimetyn henkilöhahmon kanssa Aarhusissa. Tämän myötä tarinan voi arvioida saapuneen onnelliseen päätökseen.

Tarinan laajempi merkitys on kertojan statuksen merkittävä nousu ruuasta nauttijoiden keskuudessa. Lajimääreeltään kertomuksen voisi siis kehityskertomuksen lisäksi katsoa sisältävän osia kehuskelukertomuksen repertoaarista: Kertojan menestys korostuu, kun se saavutetaan ylittäen useita haasteita. Näennäinen vaatimattomuus varsinaisena asiantuntijana esiteltävän Mikko Keskinen henkilöhahmon rinnalla on yritys kertojaa ja yleisöä lähentävän epäluotettavuuden hyödyntämiseen (ks. Hatavara 2010, 182–183) ja oman asiantuntijastatuksen epäsuoraan nostamiseen. Auttajahahmon nimi paljastaa kulttuurisen viittaavuuden kautta pyrkimyksenä olevan kertojan oman statuksen nostaminen; mitä muuta on suurin Keskinen, Vesa, kuin menestyksekkäs sanchismojen viljelijä mahtavamman herran palveluksessa (vrt. Keskinen 2019)?

Tarinan merkityksellisimmät hetket, kohtaamiset Rovaniemellä ja Aarhusissa, kuvataan haastattelussa monipuolisin kerronnallisin keinoin (vrt. Hyvärinen 2018). Henkilökertoja harjoittaa muistillista ylenpalttisuutta (ks. Hatavara 2012) esittämällä otteita menneistä keskusteluista suorien puheenvuorolainauksen muodossa sekä omasta että toisten henkilöiden puheenvuoroista. Rovaniemeläisessä ravintolassa pureskeltavaksi keitetyn parsan äärellä kohdatu hämmennys on esitetty kokevan minän puheenvuorojen kautta, joihin vastaus saadaan henkilökunnan välittämän kokin vakuutuksen muodossa. Vasta toisessa kuvatussa kohtaamisessa, tällä kertaa Aarhusissa, päästään esittämään suoran sitaatin muodossa var-



M = Mikko Repolainen?

Syökö ne oes parsaa Antkalinassa?

sinaisen asiantuntijan ohje. Klassinen Mikko Keskinen resepti on ollut kertovan minän parsantekijän uralle niin käänteentekevä, että makunystyrät avaava neuvo esitetään vuosia tapahtuman jälkeen muistettuina täydellisen osuvina ohjeina.

Kirjan sisästä avautunut kulinaarinen seikkailu avaa myös toisten mielten sisäisyyksiä, kertojan harjoittamaa toisten mielten määrittelyä. Ravintolan henkilökunta toimii kertojan asettamissa rooleissa, ja heidän sanansa esitetään aivan kuin suorina sitaatteina. Samoin Mikko Keskinen asiantuntijalausunto esitetään kuin sanasta sanaan edelleen tunnetuksi. Näillä fiktionaalistavilla kertovilla keinoilla tuotetaan Mikko Keskiiseksi nimettävä henkilöhahmo, jonka väitettyä asiantuntijuutta käytetään omien karttuvien taitojen esiintuomiseen. Kertova minä esittää myös kokevan minän mieltä riitasointuisesti (ks. Cohn 1978), kun aiemmat harhaanjohdetun minän vaiheet kerrotaan korostamaan kertovan minän yliveritaisuutta ja menestystä parsankeittäjänä. Tämä kertovan minän lipsuminen kehuskelukertomuksen lajiin asettaa sekä esitetyn tarinan että käytetyt kerronnalliset keinot tulkinnallisesti epävarmoiksi.

Tarinallisesti on mahdollista, että kertoja onkin väärä sankari, joka pyrkii parsan varsinaisen asiantuntijan paikalle. Kerronnallisesti tässä ei-fiktiivisessä elämäkerrallisessa haastattelussa käytetään fiktionaalisia kertomisen keinoja, joissa toisen henkilön sekä menneen minän mieli esitetään kertovalle minälle tiedetyksi ja esitettäväksi. Siten myös todelliseksi asiantuntijaksi nostettu Mikko Keskinen hahmo fiktionalisoituu, kun henkilön mieli esitetään tunnetuksi (vrt. Cohn 1999). Fiktionaalisen Mikko Keskinen vastavuus mielipuolista hidalgoaan palvelevaan tunnettuun hahmoon vihjaa taitavasti kertojan epäluotettavuuteen. Onko löysä parsa lopultakin vain kertojan omassa päässä – eikä kattilassa saati pannulla – kypsynyt kuvitelma?

Kerrotussa tarinassa saavutettu kirjan sisäisyys tulkinnallisena operaationa kyseenalaistuu, kun siitä alkaneen tiedollisen etsinnän esittämisessä käytetään kerronnallisia muotoja, jotka koettelevat tietämisen ja tarinankerronnan oikeuksien rajoja. (Vrt. Hatavara & Mildorf 2017.) Toiset mielet näyttäytyvät kyllä esitettävänä, mut-

M =  
M?



STOP!  
Liiottelee.  
EI EHKÄ  
KÄNDE  
LUKEA  
ENÄÄ

Äh  
aläkä  
he-  
sita  
mun  
kyz

ta oikeiden mielten aito saavutettavuus ja todenmukainen kerrotta-  
vuus haastattelutilanteessa on vähintäänkin epävarmaa. Jatkotutki-  
musta tarvitaan, jotta kirjaisuuden koko kirjo sekä parsa kaikkine  
makuineen antautuisi tutkijan pureskeltavaksi. On mahdollista, että  
fiktiivisen parsan käsitteellistäminen vaatii aivan toisenlaisen vä-  
lineistön kuin ei-fiktiivisen parsan käsittely. Tämän artikkelin toi-  
vommeekin vakiinnuttavan parsaisten kääntein suomalaisen kirjal-  
lisuudentutkimuksen uudeksi hallitsevaksi paradigmaksi. On aika  
valita vihreä vaihtoehto!

Kiitämme kunnioittavasti Suomen Akatemiaa tämän artikkelin  
kirjoitustyön mahdollistamisesta.

88  
Kiitos  
kyvästä  
kaas...

# LÄHTEET

## Aineisto

”Matin” haastattelu 5.2.2019 Tampereen yliopistossa

Haastattelija: Jarkko Toikkanen

Litteraatio: Hanna Rautajoki

<https://moniviestin.uta.fi/videot/viestintatieteiden-tiedekunta-coms/kieli-kaannos-ja-kirjallisuustiede/tapahtumat/hyvarinen-toikkanen-5-2.2019/5-2.2019> (Luettu 25.3.2019.)

## Muut lähteet

Andersson, Greger & Tommy Sandberg (2018) ”Sameness versus Difference in Narratology: Two Approaches to Narrative Fiction.” *Narrative* 26(3), 241–261.

Backman, Jussi (2018) “Äärellisyyden kohtaaminen: kokemuksen filosofia käsitehistoriaa.” Teoksessa Jarkko Toikkanen & Ira A. Virtanen (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press, 25–40.

Chafe, Wallace L. (ed.) (1980) *The Pear Stories. Cognitive Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative Production*. Norwood: Ablex

Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit (1999) *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.

Derrida, Jacques (1967) *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.

Enfield, N. J.; S. Kita. & J. P. De Ruiter (2007) Primary and secondary pragmatic functions of pointing gestures. *Journal of Pragmatics*, 39(10), 1722–1741.

- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Goffman, Erving (1981) *Forms of Talk*. Oxford: Blackwell.
- Goodwin, Charles (1987) Forgetfulness as Interactive Resource. *Social Psychology Quarterly*, 50(2), 115–131.
- Hatavara, Mari (2010) ”Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa.” Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 158–186.
- Hatavara, Mari (2012) ”History Impossible: Narrating and Motivating the Past.” Teoksessa Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä (toim.) *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin & Boston: De Gruyter, 153–173.
- Hatavara, Mari & Jarmila Mildorf (2017) ”Fictionality, Narrative Modes, and Vicarious Storytelling.” *Style* 51(3), 391–408.
- Herman, David (2011) ”Introduction.” Teoksessa David Herman (toim.) *The Emergence of Mind*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.
- Hutchby, Ian (2014) Communicative affordances and participation frameworks in mediated interaction. *Journal of Pragmatics*, 72, 86–89.
- Hutto, Daniel D. (2008) ”The Narrative Practice Hypothesis: clarifications and implications.” *Philosophical Explorations* 11(3), 175–92.
- Hyvärinen, Matti (2016) Expectations and Experientiality: Jerome Bruner’s ”Canonicity and Breach”. *Storyworlds* 8(2), 1–25.
- Hyvärinen, Matti (2018). Toward a Geographical Socionarratology. *Frontiers of Narrative Studies* 4(2), 215–231.
- Hyvärinen, Matti, Pirjo Nikander, Johanna Ruusuvuori & Anna Liisa Aho (2017) *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino.
- Keskinen, Mikko (2012) Kirjallisuustiede käännteiden käännteissä. Professoriluento 9.5.2012 Jyväskylän yliopistossa. *Avain* 3, 68–72.
- Keskinen, Mikko (2017) Blocks to, and building blocks of, narrativity: fragments, anecdotes, and narrative lines in David Markson’s Reader’s block. *Frontiers of Narrative Studies*. 3(2).

- Keskinen, Mikko (2018) Kirjoituksen näköiset kuvat: Aperitifin teksifaksimilet. Mikko Keskinen et al. (toim.) *Avoim Aperitiff: Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaaniasta Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press.
- Keskinen, Mikko (2010) ”Kertomuksen kummitukset. Kohti ”yliluonnollista” narratologiaa.” Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 94–109.
- Keskinen, Mikko (2011) ”Reading Phantom Minds: Marie Darrieussecq’s *Naissance des fantômes* and Ghosts’ Body Language.” Teoksessa Paula Leverage, Howard Mancing, Jennifer Marston William & Richard Schweickert (toim.) *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 201–218.
- Keskinen, Mikko (2019) ”Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J. J. Abrams and Doug Dorst” *Partial Answers* 17(1), 141–158.
- Keskinen, Vesa (2019) MTV Uutiset -palvelu 4.3.2019. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/todellinen-syy-keskisen-kauneusleikkaukselle-selvisi-tuurin-kylakauppa-ohitti-stockmannin/5771732#gs.2dqknd>. (Luettu 11.11.2019.)
- Laakso, Maria (2016) Liikaviisas lyö rahoiksi. Pauli Kohelon romaanien inkongruentti komiikka humoristisen suomalaisen kansankuvauksen perinteessä. *Avain* 4/2016, 23–38.
- Labov, William (1972) *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lash, Scott (2018) *Experience: New Foundations for the Human Sciences*. Cambridge: Polity Press.
- Livingstone, Kerwin A. (2015). Speech and Gesture in Classroom Interaction. *International Journal of Foreign Languages* 4, 65–96.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.
- McNeill, David, Elena Levy & Susan D. Duncan (2015) 12 Gesture in Discourse. *The handbook of discourse analysis*, 262.

- Nissilä, Hanna-Leena (2016) ”*Sanassa maahanmuuttaja on vähän kitkerä jälkimaku*” *Kirjallisen elämän ylitraajastuminen 2000-luvun alun Suomessa*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Olsoni, Anna (1905) *Keittokirja yksinkertaista ruuanlaittoa varten*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Peräkylä, Anssi & Johanna Ruusuvuori (2012) Facial expression and interactional regulation of emotion. Teoksessa Peräkylä, Anssi & Sorjonen Marja-Leena (toim.) *Emotion in interaction*. Oxford: Oxford University Press, 64-91.
- Propp, Vladimir (1968/1928) *Morphology of the Folktale* (venäjänkielistä alkuteoksesta kääntänyt Laurence Scott). American Folklore Society & Indiana University.
- Rautajoki, Hanna (2018). A story more real than reality: The interactional organization of experientiality. *Narrative Inquiry* 28(1), 182–199.
- Rautajoki, Hanna, Jarkko Toikkanen & Pirkko Liisa Raudaskoski 2020 (hyväksytty julkaistavaksi). ”Embodied Ekphrasis of Experience: Bodily Rhetoric in Mediating Affect in Interaction.” *Semiotica*.
- Raymond, Geoffrey & John Heritage (2006). The epistemic of social relations: Owning grandchildren. *Language in Society* 35, 677–705.
- Sacks, Harvey; Emanuel A. Schegloff & Gail Jefferson (1974) A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language* 50, 696–735.
- Saussure, Ferdinand de (1959) *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.
- Scott, Joan W. (1991) ”The Evidence of Experience”. *Critical Inquiry*, 17(4), 773–797.
- Sperber, Dan & Deidre Wilson (1986) *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Toikkanen, Jarkko (2017) ”Auditory Images in Edgar Allan Poe’s ’The Tell-Tale Heart’.” *The Edgar Allan Poe Review* 18(1), 39–53.
- Toikkanen, Jarkko (2019) ”Intermedial Experience and Ekphrasis in Wordsworth’s ’Slumber’.” Special issue ”Narrative Selves.” *Partial Answers* 17(1), 107–124.

Toikkanen, Jarkko & Ira Virtanen, toim. (2018) *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press.

Virtanen, Ira A. & Jarkko Toikkanen (2020) "Co-creating Study of Experience in Dialogue." Special issue "Research in Art and Experience." *Research in Art Education* 1(1), 74–92..

 Maria Mäkelä

## KERTOMAKIRJALLISUUS MYÖHÄIS- KAPITALISTISESSA TARINATALOUDESSA<sup>1</sup>

### Johdanto

Mihail Bahtin totesi kuuluisasti, että romaani pystyy nielemään muut tekstilajit sisäänsä ilman, että sen oma muoto kärsii – siksi romaani on *metagenre* (Bahtin 1981). Suomalaisessa kirjallisuuskeskustelussa toistellaan usein Matti Pulkkisen omaksi puolustukseksi haastattelussa esittämää lausetta ”Romaani on sika, joka syö kaiken”. Väitän kuitenkin, että romaanin – kuten myös lyhyemmän kertomakirjallisuuden – rooli on tänä päivänä enemmän mukautua kuin ottaa haltuun. Tämä roolin murros liittyy tekijyyteen ja kustantamiseen, mutta ensisijaisesti se liittyy muuttuneisiin lukemisen tapoihin. Väitän, että yksilöä myöhäiskapitalistiseen kilpailuun valmentava self-help-henki on syönyt julkisessa keskustelussa sisäänsä myös kaunokirjallisuuden; self-help on aikamme dominoiva tulkintakehys. Fiktiivisen kertomakirjallisuuden kognitiivisista ja moraalisisista hyödyistä esitetyt väitteet ovat saaneet laajaa näkyvyyttä ja suosiota. Osoitan näiden väitteiden yhteyden ilmiöön, jota kutsun myöhäiskapitalistiseksi tarinataloudeksi. Fredric Jamesonille (1984/1989) myöhäiskapitalistisen kirjallisuuden dominantti oli postmodernismi, mutta 1990-luvun puolivälin jälkeen yhdeksi postmodernismin haastajista on noussut niin kutsuttu kertomusbuumi (ks. Polletta 2006, Salmon 2010, Fernandes 2017, Mäkelä 2018). Kertomusbuumin ytimessä on kokemuksellisen yksilötarinan välineellistyminen; postmodernin teorian näkökulmasta elämme siis suurten kertomusten jälkeistä pienten kertomusten

---

<sup>1</sup> Tämä artikkeli on kirjoitettu osana tutkimusta, jota teemme johtamassani konsortioprojektissa “Välineelliset kertomukset: tarinankerronnan rajat ja aikalaiskriittinen kertomusteoria” Tampereen yliopistossa (Suomen Akatemian nro 314768). Kiitän työtä edesauttaneista keskusteluista erityisesti Turun osakonsortion johtaja, professori Hanna Meretojaa ja Tampereen osakonsortiossa työskentelevää yliopistotutkija Jukka Mikkosta.



aikakautta. François Lyotard (1979) näki pienet kertomukset moniäänisyyden mahdollistajina, mutta myöhäiskapitalistinen tarinatalous perustuu juuri siihen, että moniäänisyys ja yksilökokemuksetkin välineellistyvät palvelemaan yksilön parempaa suoriutumista ja uskoa kapitalismin suureen kertomukseen itsensä voittamisesta ja pinnistelyt palkitsevasta menestyksestä (vrt. Beckert 2016).

Kertomusmuodon välineellistyminen journalismissa, liike-elämässä, politiikassa sekä yksilöiden ja ryhmien identiteettityössä asettaa kysymyksen kertomuksesta taitolajina uudella tavalla: jos huomiotalous edellyttää, että jokaisesta meistä pitää tulla tarinankertoja, ja jos kertomisen taito mitataan sosiaalisen median jaoissa, millainen rooli ja liikkumatila jää kertomakirjallisuudelle? Pyrin seuraavassa tarkastelemaan kertomakirjallisuuden asemaa länsimaaisessa myöhäiskapitalistisessa tarinataloudessa erityisesti tarinabisneksen ja mediatekstien kautta sekä muotoilemaan tarinabuumin vaikutusta länsimaissa vallitsevaan kirjallisuuskäsitykseen. Pohdin myös lyhyesti tämän *välineellisen kirjallisuuskäsityksen* suhdetta modernin kirjallisuustieteen dominantteihin kirjallisuuskäsityksiin (vrt. Felski 2008). Kokoavana oletuksenani on, että samalla kun kertomusten laajalle levinnyt välineellinen käyttö syö kertomakirjallisuuden sisäänsä, hyötyajattelun piiriin, liikettä tapahtuu myös toiseen suuntaan: mikä tahansa tarinankerronta saa yllensä helposti kirjallisen auran. Tämä on itseään toteuttava kehä, jota pyörittävät uusliberalistiset käsitykset yksilöstä ja hyödystä. Tässä tilanteessa kirjallisuusalan eri toimijat, joista moni on saanut kirjallisuuden singulaarisuutta, monimerkityksisyyttä ja erityistä muotoa korostavan kirjallisuustieteellisen koulutuksen, joutuvat miettimään ihan teitaan ja tavoitteitaan uusiksi.

Tutkijan näkökulmani on peräisin ensisijaisesti monialaisesta kertomustutkimuksesta, joka itsessään on tavallaan tarinabuumin tuote mutta josta kuitenkin pyrin löytämään myös avaimet sen kritiikkiin. Tavoitteenani on siten tuoda kertomustutkimuksellinen näkökulma aiheeseen, joka on perinteisesti kuulunut enemmän kirjallisuussosiologian alaan. Painotukseni on siis kertomusbisneksen ja kirjallisuuden hyötyajattelun suhteessa. Tarkastelen myös sitä, mil-

tä osin kognitiivinen kirjallisuudentutkimus ja kertomuksen etiikan tutkimus yhtäältä osallistuvat tähän hyötypuheeseen, ja miten toisaalta näiden tutkimusten popularisointi mediassa, kirjallisuusinstituution itsepromootiossa ja erilaisissa ”valmennuksissa” yksinkertaistaa tutkimustulokset hyötyajatteluksi. Muita merkittäviä aspekteja kertomakirjallisuuden ja myöhäiskapitalistisen tarinatalouden suhteessa ovat autofiktion suosio ja kirjailijoiden omien kokemus-tarinoiden dominoima kirjallinen julkisuus sekä sosiaalisen median tarinalogiikka, joka kurottaa fiktion ja faktan välisestä erottelusta piittaamatta kohti affektiivisia ja moraalisia totuuksia. Sosiaalisen median tarinalogiikkaa sivuan samalla kun esittelen tarinabuumin peruselementtejä kuten ”kirjallisen” totuusarvon anastamista kirjallisuuden ulkopuolelle, mutta erityisesti tarinabuumin vaikutukset kirjailijakuvaan täytyy jättää myöhempään käsittelyyn. Tämä artikkeli ei myöskään käsittele tämän myöhäiskapitalistisen kirjallisuuskäsityksen näkymistä nykykirjallisuuden muodoissa, mutta pidän tätä aihetta tarpeellisena jatkotutkimuksen aiheena. Seuraavassa analysoin siis nimenomaan kirjallisuuden ja ”tarinoiden” edistämiseen liittyviä media-, kampanja- ja tiedotetekstejä sekä tarinabisneksen oppimateriaaleja.

## **Kertomusbuumi, tarinabisnes ja kirjalliset hyveet**

Esittelen seuraavaksi lyhyesti tarinabuumin historiaa ja peruselementtejä sekä niiden implikoimaa tarinallisuuden, fiktionaalisuuden ja ”kirjallisuudellisuuden” konvergenssia populaarissa ajattelussa. Millaisia merkityksiä tarinallisuus saa myöhäiskapitalismissa? Lähtökohtana voidaan pitää oivaltavaa havaintoa, jonka on tehnyt graduohjattavani, itsekin markkinointiviestinnän alalla työskentelevä Saara Harju: kun myöhäiskapitalismissa on turha yrittää enää myydä tavaraa ja jotain kuitenkin on pakko myydä, ihmiselle voi myydä loputtomasti tätä itseään yhä uusien tarinoiden päähenkilönä. Tämä huomautus kattaa laajasti ajateltuna myös kirjallisuud-

den välineellistymisen ja erityisesti lukutapojen self-helpiytymisen trendit, joihin palaan vielä myöhemmin.

Kertomusbuumin syntyminen on vaikuttanut moni osatekijä. Ensinnäkin 1960- ja 70-luvun ihmisoikeusliikkeet ja niihin kytkeytyvät kriittiset teoriat kuten feminismi ja postkolonialismi nostivat yksilöiden kokemustarinoiden kuulemisen poliittiselle agendalle. Tämä puolestaan myötävaikutti ihmistieteiden ”kerronnalliseen käänteeseen”, jossa on tähän päivään asti elänyt ajatus kertomusmuodosta kaiken inhimillisen läpäisevänä perustavanlaatuisena kokemisen kategoriana (ks. esim. Hyvärinen 2004). Hieman näiden trendien vanavedessä ovat tulleet positiivisesta psykologiasta ja herätysliikemäisestä kääntymyskertomusten käytöstä vaikutteita ottanut konsulttikulttuuri (ks. esim. Salmon 2010) sekä self-helpin ja terapiapuheen nousu dominoivaan rooliin kirjallisessa kulttuurissa (Illouz 2008; Salmenniemi 2017). Kolmas vaihe tarinabuumin kehkeytymisessä on sosiaalinen media (ks. esim. Fernandes 2017, 2), joka lopulta teki jokaisesta ”tarinankertojan” ja haastoi siten myös markkinoijat ja kampanjoijat laskeutumaan yksilöä korostavien kokemustarinoiden tasolle.

Tarinabuumin keskiössä on kehoitus kertoa ”mukaansatempaa-va” (*compelling*) kertomus. Tällaiseksi on osoittautunut – lähes tulkoon asiayhteyteen katsomatta – niin kutsuttu ”kuratoitu” yksilön kokemustarina, joka vaikuttaa autenttiselta ja yksilölähtöiseltä ”tositarinalta” mutta jonka välinearvo tietyn asian edistämiseksi on tarkkaan punnittu (ks. Fernandes 2017). Yleisesti ottaen kertomusmuodon välineellisen käytön muutosta 1900-luvulta 2000-luvulle voi luonnehtia siten, että kertomuksen luonnollinen suunta marginaalista keskiöön ja tähän liittyvä marginaalin ”ääneen pääsemisen/päästämisen” (*voicing*) ideologinen tavoite on kaupallistettu, sillä tänä päivänä kuratoidun kokemuskertomuksen voi kertoa mikä tahansa.

Kertomusbuumin ilmeisimmin kaupallinen lieveilmiö on 2000-luvulla syntynyt ”tarinankertojien” ammattikunta, jolla on edustajansa myös Suomessa. Suurelta osin yhdysvaltalaisperäisissä bisnestarinankerronnan opeissa ovat tärkeässä roolissa popularisoi-

dut näkökulmat kertomusmuodon kognitiivisiin hyötyihin. Otetaan esimerkki Helsingin yliopiston täydennyskoulutusyksikkö HY+:n järjestämästä tarinallisen viestinnän koulutuksesta; kouluttaja Katja Alanne – jonka tittelissä esiintyvät sekä ”valmentaja” että ”tari-nankertoja” – kirjoittaa koulutusohjelman blogissa:

Esimiehen tarina voi mennä vaikkapa näin:

”Edellisessä työpaikassa mun tehtävä oli johtaa muutosta, jonka myötä koko asiakaspalvelutiimi Mirja, Matti ja Henrik alkais käyttää chat-tia asiakaspalvelussa. Se oli tosi pulmallinen tilanne, sillä koko tiimi vastusti sitä.

Ja mä olin ihan ihmeissäni. Mä en ymmärtänyt, miksei tän muutoksen edut asiakkaille sytyttäneet Mirjaa, Mattia ja Henrikiä. Kyllähän mä puhuin niistä jokaisessa palaverissa.

No, eräänä päivänä Mirja tuli mun juttusille ja sanoi ihan suoraan, että ‘kuule Liisa, ei tää muutos eduista paasaamalla toteudu. Sun tarttis alkaa miettiä, miten sä aiot jeesiä meitä tässä muutoksessa. Tää ei oo mikään helppo nakki, ja jokainen meistä tarttee sulta henkilökohtaista tukea’.

Mä menin sanattomaksi, ja sitten mä kapsahdin Mirjan kaulaan. Sekin meni sanattomaksi.

Mä kiitin Mirjaa ja sanoin sille, että mä arvostan sen rohkeutta. Että tää kokemus auttaa mua kehittymään esimiehenä. Että mun täytyy oppia kuuntelemaan ihan aidosti jokaisen tiimiläisen huolia ja iloja, eikä vaan paasata niistä asiakkaan eduista.

Ja arvatkaa vaan, etenikö chattihomma sen jälkeen. Eteni, eteni.

Teille mä haluan sanoo, että tässä mä nyt oon valmiina tukemaan teitä jokaista.”

Eikö tarina vienytkin mukanaan? Jännitti, että, miten Liisan ja tiimin käy, ja lopussa tuli ihana tunne siitä, että asiat kääntyivät parhain päin. Tarina tempaisi sinut mukaansa ja sai eläytymään siihen. Tutkimusten mukaan tarina aktivoi aivojesi kielellisten alueiden lisäksi muun muassa liikkeitä säätelevän alueesi. Jälkimmäinen tapahtui sillä hetkellä, kun luit Liisan kapsahtamisesta Mirjan kaulaan.

TED talk -puhuja, neurotutkija, psykologian professori Uri Hasson on puolestaan saanut selville, että tarinaa ääneen kertovan ja kuuntelijan aivot synkronoituvat ts. samat alueet aivoissa aktivoituvat. Se tuo mu-

kanaan paitsi mahtavan mahdollisuuden, myös vastuuta käyttää tarinoita vastuullisesti. (Alanne 2019.)

Konsulttiretoriikan taustalta löytyy pino kognitiivisen ja kokeellisen psykologian lukututkimuksia kertomusmuodon ruumiillisuudesta ja affektiivisuudesta, tutkimuksia jotka ovat osaltaan olleet viime aikoina niin kutsutun toistettavuuskriisin hampaissa (Camerer et al 2018) mutta jotka siitä huolimatta nousevat edelleen usein otsikoihin ja popularisoinnin kohteeksi. Erityisesti tutkimukset kertomusmuodon, tai usein myös yleisesti ”kirjallisuuden”, kyvystä herättää empatiaa ovat suosittuja. Siten tarinallisuus nykyisessä yritysmarkkinoinnissa kytketäänkin usein eettiseen brändäämiseen, siitä huolimatta – tai ehkä juuri siksi – että ainakaan suurten yritysten yhteiskuntavastuu ei palaudu yksilökokemuksiin vaan liittyy yksilön ylittäviin tuotannon rakenteisiin.

On varmasti sanomattakin selvää, että edellä siteerattu kertomus Liisasta ja tiimistä on hätkähdyttävän banaali kirjallisuuden-tutkimuksellisesta näkökulmasta. Silti se heijastelee osuvasti lukijakuvaa, joka syntyy monista, esimerkiksi tukevasti kirjallisuustieteen piiriin sijoittuvassa kognitiivisessa narratologiassa varsin legitiimeinä pidetyistä empiirisistä lukututkimuksista: lukija on yksinkertaisiin affekteihin ja ruumiilliseen simulointiin reagoija. Marie-Laure Ryan (2010), itsekin yhtenä kognitiivisen narratologian pioneereista, on todennut, että esimerkiksi lukemisen hetkellä tehdyt aivokuvantamiset eivät karkeudessaan juurikaan tuota kiinnostavaa tietoa kirjallisuudentutkijan näkökulmasta – mitä sitten, jos Anna Kareninan käden heilauttamisen tuloksena lukijankin aivoissa aktivoituu vastaava motorinen alue? Eikö olisi paljon kiinnostavampaa, jos niin *ei* kävisi (emt., 472)? Sen sijaan markkinoitviestinnän ja konsulttitoiminnan kannalta tällaiset ”kertomustehot” taipuvat helpoiksi vinkeiksi ja suosituksiksi. Samalla tämä puhe hyödystä ihmisten johtamisessa ja asiakkaiden houkuttelussa tulee luoneeksi kertomuksen myöhäiskapitalistista etiikkaa ja esteetiikkaa.

Konsulttitoiminnassa ja markkinoinnissa kertomuksiin liitetty välineellisyyspuhe sekoittaa usein mukaan myös puhetta fik-

tiosta. *Entrepreneur Europe* -lehden verkkokolumni kysyy yrittäjältä ”Remember ‘Little Dorrit’ by Dickens? It’s full of life lessons to help you more expertly meet those corporate challenges” ja jatkaa viittaamalla ylimalkaisesti vuosia jatkuneeseen uutisointiin fiktion hyödyistä. Blogin kirjoittajan, toimitusjohtaja Skip Prichardin esittämä lista hyödyistä löytyy erilaisina variaatioina sadoilta bisnes- ja markkinointisivustoilta:

[- -] the fact is that fiction:

- Entertains so thoroughly it can provide an immediate relief from stress.
- Opens up worlds you would likely never experience, widening your perspective.
- Increases your empathy for others as you experience other dilemmas, challenges, struggles.
- Provides role models for dealing with various situations you may encounter.
- Improves your creativity and imagination.
- Increases your learning and your retention. (Prichard 2018.)

Fiktionaalisuuden sekoittuminen tarinallisuuspuheeseen liittyy myös kysymykseen faktojen hallinnasta ja huomiojärkeestä (*attention span*). Lähes mikä tahansa verkkomarkkinointia edistävä yritys tai sivusto pitää mukaansatempaavaa kertomusta ratkaisuna huomiotaloudessa kilpailuun, mutta lisäksi kertomusmuoto asetetaan tyypillisesti ”faktojen” vastapooliksi; kuten suomalaisen Tarina-akatemia-konsulttiyrityksen verkkosivulla kirjoitetaan:

Olitpa johtaja, myyjä, viestinnäntekijä tai tarjoilija, hyödyt oman asiiasi muotoilemisesta tarinaksi. Miksi? Koska ihmisaivot hylkivät faktoja mutta janoavat tarinoita. Joka päivä kohtaamme ihmisiä, joiden ajatteluun ja käyttäytymiseen yritämme vaikuttaa joko myymällä, pyytämällä, suostuttelemalla, vakuuttamalla tai innostamalla heitä tekemään jotakin. Mutta faktoihin vetoaminen tai käskeminen ei toimi, koska ihmisen päätöksenteko on täysin riippuvaista aivojen tunnekeskuksen aktivoitumisesta. Tarina sen sijaan herättää tunteet. Siksi tarina muistetaan 22 kertaa helpommin kuin fakta. (Meretniemi 2010.)

Toisaalta samainen Tarina-akatemia korostaa heti etusivullaan, että bisnestarinankerronta ”ei ole satujen keksimistä tai huijaamista”. Tässä Tarina-akatemia on samoilla linjoilla kuin Peter Lamarquen ja Stein Haugom Olsenin vaikutusvaltainen teoria fiktion, kertomuksen ja ”totuuden” suhteesta: ”there is nothing in narrative per se which entails the distortion of fact or makes either truth or reference impossible” (Lamarque & Olsen 1994, 235). Kertomusmuodon ja ei-faktuaalisuuden yhteen lankeaminen bisnespuheessa ei kuitenkaan ole kategoriavirhe, vaan sillä on kognitiivinen pohjansa, joka on myös monitieteisessä kertomustutkimuksessa nykyään laajasti jaettu.

Tarinatalouden taikasanana toimiva *compelling story* vastaa nimitäin melko tarkasti kognitiivisen narratologian määrittelemää kertomuksen kokemuksellista prototyyppiä (Mäkelä 2018; Mäkelä & Karttunen 2020). Jälkiklassisen narratologian piirissä Monika Fludernik esitti jo vuonna 1996 ”luonnollisessa narratologiassaan” minimiehdon, jonka mukaan on kertomuksia ilman tapahtumia, mutta ei ole kertomuksia ilman kertomuksen keskiön muodostavaa inhimillistä kokijaa (Fludernik 1996, 13). Varsinaisen prototyyppimääritelmän on esittänyt David Herman, jonka mukaan yleisö tunnistaa helpoiten kertomukseksi esityksen, joka

1. tapahtuu tietyssä tilanteessa (eikä siis ole esimerkiksi vain eletty ”sisäinen tarina”);
2. on ajallinen ja kausaalinen tapahtumaketju;
3. rakentaa tarinamaailman jossa on yksityiskohtia;
4. sisältää tarinamaailmaa jollakin tapaa horjuttavan tapahtuman;
5. kertoo miltä tuntuu kokea tämä horjunta. (Herman 2009, 14.)

Sosiolingvistisestä kertomustutkimuksesta voisi Hermanin listaan lisätä vielä seuraavan kriteerin:

6. asemoi ja arvioi tarinamaailman toimijoita ja kertooja itseään eettiseltä kannalta (ks. esim. Pratt 1977, 136; Mäkelä 2018, Mäkelä & Karttunen 2020).

Yksilökokemus ja tarinamaailman ”murtuma” muodostavat myös bisnestarinankerronnan ytimen. Paras kertomus tarinataloudesta on siis – tarinamaailman ”murtuman” vaatimuksesta huolimatta – se oletusarvoisin. *Harvard Business Review*’n julkaisema Carolyn O’Haran vinkkilista mukaansa tempaavaan bisnestarinointiin (”How to Tell a Great Story”) korostaa omista kokemuksista ammentamista:

*Mine your own experiences*

The best storytellers look to their own memories and life experiences for ways to illustrate their message. What events in your life make you believe in the idea you are trying to share? ”Think of a moment in which your own failures led to success in your career, or a lesson that a parent or mentor imparted,” says Sachs. ”Any of these things can be interesting emotional entry points to a story.” There may be a tendency not to want to share personal details at work, but anecdotes that illustrate struggle, failure, and barriers overcome are what make leaders appear authentic and accessible. ”The key is to show your vulnerability,” says Morgan. (O’Hara 2014.)

Samalla O’Hara muistuttaa, että itsestä kokijana ei kuitenkaan pidä tehdä sankaria. Jutussa siteerataan erityisesti verkkomainontaguru Jonah Sachsia, jonka bisnestarinankerrontaopas *Winning the Story Wars* (2012) on kansainvälinen bestseller, ja tämä muistuttaa, että itsensä asettaminen alttiiksi saa myös yleisön alttiiksi: ”one of the main reasons we listen to stories is to create a deeper belief in ourselves”. Oppinsa mukaisesti Sachs aloittaakin oman teoksensa kohtaauksella, jossa hänen lapsuudenystävänsä kertoo 8-vuotiaalle Sachsillemme, että tämän ääni on liian ”kitisevä” Darth Vaderin ääneksi lasten yhdessä tekemässä elokuvassa. Seuraavaksi selviääkin, että lapsikaveri on tulevaisuuden bisneskumppani, jonka kanssa Sachs valloittaa sosiaalisen median markkinatilan viraaliksi lähte villä mainosvideoillaan.

Kertomuksiin liittyvässä hyötypuheessa kertomuksen kognitiivisen prototyypin rakentuminen yksilön kokemuksen ympärille asettaa myös bisnesmaailman mukaansa tempaavat tarinat fakta–fiktio-akselilla nimenomaan lähelle fiktiota, datan, informaati-



on ja faktan vastakohtaksi. Toisen ihmisen kokemusta ei voi sen paremmin falsifioida kuin todistaa oikeaksi. Siten, vaikka Lamarquen ja Olsonin sanoin kertomusmuotoon ei sinänsä ole sisäänrakennettu mitään todenviittaavuutta ja tosiasioita hylkivää mekanismia, konsulttivinkit kognitiivisesti koukuttavaan kertomukseen tavoittelevat samoja hyveitä, joita hyötypuheessa liitetään tyypillisesti fiktion.

Tarinatalouden opeista käy selväksi, että kertomukset ovat ikään kuin sisäänheittotarinoita myyntitapahtumassa, ja yleisön rooli on reagoida tunnepitoisesti. Yleensä tarinamaailman murto-maa ylikorostetaan; esimerkiksi liikeidea on aina yksittäisen epifanian päässä: ”That one search changed everything” (Sachs 2012, 4). Markkinointi omalla kokemustarinalla tai yleensä kokonaisella elämäntarinalla muodostaa tällä hetkellä erityisesti konsultti-, valmennus- ja hyvinvointibisneksen markkinoinnillisen ytimen. Tämä elinkeino on löytänyt tuottavan liittolaisen lifestyle- ja palvelujournalismista, joka myös hakee yksilöiden inspiraatio- ja motivaatiotarinoita. Kertomusbuumin keskeisiä elementtejä on kerrontakontekstien yhteenlankeaminen: nykyään voimme lukea täsmälleen samanlaisen ahdingosta oivallukseen etenevän kristillisen kääntymyskertomuksen elämäntapavalmentajan kotisivulta, *Helsingin Sanomien* Elämä ja hyvinvointi -osastosta, Osuuspankin verkkomainoksesta tai poliitikon Facebook-päivityksestä (Mäkelä 2018, 179–180).

Tarinatalouden diskursseihin kuuluu myös evolutiivinen tarinankerronnan essentialisointi, jolla on niin ikään taustansa kognitiivisessa ja psykologisessa kertomustutkimuksessa (esim. Oatley 2016); kertomusmuodon kognitiivista tehokkuutta perusteltaessa toistellaan tyypillisesti retoriikantutkija Walter Fisherin luonnehdintaa ihmisen ikiaikaisesta tarinallisesta perusuonteesta, ihminen on *homo narrans* ja kaikki välineellinen tarinallistaminen on yksinkertaisesti tämän perusolemuksen ymmärtämistä ja vaalimista. Esimerkiksi teologi ja puhekouluttaja Juhana Torkki perustaa laajahkoa suosiota nauttivan tarinankerrontaoppaansa *Tarinan valta: Kertomus luolamiehen paluusta* (2014) tälle essentialisoivalle dis-

kurssille. Torkki puhuu esimerkiksi ”median leirinuotioista”. Torkin teos käsittelee oivaltavalla tavalla median vaikutusta demokraattiaan ja hahmottelee klassisen retoriikan ja perinteisten kertomusoppien avulla keinoja ottaa haltuun yhä omaehtoisempi ja liikkuvampi yleisö. Teos on tehty valtaapitäville, joille tarinointi on tarjolla luonnollisena ja evoluution jalostamana, rakenteista vapaana kyknä, joka pitää vain elvyttää aktiiviseen käyttöön. Samalla Torkki tulee kuitenkin luolamies- ja leirinuotioretoriikallaan essentialisoineeksi myöhäiskapitalistiset tavoitteet: ikään kuin johtamisoppien kerronnalliset valtarakenteet ja eettiset asemoinnit voisi historiattomasti palauttaa kivikautiseen heimodynamiikkaan.

## Sosiaalisen median tarinalogiikka

Self-help- ja valmennushengen sekä inspiroivien elämäntarinoiden lisäksi kertomusbuumin taustalta löytyy mekanismi, jolla on ollut mullistava vaikutus kertomusmuodon välineellistymiseen, etiikkaan ja estetiikkaan: sosiaalinen media. Ensinnäkin se demokratisoivana ja retorisia lähtökohtia tasapäistävänä tarinallisuuden alustana haastaa kaikki kilpailemaan yksilöivillä kokemustarinoilla. Toiseksi, ja tämä vaikutus liittyy erikoisella ja huolestuttavalla tavalla kertovaan fiktion, kertomusten jakotalous itsessään lähentää mukaansatempaavaa kokemustarinaa fiktion. Lääkäri Tommi Koi-vun kolumni ”Suoraan silmiin” (*Ilkka* 17.5.2015) toimii esimerkkinä siitä, miten aikamme tarinataloudelle tyypillinen mukaansatempaava kertomus saa ylleen kirjallista auraa. Kolumni kertoo tarinan kehitysvammaisesta Jonista, joka työskentelee marketissa ostostenpakkaajana ja saa eräänä päivänä ilahduttavan idean: Joni alkaa sujauttaa kannustavan mietelauseen jokaisen kohtaamansa asiakkaan ostoskassiin. Marketissa syntyy mieltä ylentävä Joni-ilmiö, kun kaikki haluavatkin yhtäkkiä nimenomaan Jonin kassalle. Koi-vun mukaan lukija voi oppia kertomuksesta, miten voimme ”katsoa lähimmäistämme silmiin ja nähdä hänet”. Kertomus lähti sosiaalisessa mediassa viraaliin lentoon, mutta muutaman tunnin kuluttua

aktiiviset googlaajat olivat jo löytäneet saman ”Johnny the Grocery Bagger” -tarinan *Life Lessons in Words* -inspiraatiotarinasivustolta; verkkohauilla kertomus löytyy myös useilta asiakastytyväisyysaiheisilta konsulttisivuilta ja hengellisestä käytöstä. Sama kertomus voi siis toimia välineenä asiakastytyväisyyden parantamiseen ja moraaliseen kasvuun.

Kyseessä on mitä tyypillisin verkon tarinameemi, joka vastaa myöhäiskapitalistisen tarinalouden ihanteita: se on voimaannuttava ja motivoiva, se kertoo altavastaaajasta (vrt. Presser 2018), se sisältää käänteentekevän oivalluksen ja moraalisen opetuksen, joka on helppo jakaa, ja se osoittaa meille empatian taloudellisen väli-nearvon. Samalla se toimii kuin Jeesuksen paraabeli tai keskiaikainen eksemplum: kertoja ei mainitse tarinansa alkuperää, koska kertomuksen totuus ei piile referenssissä vaan moraalisessa opetuksessa. Koivu vahvistaa tämän tarinalogiikan jälkikirjoituksessaan, jonka hän esitti vastineena kertomuksen alkuperää koskevaan kritiikkiin:

Kylmät tosiasiat saattavat puhutella järkeä, mutta ne eivät yllä sydämeen asti, ja ovat melko hyödyttömiä kun on kyse elämän tärkeimmistä asioista. [- -] Emme voi tietenkään olla täysin varmoja, onko Jonin tarina totta, mutta ainakin minun lapsellinen sydämeni, joka usko rakkauteen, unelmiin ja onnellisiin loppuihin, haluaa uskoa että se on totta. (Koivu 2015.)

*Ilta-Sanomien* jutussa ”Uskomaton tarina ’Jonista’ leviää Suomessa – kirjoittaja paljasti, mistä juttu on oikeasti lähtöisin” (19.5.2015) Koivu kommentoi, että ”tarina on hyvä, oli se sitten totta tai ei”.

Hänen mukaansa tarinan opetus on tärkeämpi.

–Tarinan pointti oli pysäyttää ihmiset miettimään, miten läheisiään voisi ilahduttaa ja tehdä maailmasta paremman paikan. Surettaa, että tarina menettää merkityksensä, kun aletaan miettimään onko se totta vai ei. On se totta tai ei, se on loistava esimerkki, lääkäri toteaa. (Hujanen 2015.)

Viraalina leviävän affektiivisen kertomuksen ”totuus” alkaa siten muistuttaa usein fiktion totuutta, aristoteelista *poiesista*, joka ei kerro tapahtuneesta vaan mahdollisesta ja välttämättömästä. Jonin ta-

rinasta tuli *Ilkan* vuoden luetuin juttu, mutta samaan aikaan se on ikään kuin ”kirjallisuutta”. Koivun muotonsa ja ideologiansa puolesta banaalin yksioikoinen kertomus ajaa kaksilla rattailla: se on sosiaalisen median totuudennälkään (vrt. Shields 2010) vastaava ”tositarina”, jossa on kuitenkin sama universaali potentiaali kuin fiktiossa.

Olen toisaalla (Mäkelä 2018; Mäkelä & Karttunen 2020) nimennyt tämäntyyppisen kertomuksen *viraaliksi eksemplumiksi*. Se on sosiaalisen median tarinanjakotalouden luoma kertomustyyppe ja aikamme tarinabuumin kivijalka. Viraali eksemplum on tyypillisesti tunteita herättävä yksilön kokemustarina, josta tulee räjähdysmäisen sosiaalisen median jakamisen myötä ensin edustuksellinen ja lopulta normatiivinen. Tämä ketjureaktio kokemuksellisuudesta edustuksellisuuteen ja normatiivisuuteen suojaa kertomusta kritiikiltä ja falsifioinnilta. Lopulta, someilmion jo synnyttyä, ei ole enää merkitystä, oliko alkuperäinen kokemustarina tosi vai sepitetty; elämään jäävät ensisijaisesti affektiivista ja moraalista konsensusta luovat sosiaalisen median jaot. Näin kävi vuosina 2012–2013 suomalaisessa Enkeli-Elisa-tapauksessa, kun kirjailija Minttu Vettenterä huijasi valtavaa sosiaalisen median yleisöä ja lukuisia julkisen ja yksityisen sektorin kampanjalahjoittajia tekaistulla koulukiusatun itsemurhatarinalla; huijauksen paljastuttuakin julkisessa keskustelussa toisteltiin, että ”asia on kuitenkin tärkeä” ja että Elisän tapaus kaikesta huolimatta ”edustaa” koulukiusattujen kokemusta ja asemaa (Nikkanen & Silfverberg 2013). Kansaa ei saanut liikkeelle kuitenkaan fiktio Elisasta vaan sosiaalisen median tarinalogiikka, joka suosii erityisesti yksilökokemuksen (Facebookin aloituskysymys ”Mitä mietit, Maria”) ja yksiselitteisen moraalisen asemoinnin yhdistelmää. Jokainen on oman kokemuksensa asian tuntija, ja kokemustarinan jakaminen on pohjimmiltaan *oman* kokemuksen jakamista toisen kokemuksesta – sitä ei voi kukaan muu falsifioida. Sosiaalisessa mediassa siis kerronnallinen auktoriteetti rakentuu kokemuksellisuudelle. Kertomuksen etiikkaan puolestaan vaikuttaa se, että ambivalentin kertomuksen jakaminen on sosiaa-

linen riski – eli mitä selvempi eettinen aseointi, sen vahvemmin kertomus elää tarinataloudessa.

Seuraavassa avaan tarkemmin kertomusmuodon ja fiktion kognitiivisista ja moraalisisista hyödyistä käytyä keskustelua ja väitän, että kirjallisuuden hyötyjä on tuotu esiin niin tutkimuksessa kuin julkisessa keskustelussakin nimenomaan myöhäiskapitalistisen tarinatalouden ehdoilla, ei niitä haastaen. Tämä näkökulma haastaa nussbaumilaisen ajatuksen kertovan fiktion moraalikasvatuksellisesta potentiaalista markkinatalouden vastavoimana.

## Kognitiiviset ja moraaliset hyötyväitteet

Kirjallisuudentutkimuksessa ajatus kirjallisuuden autonomisuudesta ja singulaarisuudesta elää vahvana; toisaalta kriittisten teorioiden hallitseva rooli viime vuosikymmeninä on tehnyt monista kirjallisuudentutkijoista kyynisen epäileväisiä lukijoita (Sedgwick 1997; Felski 2008). Samaan aikaan 2000-luvulla noussut humanististen alojen olemassaolon oikeutuksen kyseenalaistaminen ympäri maailmaa on ajanut meidät tilanteeseen, jossa kirjallisuuden yhteyksiä muuhun maailmaan ja kirjallisuudentutkimuksen hyötyä uusliberalistisilla markkinoilla joutuu todistelemaan työkseen (ks. esim. Felski 2008, 2–4; Meretoja & Lyytikäinen 2015, 1). Moraalifilosofi Martha Nussbaum onnistui tuomaan julkiseen keskusteluun puheen kirjallisuuden moraaliskasvatuksellisista hyödyistä juuri kun toisen asteen koulutuksessa oltiin ajamassa alas fiktion roolia. Nussbaum esittää tunnetusti teoksessaan *Not for Profit* (2010), että uusliberalistinen bisnesorientaatio on syrjäyttänyt hyvään kansalaisuuteen kasvamisen kaikilla koulutusasteilla, ja tarvittava vastapaino löytyy aivan erityisesti kertovasta fiktiosta. Kuitenkin Nussbaumin ajatukset nimenomaan kertomusten kyvystä tarjota meille moraalista haastetta ja samastumispintaa toisten ihmisten kokemukseen sekä kasvun paikkoja itselle tulevat hyvin lähelle edellä kuvaamani kertomuskonsulttien oppeja mukaansa tempaavasta kertomuksesta.

Myytävä tuote on nimittäin pohjimmiltaan sama, ja merkittävä ero lopulta vain retoriikassa. Nussbaum puhuu moraalisen toimijuuden testaamisesta ja tarinakonsultit keskittyvät sosiaalisten taitojen kehittämiseen. Yhteiseksi alueeksi näille välineellisille kertomuskäsityksille on julkisessa keskustelussa muodostunut empatia. Kertomusmuodon näkökulmasta molemmissa keskusteluissa – niin kirjallisuuden puolustuksessa kuin tarinabisneksessäkin – ytimen muodostaa kokemuksellisuus, kertomuksen erityinen kyky välittää, miltä tuntuu olla joku toinen. Fiktion puolustuspuheissa jaksetaan korostaa, että vieraaseen tajuntaan todellisen tiedollisen pääsyn tarjoaa vain fiktio. Kuten edellä jo esitin, prototyyppisen kokemuskertomuksen ja fiktion hyveet lankeavat tarinataloudessa kuitenkin usein yhteen. Nussbaum ja ylipäättään nykyinen kirjallisuuden eettistä potentiaalia korostava tutkimusparadigma korostavat kompleksisuutta ja monimerkityksisyyttä, kirjallisuuden tuottamaa moraalista *haastetta*, mutta kun puheessa päästään normatiiviseen osuuteen eli hyötyyn, enää ei olekaan selvää, mikseivät esimerkiksi yllä siteeratut kertomukset Liisasta, tiimistä, ja asiakas-chatin tuomasta johtamishaasteesta sekä ostoksia pakkaavasta Jonista voisi olla yhtä arvokkaita kertomustekojä kuin kompleksinen ja itserefleksiivinen romaanikin. Onhan niissäkin kyse yllättävästä toisen ihmisen näkökulmaan asettumisesta sekä tästä seuranneesta oivaluksesta ja oppimisprosessista. Samalla ne ovat kuitenkin parantaneet henkilöhahmojaan työllistävien yritysten tulosta.

Suomalaisista tutkijoista keskustelua kertomakirjallisuuden hyödyistä ovat käyneet esimerkiksi Hanna Meretoja ja Pirjo Lyytikäinen johdannossa toimittamaansa teokseen *Values of Literature* (2015); kirjallisuudentutkijoille tyypillisesti hekin korostavat arvojen ja perspektiivien pluralistisuutta, merkitysten avoimuutta ja vierauden kohtaamista kaunokirjallisuuden ja sen käyttöjen perusolemuksena (esim. emt. 10; ks. myös Meretoja 2018). Tällainen geneerinen pluralismin ja monimerkityksisyyden juhlinta humanistien kesken harvemmin kuitenkaan ylittää uutiskynnystä. Sen sijaan empiiriset psykologiset testit todellisilla lukijoilla ylittävät. Kun David Comer Kidd ja Emanuele Castano julkaisivat vuonna

2013 psykologisen lukututkimuksensa kertomakirjallisuuden positiivisesta vaikutuksesta lukijoiden kykyyn tulkita toisten ihmisten mielentiloja eli niin kutsuttuun mielen teoriaan (*theory of mind*), myös monet muuten kognitiivisiin ja empiirisiin asetelmiin kriittisesti suhtautuvat kirjallisuudentutkijat jakoivat sosiaalisessa mediassa innokkaasti tutkimuksesta tehtyjä uutisia. Kiddin ja Castanon (2013) tutkimus perustuu neljään vertaisryhmään, joista yksi luki niin sanottua korkeakirjallista kertovaa fiktiota, yksi populaarikirjallisuutta, yksi asiatekstiä ja yksi ei mitään. Sen jälkeen ryhmät laitettiin tunnistamaan ihmisten tunnetiloja silmien alueeseen rajatuista valokuvista (*Reading the Mind in the Eyes Test*). Kiddin ja Castanon (2013) tulos oli, että jo pelkästään muutaman sivun altistus korkeakirjalliseen fiktiolle, kuten Tšehoville tai DeLillolle, sai koehenkilöt pärjäämään paremmin tunnetilojen tunnistamisessa kuin verrokkiryhmät. Artikkelin otsikko ”Reading literary fiction improves theory of mind” ja sen ilmestyminen huippuluokan *Science*-journaalissa saivat tiede-, kulttuuri- ja hyvinvointitoimitukset epäilemättä innostumaan ympäri maailmaa. Toisaalta pelkät mediaotsikot kertovat, miten vaivattomasti tilastollisesta korrelaatiosta kognitiivisten toimintojen välillä hypätään hyötynäpuheeseen:

Tutkimus: hyvä kirjallisuus kehittää kykyä ymmärtää muita ihmisiä (YLE Kulttuuri 5.10.2013)

Sosiaaliset taidot ruosteessa? – Lue Tšehovia (*Kauppalehti* 30.9.2018)

Lukeminen on ihmepilleri, joka tuo menestystä ja lievittää stressiä (*Talouselämä* 26.10.2018)

Kannattaa lukea fiktiota – etenkin korkeakirjallisuus lisää empatia-kykyä” (*Helsingin Sanomat* 8.1.2015)

For better social skills, scientists recommend a little Chekhov (*New York Times* 3.10.2013)

Jotkin tutkimuksesta raportoivat jutut jäljittelevät palvelujournalismin hengessä self-helpin kerrontatilannetta, jossa myöhäiskapitalistista yksilöä kehoitetaan sinä-muodossa itsekohennukseen; näin esimerkiksi aloittaa juttunsa *New York Timesin* toimittaja Pam Belluck:

Say you are getting ready for a blind date or a job interview. What should you do? Besides shower and shave, of course, it turns out you should read — but not just anything. Something by Chekhov or Alice Munro will help you navigate new social territory better than a potboiler by Danielle Steel. (Belluck 2013.)

Kiddin ja Castanon (2013) tutkimustuloksen myöhempiä kumoamisia ei kuitenkaan ole uutisoitu missään. Kaksi tutkimusryhmää toisti koeasetelman huomattavasti suuremmilla vertailuryhmillä, ja molemmat osoittivat, että korrelaatiota lyhytkestoisen kaunokirjallisuusaltistuksen ja toisten ihmisten tunnetilojen tunnistamisella ei ole. Sen sijaan molemmat tutkimusryhmät vahvistivat, että koehenkilöiden kirjallisuudentuntemus (*author recognition test*) korreloi korkean tunteidenlukutaidon kanssa; kuten näissä kontrollitutkimuksissa todetaan, tästä *voi* päätellä, että elämän mittainen altistuminen kertomakirjallisuudelle kehittää mielen teoriaa, mutta luultavimmin kausaalisuhte ei ole näin yksiselitteinen. Kiinnostus toisten ihmisten sielunelämää kohtaan voi myös johdattaa kirjallisuuden pariin. (Panero et al 2016; Samur et al. 2018.) Toisaalta koetta toistettiin myös joiltain osin onnistuneesti (ks. Black & Barnes 2015; Pino & Mazza 2016). Kiddin ja Castanon (2013) tulosten kiistanalaisuus ja myöhempien tutkimusten osoittama syy-seuraussuhteiden mutkikkuus ei esimerkiksi näy Lukukeskukseen ”10 faktaa lukemisesta 2017” -verkkotietoiskussa, jossa tähän tutkimukseen viitataan puhuttaessa kirjallisuudesta empatia- ja sosiaalisten taitojen kehittäjänä. Kulttuurikentällä työskenteleville nimenomaan alkuperäinen tutkimusuutinen oli inspiroiva, affektiivista konsensusta tuottava ja helposti (sosiaalisessa mediassa) jaettava. Siitä voidaan todeta samoin kuin perättömäksi osoittautuneesta, viraaliin jakoon lähteneestä kokemukskertomuksesta: asia – kirjallisuuden yhteiskunnallisen aseman edistäminen – on kuitenkin tärkeä, ja vaikka empiirisesti vedenpitävää tulosta ei saatukaan, tunne- ja kokemuspohjalta arvioiden Tšehovia lukeva ihminen on lähtökohtaisesti kannatettava, miksei siis keskivertoa empaattisempiäkin. Kokeellisen psykologian tutkimusasetelmat ovat lisäksi usein ”rakennesokeita”; toisenlainen koeasetelmahan voisi pohtia vaikka



sosioekonomisen taustan, kulttuurin saavutettavuuden ja tapakasvatuksen vaikutusta empatiaharjoituksiin. Jos elämä on suonut helpon pääsyn Tšehovin äärelle, varmasti myös on ollut etuoikeus sosiaalisten kykyjen harjaannuttamiseen.

Kiddin ja Castanon (2013) tutkimuksen lisäksi ylipäätään sellainen empiirisistä koeasetelmista tai aivokuvantamisesta ponnistava psykologinen lukututkimus, joka tukee hypoteesia sosiaalisten taitojen ja empatiakyvyn yhteydestä joko lyhytaikaiseen tai elämämittaiseen ”hyvän” kaunokirjallisuuden lukemiseen (ks. esim. Hakemulder 2000; Oatley 2016), päättyy helposti niin uutis- kuin viihdemedian otsikoihin. Empiirinen tutkimusasetelma on palvelujournalismin etu, sillä lehtijuttu voi tarjota itsekohennusvinkkejä auktoriteetin äänellä: ”Lukeminen lisää tutkitusti kykyä toisten ihmisten myötäelämiseen. Millaisia kirjoja lapsille kannattaisi tuoda tai lukea, jos haluaisi heistä empaattisia ihmisiä?” (Salonen 2018.) Viihteellisessä tiedeuutisoinnissa tarinabisneksen painottama kertomusmuodon manipulatiivinen voima korvautuu erityisesti puheella empatiasta. Kun esimerkiksi *Me Naisissa* todetaan, että ”[k]irjallisuus antaa usein mahdollisuuden kurkistaa kokemuksiin, jotka ovat erilaisia kuin omamme” tai ”[k]un luemme muiden ihmisten värikkäästi kuvatuista kohtaloista, samastumme heihin” (Salonen 2016), kirjallisuuden hyötypuheen retoriikka käy melko lailla yksin niin eettisiin kysymyksiin virittyneen kirjallisuudentutkimuksen (esim. Meretoja & Lyytikäinen 2015) kuin johdon konsultaatioissa käytettyjen kertomusteho-oppienkin kanssa.

Myös Helsingin kirjamessujen lehdistötiedote julisti vuonna 2016, että ”Lukeminen lisää empatiaa” (Armanto 2016). Tiedotteessa messujen johtaja Jan Erola lausuu:

Me suomalaiset tarvitsemme yhä enemmän kykyä ajatella empaattisesti. Niin poliitikot, yritysjohtajat kuin tavan tallaat. Jopa parhaat myyjät ovat empaattisia – he osaavat asettua toisen asemaan ja ymmärtävät heidän tarpeitaan. Empatiaa voi oppia, vaikkapa lukemalla kirjoja. (Armanto 2016.)

Sama tiedote kertoo, että Erola haluaa lisätä talous- ja politiikka-kirjallisuuden näkyvyyttä messuilla ja on järjestämässä sinne myös

”bisnesaamupäivää”. Empatiapuheella on siten markkina-arvoa, se on myöhäiskapitalistista kauppatavaraa, jolla on menekkiä erityisesti johdon konsultoinnissa. Empatia on kirjallisuuden hyötypuheessa markkinoinnillinen taikasana, joka tuo yhteen prototyypin kertomuskäsityksen ja myöhäiskapitalistisen yksilökeskeisyyden. Kertomusmuoto itsessään, prototyypisesti määriteltynä kuten edellä, on nimenomaan yksilöivä, yksilöllisiä valintoja ja yksilön oivallusta korostava. Yksilöivyyys on myös kirjallisuuden hyötypuheen ytimessä: moraalinen koettelu toteutuu henkilöhahmojen asemaan asettumisena, ja saatava hyöty on ensisijaisesti yksilön kehitystä. Siinä missä prototyypinen kertomuskin, myös myöhäiskapitalistinen, välineellinen kirjallisuuskäsitys hakee yksilön epifaniaa, suurta oivallusta ja ”parempaa versiota itsestä”, niin kuin self-help-kirjallisuudessa tavataan sanoa. Tämän kirjallisuuden markkina-asemaa nostavan puheen mukana kulkee kuitenkin monoliittinen kirjallisuuskäsitys. Onko hyvä romaani kuin hyvä ihminen? Kuin hyvä pomo?

Kirjallisuuden parantavaa vaikutusta sosiaaliin taitoihin ja empatiakykyyn tutkivien psykologien tutkimusteksteissä oletukset laadukkaan kirjallisen fiktion tyypillisistä ominaisuuksista ovat yllättävänkin karikatyyrimäisiä: ”The vividness of imagery during reading has been found to improve transportation and to increase empathy” (Oatley 2016, 621); ”Character-based stories (perhaps those of a literary kind) encourage a sense of shared humanity as a general mode” (emt. 623); ”Character in fiction is closer than a personality profile to the kinds of mental model we make of someone we know” (emt. 625). Samat hyveet löytyvät, jälleen, tarinallisuusbisneksen oppikirjoista ja ovat *business-self-helpin* mukaan kenen tahansa opittavissa – kuten empatiakin. Kirjallinen taito alkaa siten lähentyä empatian taitoa, ja lopulta molemmilla on välineellinen rooli yksilön kehityksessä. Tätä monoliittista käsitystä tukee joka ikinen julkinen kirjallisuuden puolustuspuheenvuoro, jossa esitetään, että ”kirjallisuus” tekee sitä tai tätä. Todellisuudessa kirjallisuus on instituutio, jonka sisällä voi tehdä mitä tahansa. Tämän voi todeta silloin, kun instituutiota ei tarvitse kokonaisuudessaan myy-

dä kellekään. Tieteen ja tutkimuksen näkökulmasta tätä monoliittista kirjallisuuskäsitystä tukee kuitenkin ensisijaisesti kognitiivinen näkökulma kirjallisuuteen.

Kun kirjallisuuden hyötypuhe keskittyy aivohyötyihin, kirjallisuus ilmiönä luonnollistuu ja essentialisoituu, ja sen institutionaalisuus ja yhteiskunnalliset reunaehdot häipyvät näkyvistä. Myöhäiskapitalistisessa tarinataloudessa on strateginen etu esittää kertomus ja kirjallisuus kognitiivisina eikä institutionaalisina ja poliittisina ilmiöinä. Kuten edellä olen todennut, tämä kognitiivinen essentialisointi ilmenee tarinabisneksessä kontekstit häivyttävänä leirinuotio- ja luolamiespuheena (”Ihminen on aina kertonut tarinoita!”). Empiiriset ja aivokuvantamalla tehdyt lukututkimukset ja niihin perustuva tiedeutusointi tuottavat samaa essentialisoimista ja luonnollistamista, mutta lisäksi myös monoliittista käsitystä hyvästä kirjallisuudesta näkökulmia rikastavana ja empatiaa kasvattavana itsekehennusmateriaalina. Kognitiivinen näkökulma onkin lopulta erittäin yhteensopiva myöhäiskapitalistisen yksilöajattelun kanssa: lukemisen ja kirjallisuuden tuotannon sosiaaliset ja poliittiset ehdot häivytetään, on vain treeniä hakeva ”mieli” ja parempia ja huonompia ihmisiä.

## Lopuksi

Myöhäiskapitalistinen, kertomusmuodon tehokkaasti välineellistävä kertomuspositiivisuus on syönyt sisäänsä kirjallisuuden puolustuspuheet, ja niitä on vaikea kritisoida, vallankin jos ei ole tarjota tilalle mitään yhtä kokonaisvaltaista kirjallisuuden oikeutusta – saati vinkkilistoja palvelujournalismiin ja johdon konsultointiin. Filosofit Gregory Currie on kuitenkin pyrkinyt sinnikkäästi ja säälimättä kritisoidaan kirjallisuudesta esitettyjä kognitiivisia ja moraalisia hyötyväitteitä jo vuosia. Ilahduttavasti nimetyssä artikkelissaan ”Does fiction make us less empathic?” (2016) Currie arvioi empiirisiä lukututkimuksia filosofisesta ja spekulatiivisesta näkökulmasta ja esittää joitakin kysymyksiä, jotka toimivat kuin virkis-

tävä kylmä suihku kuumana käyvän kertomus- ja empatiainnostuksen keskellä. Hänen pääargumentinsa on, että kirjallisten henkilöhahmojen herättämä empatia ei välttämättä johda ollenkaan moraaliseen toimintaan tosimaailmassa (tästä huomauttaa kiitettävästi myös esim. Meretoja 2018). Todellisen kapinallisen Curriesta tekevät kuitenkin hänen väitteensä kirjallisuuden mahdollisista haitoista. Voiko fiktiivinen kaunokirjallisuus esimerkiksi ohjata empatiareaktioita epäproduktiivisesti ja jopa haitallisesti?

Currie toteaa, että fiktion herättämä empatia voi vääristää oikeudenmukaisuutta ja häivyttää mittasuhteita ohjaamalla huomiotamme erikoisiin yksittäistapauksiin ja ennestään tuttuihin auttamisen kohteisiin (Currie 2016, 59). Tätä epäilystä tukee myös kognitiivinen kertomusmuodon määrittely, joka korostaa yksilöivyyttä, maailmankuvan murtumaa ja kokemuksellisuutta. Prototyypin kokemuksellisesti ymmärrettynä kertomusmuoto jättää merkittäviä moraalisen toimijuuden alueita pimentoon. Lisäksi Currie rakentaa empiiristen psykologisten tutkimusten varaan hypoteesin kirjallisuuden empatiaa *vähentävästä* vaikutuksesta. Empiirisissä kokeissa on osoitettu, että yksittäisen hyvän teon tekeminen nostaa ihmisen itsearvostusta hetkellisesti niin, että tämä onkin vastaavasti alttiimpi lyhytaikaiseen moraalien löystymiseen. Currie ehdottaa, että intensiivinen samastuminen vaikkapa Anna Kareninan kokemuksiin voi kuluttaa empatiavarastomme vähäksi aikaa loppuun, jolloin samastumisresursseja ei olekaan käytössä arjen todellisiin tilanteisiin: ”we have done enough empathizing for today” (Currie 2016, 59).

Tämä Currien perustellusti esittämä hypoteesi osuu epäilemättä kipeästi myös kirjallisuudentutkijoiden ammatilliseen itseymmärrykseen. Yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa humanistiset alat joutuvat jatkuvasti tuottamaan itseään oikeuttavaa puhetta, kirjallisuuden ja lukemisen eettinen ja moraalinen potentiaali on ollut vahvimpia perusteluita työmme tärkeydelle (ks. Nussbaum 2010). Haaskaammeko ihmisytyttämme fiktion parissa, kun sen ulkopuolella olisi empatialle ja moraalille toimijuudelle paljon enemmän käyttöä? Ulkoisen rahoituksen markkinoilla moni meistä on alka-

nut epäilemättä hahmottaa kirjallisuudentutkimusta markkinoitavana tuotteena (ei sentään tarinana), ja hakemusretoriikka on ollut osaltaan rakentamassa monoliittista käsitystä ”hyvästä” kirjallisuudesta. Tärkein anti Currien kritiikissä kirjallisuudentutkimuksen kannalta onkin hyötypuheen tuottaman monoliittisen kirjallisuuskäsityksen purkaminen. Kirjallisuuden kyky kasvattaa empatiaa ei ole millään tavalla absoluuttinen kirjallisuuden arvon mitta (Currie 2016, 52). Sen vastapainoksi pitäisi asettaa esimerkiksi kysymys kertovan fiktion kyvystä irtautua prototyypin kokemuksen yksilöivästä näkökulmasta ja kuvata yksilön ja empatian ylittäviä ilmiöitä kuten ilmastonmuutosta tai sosioekonomisia rakenteita.

Jos Bahtinia on edelleen uskomien ja romaani voi todella syödä sisäänsä mitä vain, ei romaanin tarvitse edes olla ensisijaisesti kertomus vaan paremminkin *säiliö*. Voisimmekin vaihteeksi miettiä, millaisia ovat säiliön hyveet. Kapitalismi elää inspiroivista ja motivoivista sankaritarinoista ja luo suurta fiktiota tulevista voitoista yksilön silmien eteen, mutta itse systeemi perustuu kuitenkin siihen, että vain erittäin harva voittaa (Beckert 2016). Kapitalismi, jos jokin, siis todella perustuu sille ”mahdollisen tajulle”, jota moraalifilosofiassa korostetaan ja jonka esimerkiksi Hanna Meretoja (2015, 2018) nostaa fiktion erityishyveeksi. Tapa, jolla Meretoja ja monet muut filosofisesti orientoituneet kertomuksen ja fiktion tutkijat korostavat fiktiivisiä kertomuksia dynaamisen ja tulevaisuusorientoituneen vaihtoehtojen hahmottamisen alueena, on täydellisessä harmoniassa uusliberalistisen hyötyajattelun kanssa. Toisaalta Meretojan edustama hermeneuttinen kirjallisuusajattelu korostaa kuitenkin kokemuksellista tilintekoa menneen kanssa ja historiallisen ymmärryksen muodostumista ”mahdollisen tajuna”; myöhäiskapitalistinen tarinatalous keskittyy yksinomaan tuleviin voittoihin. Kirjailijatkin tarvitsevat rahaa. Siksi onkin hätkähdyttävää, kun joskus sentään saa lukea hyötypuheen kritiikkiä instituution si-

sältä. Näin kirjoittaa Tommi Melender *Kirkko ja kaupunki* -lehden kolumnissaan ”Lukeminen ei kannata”:

Inhoan lukemisen edistämiseen tähtääviä kampanjoita. Inhoan tai vastelua siitä, että pojat eivät lue tai että nuoret eivät lue. Eniten inhoan puhetta lukemisen hyvinvointivaikutuksista eli siitä, kuinka paras maailmankirjallisuus lisää empatiaa ja itseymmärrystä ja tekee meistä parempia ihmisiä. Minusta kirjallisuus ei ole tehnyt hyvää ihmistä, vaan todennäköisesti huonomman. Silti jatkan lukemista, todennäköisesti kuolenkin tekstin äärelle. Sellaista kohtaloa en soisi itselleni tai kellekään muulle.

Toisinaan haaveilen, että vuoroin hymistelevää ja vuoroin morali-soivaa lukemisen ylistämistä seuraisi vimmainen vastareaktio.

Bengt Holmström ja Sixten Korkman julkaisivat raportin, jossa todistelisivat kirjojen parissa kulutetun ajan olevan pois talouskasvusta. Jari Sarasvuo rupeaisi saarnaamaan kirjattomuuden autuutta ja kirjasmielisyyttä. Poliitikot, urheilijat ja viihdetaiteilijat lopettaisivat kirjojen julkaisemisen, koska kukaan ei enää pitäisi niiden kirjoittamista älykkyyden merkinä. (Melender 2017.)

Tarinatalous ja yksilöllistävä hyötypuhe ovat välineellistäneet perinteiset humanistiset hyveet, ja siksi kirjallisuusinstituution tehtävä on ajatella ne uudelleen.

## LÄHTEET

- Alanne, Katja (2019) Tarinankerronta tavaksi strategisella otteella. *HY+* (blogi) 28.6.2019. <https://hyplus.helsinki.fi/tarinankerronta-tavaksi-strategisella-otteella/>. (Luettu 30.1.2020.)
- Armanto, Teija (2016) Helsingin Kirjamessut: Lukeminen lisää empatiaa. Messukeskus.com (tiedote) 25.10.2016. <https://messukeskus.com/press-release/helsingin-kirjamessut-lukeminen-lisaa-empatiaa/>. (Luettu 30.1.2020.)
- Bahtin, Mihail (1981) The epic and the novel. Towards a methodology for the study of the novel. Teoksessa Michael Holquist (ed.) *Dialogic Imagination: Four essays*. Transl. Caryl Emerson & Michael Holquist.
- Beckert, Jens (2016) *Imagined futures. Fictional expectations and capitalist dynamics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Belluck, Pam (2013) For better social skills, scientists recommend a little Chekhov. *New York Times Well-blogi*. <https://well.blogs.nytimes.com/2013/10/03/i-know-how-youre-feeling-i-read-chekhov/>. (Luettu 30.1.2020.)
- Black, Jessica E. & Jennifer L. Barnes (2015) The effects of reading material on social and non-social cognition. *Poetics* 52, 32–43.
- Camerer, Colin F. et al. (2018) Evaluating the replicability of social science experiments in *Nature* and *Science* between 2010 and 2015. *Nature Human Behaviour* 2, 637–644.
- Currie, Gregory (2016) Does fiction make us less empathic? *Teorema* 35(3), 47–68.
- Felski, Rita (2008) *Uses of literature*. Malden: Blackwell.
- Fernandes, Sujatha (2017) *Curated stories. The uses and misuses of storytelling*. Oxford: Oxford University Press.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'natural' narratology*. London & New York: Routledge.
- Hakemulder, Frank (2000) *The moral laboratory. Experiments examining the effects of reading on social perception and moral self-concept*. Amsterdam: John Benjamins.

- Herman, David (2009) *Basic elements of narrative*. Oxford and Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Hujanen, Miikka (2015) Uskomaton tarina ”Jonista” leviää Suomessa – kirjoittaja paljasti, mistä juttu oikeasti on lähtöisin. *Ilta-Sanomat* 19.5.2015. <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000927968.html> (Luettu 30.1.2020.)
- Hyvärinen, Matti (2004) Narratologia ja kerronnallinen käänne. *Avain* 2004:1, 53–59.
- Illouz, Eva (2008) *Saving the modern soul. Therapy, emotions, and the culture of self-help*. Berkeley: University of California Press.
- Jameson, Fredric (1989 [1984]) Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Tutkijaliitto, 227–279.
- Kidd, David Comer & Emanuele Castano (2013) Reading literary fiction improves theory of mind. *Science* [Online] 342(6156), 377–380.
- Koivu, Tommi (2015) Suoraan silmiin. *Ilkka* 17.5.2015. <https://ilkka-pohjalainen.fi/mielipide/kolumnit/suoraan-silmiin-1.1834913>. (Luettu 30.1.2020.)
- Lamarque, Peter & Stein Haugom Olsen (1993) *Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Lukukeskus (2017) Kymmenen faktaa lukemisesta. *Lukukeskus*. <https://lukukeskus.fi/10-faktaa-lukemisesta/>. (Luettu 30.1.2017.)
- Liotard, François (1979) *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- Melender, Tommi (2017) Lukeminen ei kannata. *Kirkko ja kaupunki* 20.10.2017. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/kolumni-lukeminen-ei-kannata>. (Luettu 30.1.2020.)
- Meretniemi, Jarkko 2010. Jos haluat vaikuttaa ihmisiin, sytytä heidän tunteensa. *Tarina-akatemia*. <https://www.tarina-akatemia.fi/new-page-43>. (Luettu 30.1.2020.)
- Meretoja, Hanna (2018) *The ethics of storytelling. Narrative hermeneutics, history, and the possible*. Oxford: Oxford University Press.



- Meretoja, Hanna & Pirjo Lyytikäinen (2015) Why we read. The plural values of literature. Teoksessa Hanna Meretoja, Saija Isomaa, Pirjo Lyytikäinen & Kristina Malmio (toim.), *Values of literature*. Leiden: Brill Rodopi, 1–22.
- Mäkelä, Maria (2018) Lessons from the *Dangers of Narrative* project. Toward a story-critical narratology. *Tekstualia* 4, 175–186.
- Mäkelä, Maria & Laura Karttunen (2020) Kokemuksellisuus, mallitarinat ja eksemplarisuus tarinallisen yksilöjournalismin valtakaudella. Teoksessa Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa & Jyrki Nummi (toim.), *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nussbaum, Martha (2010) *Not for profit. Why democracy needs the humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Oatley, Keith (2016) Fiction. Simulation of social worlds. *Trends in Cognitive Sciences* 20(8), 618–628.
- O'Hara, Carolyn (2014) How to tell great stories. *Harvard Business Review* 30.6.2014. <https://hbr.org/2014/07/how-to-tell-a-great-story>. (Luettu 30.1.2020.)
- Panero, Maria Eugenia et al. (2016) Does reading a single passage of literary fiction really improve theory of mind? An attempt at replication. *Journal of Personality and Social Psychology*. [Online] 111(5), e46–e54.
- Pino, Maria Ciara & Monica Mazza (2016) The use of “literary fiction” to promote mentalizing ability. *PLoS ONE* 11(8), e0160254.
- Polletta, Francesca (2006) *It was like a fever. Storytelling in protest and politics*. London: University of Chicago Press.
- Pratt, Mary-Louise (1977) *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Prichard, Skip (2018) Summer Reading 101: The power you didn't know that fiction can have on your business. *Entrepreneur Europe* 4.5.2018. <https://www.entrepreneur.com/article/312913>. (Luettu 30.1.2020.)
- Presser, Lois (2018) *Inside story. How narratives drive mass harm*. Oakland: University of California Press.

- Ryan, Marie-Laure (2010) Narratology and cognitive science. A problematic relation. *Style* 44(4), 469–495.
- Sachs, Jonah (2012) *Winning the Story Wars*. Boston: Harvard Business Review Press.
- Salmenniemi, Suvi (2017) ‘We can’t live without our beliefs’. Self and society in therapeutic engagements. *The Sociological Review* 65(4), 611–627.
- Salmon, Christian (2010) *Storytelling. Bewitching the modern mind*. Käänt. David Macey. London and New York: Verso.
- Salonen, Aino (2016) Taas yksi syy tarttua kirjaan! Näin lukeminen vaikuttaa tunteisiisi. *Me Naiset* 26.7.2016. [https://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/kulttuuri/taas\\_yksi\\_syy\\_tarttua\\_kirjaan\\_nain\\_lukeminen\\_vaikuttaa\\_tunteisiisi](https://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/kulttuuri/taas_yksi_syy_tarttua_kirjaan_nain_lukeminen_vaikuttaa_tunteisiisi). (Luettu 30.1.2020.)
- Salonen, Anna (2018) Lukeminen opettaa myötätuntoa – lue nämä kirjat lastesi kanssa, jos haluat heistä empaattisia. *Kodin Kuvalehti* 23.9.2018. <https://www.kodinkuvalehti.fi/artikkeli/voi-hyvin/psykologia/lukemisen-opettaa-myotatuntoa-lue-nama-kirjat-lastesi-kanssa-jos>. (Luettu 30.1.2020.)
- Samur, Dalya, Mattie Tops & Sander L. Koole (2018) Does a single session of reading literary fiction prime enhanced mentalising performance? Four replication experiments of Kidd and Castano (2013). *Cognition and Emotion* 32(1), 130–144.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1997) Paranoid reading and reparative reading, or, You’re so paranoid, you probably think this Introduction is about you. Teoksessa Eve Sedgwick (toim.), *Novel gazing: Queer readings in fiction*. Durham: Duke University Press.
- Shields, David (2010) *Reality hunger. A manifesto*. New York: Knopf.
- Torkki, Juhana (2014) *Tarinan valta. Kertomus luolamiehen paluusta*. Helsinki: Otava.



☞ Joonas Sääntti

## QUEER-KERRONNAN KIUSALLISET JA KURITTOMAT KEHYKSET

### Metalepsiksen poliittiset merkitykset Anu Kaajan *Ledassa*

”Pian tuo hetki on käsillä! Millaista piikaa onkaan ollut tämä odotus!” (*Leda*, 127.)

Anu Kaajan romaanin *Leda* (2017) lukija saattaa hieraista silmiään odottamattoman kirjaimen vaihdon äärellä, kun piina muuttuukin tekstissä piiksi, palvelustytöksi. Kertoja on juuri ollut pohjustamassa kertomuksensa huippukohtaa, Ledan ja joutsenen kohtaamista, mutta hänen oma palvelijansa tuottaa kiusallisia houkutuksia ja näin häiritsee tarinan jatkamista. Myös piinan hetki on pian käsillä. Kertojan kannalta k-kirjain voi olla inhimillinen lapsus, mutta teoskokonaisuudessa siirtymä on tietoinen, huomiota herättävään queer oivallus.

Kaunokirjallisuutta tarkasteltaessa queer on syytä ymmärtää laajemmin kuin fiktiohenkilön tavaksi kertoa tai tunnustaa henkilökohtaista, kulttuurisesti paikannettua ja kerrontaa edeltävää queer-identiteettiään. Queeria on mielestäni kiinnostavampaa tarkastella tekstin mahdollistamana, vallitsevia sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita häiritsevänä sävynä tai kerronnan aktina, ei niinkään kirjailijan tai fiktiohenkilöiden om(in)aisuutena (esim. Freccero 2015, 20-21). Toisaalta queer ei voi toimia vain synonyyminä teoksen yleisemmälle ambiguuteetille tai outoudelle, koska silloin kadotetaan käsitteen poliittinen merkitystaso. Kun sekä kerronnan rakenteisiin että kerrottuun maailmaan liittyvät seksuaaliset ja sukupuoliasetelmat ovat outoja ja epäkonventionaalisia, voidaan mielestäni kirjoittaa queer-kerronnasta. Tällaista Anu Kaaja harjoittaa välillä jo novellikokoelmassaan *Muodonmuuttoilmoitus* (2015). Artikkelissani keskityn kuitenkin tarkastelemaan Kaajan ensimmäistä romaania *Leda*.

Queer-narratologinen *Ledan* luentani esittelee, miten konventionia rikkova kerrontateknikka voi olla erottamaton osa kaunokirjallisten teosten poliittista ”sisältöä”. *Ledassa* eräs tällainen kerronnan ilmiö, metalepsis, lisää sekä kerronnan että kerrotun monitulkintaisuutta. Kuten varhaisempaa kotimaista kirjallisuutta tutkinut Pauliina Haasjoki (2012, 108) osuvasti tiivistää, ”queeristi kiinnostava sisältö ja kokeellinen romaanimuoto edellyttävät toisiaan”. Queer-narratologiassa korostetaan feministisen narratologian tapaan historiallista kontekstia ja pyritään yhdistämään havainnot kertovan tekstin muodosta ja rakenteesta sen temaattisen merkityksen tarkasteluun. Tällöin tarkastellaan, miten kerrontatekniikan avulla pyritään vaikuttamaan lukijoiden maailmankuvaan, tunteisiin ja asenteisiin. (Warhol 1989; Lanser 2015, 36–39.)

Luennassani käyttämälläni kehyksen käsitteellä on artikkelisani useita keskenään limittyviä merkityksiä. Narratologian perinteessä kehys liittyy kertomistilanteen ja kerrottujen tasojen hierarkiaan, jota ylitetään ja rikotaan metalepsiksen keinoin. Toisaalta kyse on kehyksistä kognitiivisen tutkimuksen käsitteenä eli ihmismielen rakenteina, jotka tuottavat (myös outoon tekstiin) mielekkyyttä. Lähdän siitä oletuksesta, että metalepsiksen tuottama kerronnan hierarkian rikkominen ravistelee samalla lukijan maailmankuvaa jäsentäviä kognitiivisia kehyksiä.

Näiden teoreettisten merkitysten ohella kehyksistä kirjoittaminen kuvaa Kaajan teoksen tilallista ”asetelmallisuutta”, jossa korostuvat visuaalisuus ja tarinasisällön keinotekoinen luonne. Kerroja nimeää keskeisen sisäkertomuksensa *Ledasta* ja joutsenesta tableauksi eli kuvaelmaksi ja viittaa suoraan sen ”kullattuihin” kehyksiin (*Leda*, 80). Huomiota herättää myös kirjaesineen näyttävä ylenpalttisuus, joka korostuu jo parateksteissä, kuten Jenni Saaren suunnittelemassa kansitaiteessa rokokoo-henkisine kehyksineen. Tekstin visuaalisuus ei toteudu pelkästään metaforana kuvien ”maalaamisesta” sanoin, vaan se ilmenee myös typografiasa, joka kuin lukijaa kiusoitellen sijoittuu puhtaasti koristeellisen ja symbolisesti merkitsevän välille. Usein toistuva esimerkki on linnun höyhenen muodosta muistuttavan pilkun käyttäminen osoitta-

maan tekstistä puuttuvia repliikkejä. Kehys- ja sisäkertomusten rajat ovat *Ledassa* jatkuvasti esillä, ja juuri metalepsiksen tapaiset rajanylitykset tekevät teoksen tilallisesta asetelmasta entistä huomattavampia.

### **Ledan monella tapaa queer kertoja**

*Leda* (2017) on kirjeromaani, joka koostuu teoksen päähenkilön, romanin ainoana kertojanäänenä toimivan aatelishenkilön kirjeistä. Sen nimettömäksi ja sukupuoleltaan monitulkintaiseksi jätetty kertoja on samalla sisäkertomusten omanarvontuntoinen ”kirjailija”. Sivumääräisesti suurimman osan tekstistä vievässä sisäkertomuksessa Zeuksen/Jupiterin ja Ledan antiikista periytyvä, usein kirjallisuudessa ja kuvataiteessa versioitu myytti on siirretty kertojan omaan aikaan eli 1700-luvun Ranskaan<sup>1</sup>.

Teoksen esittämät ympäristöt ovat kuitenkin erittäin kirjallisia, enemmän näyttämölavasteen kaltaisia kuin realistista illuusiota luomaan pyrkiviä miljöitä. Henkilöiden dialogissa ja kertojan kuvailuissa toistuvat huomiota herättävällä tiheydellä tietyt motiivit (joutsenet ja hanhet, kirsikkapuu ja kirsikat, sulat ja oksat, syöminen ja ulostaminen). Korosteisen metafiktiivinen teos hyödyntää 1700-luvun kirjallisuuden konventioita, joista kirjeromaanin genren ohella täytyy mainita draamallinen tapa esittää dialogia sekä toisiinsa upotetut kertomistilanteet, joiden mimeettisyyttä teos myös postmodernistiseen tapaan parodioi ja oudontaa. Leikitellessään kertojan kaikkivoipaisuudella ja kertomuksen etenemistä hidastavilla metanarratiivisilla keskeytyksillä romanin voisi katsoa nostavan sulkahattua myös 1700-luvun kuuluisten ”antiromaanien”, Diderot’n *Jacques le fatalisten* (1796) ja Sternin *Tristram Shandyn* (1759–1767) suuntaan. Tarina puolestaan tuntuisi kumartavan esimerkiksi Laclos’n kirjeromaanille *Les Liaisons Dangereuses* (1782) ja Markiisi de Saden yhtä maineikkaille pornografisille teoksille.

Romaanin tapa hyödyntää näitä traditioita on kuitenkin omaperäinen. Kokonaisuus on kuin toisteinen sanamaalaus, jossa maalaataan ”kerros kerroksen päälle” (*Leda*, 113). Kertojanäänen jatkuvuus, kertojahahmon identiteetin ympärille rakentuva mysteeri ja useat erilliset, nimetyt henkilöahmot<sup>2</sup> synnyttävät kuitenkin jonkinlaisen illuusion kahdesta erillisestä tarinamaailmasta.

Artikkelissaan ”Queering Narrative Voice” Susan Lanser erottelee kolme queer-(kertojan)äänen yleistä merkitystä, joista varsinkin kaksi jälkimmäistä löytyvät *Ledasta*:

1) elävän tai historiallisen queer-subjektin ääni, johon yhdistyy normatiivisen (hetero)seksuaalisuuden ylittäminen, esimerkiksi kertojan ollessa piilevästi tai avoimesti homoseksuaalinen; 2) sukupuolisesti mointulkintainen ja sukupuolen/seksuaalisuuden konventioita rikkova, genderqueer ääni ja 3) kerrontaan liittyviä konventioita haastava ääni, joka mahdollisesti rikkoo myös kertomustieteellisiä luokituksia (Lanser 2018, 926).

Kaksi jälkimmäistä merkitystä liittyvät ensimmäistä selvemmin sanan ”queer” vanhemmissa sanakirjamääritelmässä korostuvaan erikoisuuteen, outouteen, vinouteen, hämmentävyyteen ja konventioiden rikkomiseen. *Ledaa* voi hyvin luonnehtia epäluonnolliseksi kertomukseksi, koska mahdottomien tai epäloogisten tilanteiden kertominen eli tarinamaailman eriskummallisuus yhdistyy sen sivuilla antimimeettisiä piirteitä korostavaan kerrontaan.<sup>3</sup> Lanserin kolmannessa määritelmässä on siirrytty jo varsin kauas queer-subjekteista ja identiteeteistä, mutta kolme queerin tasoa voivat tietysti olla risteäviä tai häilyvinä mahdollisuuksina läsnä yksittäisessä tekstissä.<sup>4</sup>

Kaajan romaanin kertojahahmo saattaa 1700-luvun luokitukseen suhteutettuna olla nainen, mies tai jotain muuta. Seksuaalisen suuntautumisen nimeäminen nykyhetkestä käsin voi olla vain anakronistinen ele, jota lukijan on vaikea olla tekemättä.<sup>5</sup> Tärkein havainto lienee kuitenkin tekstin kyyvyssä kyseenalaistaa luokitukset ja osoittaa niiden tuottaman ”selityksen” kelvottomuus. Juuri tässä mielessä Kaajan romaani on ennen kaikkea queer, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä paikannuksia pakeneva.

*Ledan* henkilö-kertojan sukupuolesta tarjotaan ristiriitaisia viihteitä. Kielen korosteinen epämaskuliinisuus voidaan tulkita ajan-kuvaan sopivaksi parodiaksi presiöösistä hovityylistä, joten se ei tarjoa tulkinnallista avainta äänen sukupuolittamiseen. Kertoja kuitenkin arvelee tableaun naishahmojen ”aistivan tietämättään miehisen läsnäolon” (*Leda*, 43) ja kuvaa samalla ”jäykistyneensä” näiden seuraamisesta.<sup>6</sup> Lopussa kertojaa kuitenkin puhutellaan Madamena (*Leda*, 162). Yhtä epämääräiseksi sukupuoleltaan jää myös kirjeiden fiktiivinen yleisö, aatelishenkilö, jota puhutellaan Teinä.

Ratkaisun vaikutus lukijaan on samanlainen kuin narratologien usein ruotimassa Jeanette Wintersonin romaanissa *Written on the Body* (1992), jossa kertojahahmon sukupuolittaminen jää lukijan vastuulle (Lanser 1996). Lukijoina emme kenties malta olla kysymättä tekstiltä ”oikeaa” vastausta, ja teksti puolestaan osoittaa meille tämän kysymisen keinotekoisuuden vihjaten samalla tekstin ulkoisen sukupuolivalikkomme puutteista. Vaikutelma on erityisen voimakas, jos lukija jää itselleen kiinni liian suorasta lukemisesta. Teos voi tavallaan nolata lukijansa osoittamalla tämän tulkinnan perustuvan yksinkertaistaviin yleistyksiin.

Miten tahansa kertojan sukupuolen tulkitsee, romaani on queer. Tableaun hahmojen halut ovat avoimesti ei-heteroseksuaalisia: Adèle on ihastunut markiisittareen, kuten myös tämän muotokuvaa tekevä taiteilijatar, ”miesnainen”, jonka sappolaisiin kykyihin viitataan useammassa repliikissä (*Leda*, 99, 100, 115). Isäntänä toimiva paroni on tavattoman kiinnostunut tilustensa alastomia miesjumalia esittäivistä patsaista ja hyvin varustetun palveluspoikansa housujen ”tarkistamisesta” (*Leda*, 122). Myös Signe huomioi palveluspoikien housujen aliset ”rakennustaiteelliset” elementit (*Leda*, 58–59). Sadomasokistisia fantasioita oksilla kurittamisesta ja alistamisesta esiintyy sekä kehyskertomuksessa (kertojan haluna kepittää piikaansa) että sisäkertomuksessa (Adèlen luostarissa opittuna itsensä rankaisemisena).



## Metalepsis ja sen vaikutukset

Tässä artikkelissa käsitelty metalepsis liittyy narratologiseen tutkimukseen, jossa sen on ensimmäisenä esitellyt Gerard Genette teoksessaan *Discours du récit* (1972). Käsitteellä on kuitenkin vanhempi, retoriikkaan liittyvä merkityksensä metonymian kaltaisena, keskenään samanlaisten ilmaisujen toisiinsa vaihtamiseen perustuvana trooppina, joka palautuu jo antiikin auktureihin (Nelles 1997, 152–153; Pier 2014). Metalepsiksen käsitteellä on painava historiansa myös queer-tutkimuksessa, varsinkin keskusteltaessa nykyisten sukupuolisuuuutta ja seksuaalisuuuutta jäsentävien kategorioiden jälkikäteisestä lukemisesta historiallisiin teksteihin ja subjekteihin (Frecero 2005). Tämä huomattavasti yleisempi ja abstraktimpi tapa ymmärtää metalepsis lukemisen strategiana ei ole artikkelini kiinnostuksen kohde.<sup>7</sup>

Genetten määritelmän mukaan metalepsis tarkoittaa paradoksaalista kertovan ja kerrotun välisen rajan ylittämistä. Keskeistä tässä on kertomiseen liittyvän representaation logiikan rikkominen: lähtökohtaisesti kerronnan akti sijaitsee eri tasolla kuin tarinamaailman kerrotut tapahtumat. Kyseessä voi olla siis ekstrapadiegeettisen eli kertomukseensa nähden hierarkkisesti yläpuolisen kertojan tai hänen yleisönsä siirtyminen kerrotun diegesiksen sisälle (ja sisäkkäisissä kertomuksissa tapahtuva samanlainen rajanylitys) tai toisinpäin, kerrotun henkilöhaahmon saapuminen hänestä kertovalle tasolle. (Genette 1980, 234–235.)

Varsinkin 1990- ja 2000-luvulla metalepsis on kiinnostanut narratologeja huomattavan paljon, ja erilaisia typologioita ovat esittäneet esimerkiksi Nelles (1997), Fludernik (2003), Ryan (2004), Wolf (2005), Pier (2005), Klimek (2011) ja Lutas (2015). Monet näistä tutkijoista ovat tarkastelleet metalepsistä myös elokuvassa, sarjakuvassa ja esittävisissä taiteissa. Erimielisyydet tutkijoiden välillä ovat merkittäviä. Werner Wolf on todennut vuonna 2009, että “metalepsiksellä ei vielä ole yleisesti hyväksyttyä määritelmää”, ja Karin Kukkonen päätyy toteamaan saman metalepsiksen funktioista keskusteltaessa.<sup>8</sup> Yleensä narratologit (Genettestä alkaen) kui-

tenkin korostavat metalepsiksen transgressiivista, yllättävää ja paradoksaalista luonnetta. Sitä pidetään useimmiten anti-illusionistisena keinona, jonka välitön efekti on absurdi tai koominen. Genetten (1980, 236) mukaan metalepsiksen tapaiset kerronnan ”pelit” asettuvat vastahankaan todenmukaisuuden vaikutelman kanssa.

Ryan (2003), Fludernik (2003) ja monet heidän jälkeensä ovat korostaneet erottelua vain kertojan esityksessä tapahtuvan ja toisaalta tarinamaailmaan vaikuttavan rajanylityksen välillä. Näistä kirjoitetaan yleensä retorisenä ja ontologisenä metalepsiksenä. Ontologinen metalepsis tapahtuu ”konkreettisesti” tarinamaailman tasolla, kun taas retorisessa metalepsiksessä siirtymä on enemmän diskursiivinen tai kuten Fludernik (2003, 396) asian ilmaisee, ”mielikuvituksellinen”. Ryanin mukaan vain ontologisessa metalepsiksessä tasot sekoittuvat toisiinsa tai kontaminoituvat peruuttamattomasti, kun taas retorisessa versiossa vain avataan ”pieni ikkuna”, joka sulkeutuu muutaman lauseen perästä (Ryan 2006, 207). Eräs klassinen esimerkki tällaisesta ikkunan avautumisesta löytyy Balzacin romaanista, johon jo Genette (1980, 235) viittaa: kertoja toteaa ehtivänsä selittämään taustoja sillä välin, kun kirkkoherra asotelee ylös pitkiä portaita.

En pidä täysin uskottavana retorinen/ontologinen-jaottelusta lähtevää oletusta siitä, että ontologinen metalepsis olisi vaikutukseltaan aina hämmentävämpi kuin ”vain” diskurssin tasolla esiintyvä kertojan tasohyppely. Sen sijaan korostan metalepsiksen itsessään paradoksaalista luonnetta ja mimeettisen illuusion purkamista, joka yhdistyy formalistiseen näkemykseen ”keinon paljastamisesta” ja sanataideteoksen keinotekoisien luonteen korostamisesta (Pier 2016). Tällä en tarkoita, että metalepsis toimisi kerronnan keinona aina ja välttämättä mimesistä vastaan. *Ledassa* metalepsisten vaikutus kuitenkin on enemmän vieraannuttava ja etäännyttävä kuin immersiota vahvistava.<sup>9</sup>

Metalepsiksen luokituksissa on olennaista, kirjoitetaanko tasojen (*levels*), kehyksien (*frames*) vai maailmojen (*worlds*) välisestä rajanylityksestä. Jälkimmäinen on korostunut erityisesti mahdollisen maailman teoriasta lähtevässä tutkimuksessa. Genet-

ten määritelmää soveltava Klimek (2011, 25) puolestaan esittää, että käsitteellistäminen tasoina sopii erityisesti kirjoitettuun fiktion. Malinan (2002, 4) mukaan tason ja kehyksen ”topologiat” ovat erilaisia, koska kehykset ovat keskenään sisäisiä/ulkoisia ja tasot ylempiä/alempia. Itse kirjoitan tässä yhteydessä sekä kehyksistä että tasoista, koska ne vastaavat parhaiten käsittelemäni teoksen mimeettistä immersiota haastavaa luonnetta. *Ledassa* korostuu kertomistapahtuman ja kerrotun maailman erikoinen, ei-realistinen tilallisuus. Metaleptinen liike voi siis suuntautua ylhäältä alaspäin, kuten laskeutuvassa metalepsiksessä, tai toisin käsitteellistetyinä uloimmalta tasolta sisätasolle (intramaleptinen metalepsis); tai liike voi olla alhaalta ylöspäin eli nouseva tai ulospäin suuntautuva (ekstramaleptinen metalepsis).<sup>10</sup> Näiden vertikaalisten siirtymien ohella tutkijat kiistelevät horisontaalisten metalepsisten mahdollisuudesta.<sup>11</sup>

Nähdäkseni kiistoissa on ainakin osaksi kyse siitä, halutaanko korostaa, että rajanylitys on tasojen/kehysten/maailmojen välillä tarpeeksi selkeä (kvasi-fyysinen) vai että tuo rajanylitys on efektiltään ”tarpeeksi” hämmentävä tai voimakas. Kun korostetaan jälkimmäistä, ollaan jo pitkällä tulkinnan maaperällä, ja yleistyksiä etsivä narratologia kohtaa helposti omat rajansa: millaisin perustein jokin on ”oikeasti outoa”? Eräs ristiriita liittyy tekstistä osoitettavia piirteitä korostavien narratologisten luokitusten ja toisaalta kerrottaratkaisujen tulkinnallista avoimuutta korostavan hermeneuttisemmän painotuksen keskenään eriäviin pyrkimyksiin (Hanebeck 2017, 13–14).

Entä metalepsiksen tuottamat vaikutukset lukijaan? Jos metalepsis hidastaa tai vaikeuttaa immersiota, synnyttääkö se helpommin älyllistä, tulkinnan haasteita korostavaa nautintoa? Ryan korostaa, että kaikki kirjallisuuden metalepsikset ovat lopulta tekstuaaliselle tasolle jääviä, ja lukijan tietoisuus siitä, että tekstin sisäiset rajanylitykset eivät oikeasti uhkaa hänen todellisuuttaan, tekevät metalepsiksestä parhaiten koomisiin tai ironisiin tarkoituksiin taipuvan, ”suhteellisen harmittoman” esteettisen leikin. (Ryan 2003, 444–445.)

Sen sijaan Malina (2002) korostaa metalepsiksen voiman liittyvän juuri tekstin ja lukijan väliseen suhteeseen. Teos voi tuottaa lukijoidensa suuntaan samanlaista epävarmuuden ja väkivallan tuntoa, jota sen henkilöt ja fiktiivinen yleisö kokevat. Malinan mukaan metalepsiksellä voi olla jopa lukijoitaan muokkaava vaikutus (*”a transformative effect”*), joka mahdollistaa uudenlaisia kokemuksen muotoja (Malina 2002, 9). Hän ehdottaa, että metalepsiksen tapaisilla epävakautta tuottavilla kerronnallisilla siirtymillä voi olla lukijan kokemukseen rajumpi vaikutus kuin kerrotuilla tarinamaailman tapahtumilla (mt., 17).

Kaajan romaanissa kehyskertomuksen ja sisäkkäisten kertomusten asetelmat ohjaavat kysymään tällaisten kerrontarakenteiden temaattista merkitystä. Metalepsistä on käytetty kasvattamaan kerronnan ja tarinamaailman monitulkintaisuutta, ja vaikka teksti on tyylilajiltaan koomista ja ironista, tämä ei välttämättä ole ristiriidassa Malinan kuvaileman vaikutuksen kanssa.

Kerronnan transgressiot saattavat vaikuttaa myös tarinamaailman tulkintaa jäsentäviin lukijan kehyksiin. Kognitiivisessa kertomusteoriassa kehykset ja skriptat ymmärretään ihmismielen universaaleiksi strategioiksi. Ne perustuvat ihmismielen kyvyille assimiloida fiktiotekstien representaatioita yleisten, abstraktien käsitteiden alaisuuteen (Herman 2002, 408). Kehykset toimivat keinoana ”tallentaa” mieleen stereotyyppistä tietoa, joka puolestaan auttaa tunnistamaan, mistä kertomuksessa on todennäköisesti kyse: mitä tarinamaailman osallistujat ovat tekemässä ja miten heidän pyrkimyksensä liittyvät toisiinsa. (Fludernik 1996, 17–19; Herman 2002, 85; Herman 2009, 40–43.)

Yksi kirjoitetun fiktion mahdollisuus liittyy toisaalta kykyyn aktivoida epäilystä juuri tällaisia kehyksiä kohtaan. Se voi visuaalista ja audiovisuaalista tarinankerrontaa tehokkaammin peittää ja olla paljastamatta. Tekstissä saatetaan käyttää esimerkiksi deskriptiota tavalla, joka hämärtää tai tekee hankalaksi kuvitella kuvauksen kohteen ulkoista olemusta. Seksuaalisia haluja ja akteja pysytään kuvaamaan myös sukupuolittamatta toimijoita. Kuten Ellen Peel (2016, 87) esittää, antimimeettisillä kerrontatekniikoilla voi

olla tietyissä historiallisissa ja yhteiskunnallisissa tilanteissa aktivoituvia merkityksiä poliittisina strategioina. Anu Kaajan proosaa voidaankin pohtia myös suhteessa toisiinsa kotimaisiin nykykirjailijoihin, joiden tuotannossa kokeelliset elementit ja queer-aiheet kohtaavat.<sup>12</sup>

## Kehysten kurittomuus *Ledassa*

Myyttikertomuksessa joutsenen muotoon muuttunut jumala onnistui keplottelemaan alastomana kylpevän Spartan kuningattaren, *Ledan*, syleilyyn ja siittämään puoliksi jumalallisia jälkeläisiä. Kaajan romaanin kertoja haluaa esittää kirjeissään myytistä parannelun, aikansa luokka-asetelmia vastaavan *tableaun*, ja samalla päästä kirjeidensä vastaanottajan suosioon. Nimikkohenkilöä vastaa kirjeiden kertomuksissa nuori nunnaluostarin kasvatti Adèle, ”häpäis-tävä neitsyt” (*Leda*, 25), ja joutsenen rooli on annettu täysin ihmilliselle Monsieur de Signelle. Kertojan tavasta puhutella yleisöään voi päätellä, että kirjeenvaihto on jäänyt yksisuuntaiseksi ja että syrjäisellä maaseudulla sijaitseva asumus, jota vuoroin idyllisoidaan ja vuoroin halvennetaan, lienee jonkinlainen rangaistus.

*Ledan* kerronta toistaa kulttuurisia ennakkoluuloja naisia kohtaan: naiset ovat arvaamattomia ja oikukkaita (*Leda*, 73), eikä heidän siveellisyydestään ole koskaan tarpeeksi luotettavia takeita (*Leda*, 41). Naisten välinen rakkaus on puutteellista ja korvike, joten kaivatessaan markiisitarta Adèle tietämättään ”eittämättä kaippaa ja ajattelee miehisiä huulia, sillä eikö naisten välinen suudelma ole vain ilmaisu jostain puuttuvasta, esimakua sekä paremman puutetta?” (*Leda*, 87.) Kertojan normatiivisen kommentin kautta teos kommentoi humoristisesti asetelmaa, josta lesbo- ja queer-tutkimuksessa on kirjoitettu erityisesti 1900-lukua edeltävän kirjallisuuden kohdalla: naisten välisen romanttisen ja seksuaalisuuden halun näkymättömyyttä ja samalla sen jatkuvaa aavemaista mahdollisuutta esimerkiksi ”romanttisen ystävyyden” kuvauksissa (ks. esim. Castle 1993).

Painavinta feminististä tematiikkaa liittyy itse viettelyn asetelmiin, josta teoksessa toistuvasti kirjoitetaan myös ”*neidon häpäisyinä*”. 2000-luvun lukija voisi hyvin kirjoittaa ahdistelusta ja raiskauksesta. Ledan ja joutseneksi muuttuneen himokkaan miesjumalan kohtaaminen on taidehistoriassa usein esitetty joko sublimoidusti tai eroottisesti estetisoiden.<sup>13</sup> Kaajan *Ledassa* lähes jokainen nainen on esteettinen objekti, halun tai mittailevan arvostelun kohde. Kertojan sukupuolen hahmottamisen vaikeus kuitenkin johtaa kiinnostavaan asetelmaan, jossa lukijan on hyväksyttävä se, että myös naisella voi olla täysin ”miehinen katse” ja miehen halut. Pornografinen tirkistely, väkivaltaisten raiskausfantasioiden kehittäminen ja yleisön houkuttelu nauttimaan niistä viihteestä eivät ole vain miesoletettujen toimintaa.

Nelles (1997, 138–150) toteaa, että sisäkkäisten kertomusten käyttämisellä on välttämättä merkitystä tulkinnan kannalta, koska ratkaisu ohjaa kysymään kehystävän ja kehystetyn kertomuksen välisestä suhteesta. Pelkästään se, että jokin jakso on esitetty upotettuna alemman tai sisemmän tason kertomukseksi, tekee kehiksestä metakommunikatiivisen ja avoimen tulkinnalle – vähintään analogian tai kontrastin kannalta. Kaajan romaanissa Ledan myyttikertomus esitetään itse asiassa kahdessa eri sisäkertomuksessa. Ennen oman, parannellun versionsa tarjoamista kertoja toistaa vanhemman version, jonka hän on perinyt usean väliäänen kautta, erään tuttavansa serkun miehen isältä. Väite siitä, että he eivät ”ole lisäilleet tai poistaneet pienintäkään yksityiskohtaa” (*Leda*, 15), muistuttaa kertomustilanteen erikoisuudesta ja saa epäilemään päinvastaista.

Samanlaista epäluonnollisuutta liittyy sisäkertomuksen kehystämiseen äkillisenä muisteluna, joka tapahtuu kertojan seisossa haljenneen hanhenmunan päällä, kunnes ”tämä näky paremmista ja kauniimmista ajoista” (*Leda*, 20) häipyä jälleen nykyhetken liimaisten realiteettien tieltä. Ajan ja paikan korostaminen, jota usein käytetään vahvistamaan kerronnan uskottavuutta, toimii tässä juuri toiseen suuntaan. Kerronnassa esitetään myös useita jaksoja, joissa kirjeiden kirjoittamistilanteen väitetty samanaikaisuus kirjeiden

esittämän tarinasisällön kanssa on enemmän vieraannuttavaa kuin mimeettistä.

Ensimmäisessä sisäkertomuksessa tarjotaan Ledan tarina lyhyesti, kuten sen aikanaan versioi Monsieur d'Oviducte ("herra de Munanjohdin") tirskahtelevalle ja aplodeeraavalle hoviyleisölle. Kertojan myöhemmin esittämä tableau on hyvin erilainen, mutta d'Oviducten tapaan hän pyrkii houkuttelemaan omaa yleisöään jakamaan eroottisen kiihotuksen, jännittämään loppuhuipennusta ja tilanteen laukeamista.

Kertojan kuvaelmassa Ledan on oltava nuori neitsyt, koska "tarkoin varjeltu neidonaarre" on tehokkaan kertomuksen elinehto (*Leda*, 23). Naisiin kohdistuva kaksinaismoralismi tehdään satiirisesti havaittavaksi epäluottettavan kertojan välityksellä: pelkkä ehdotuksille alistuminen tekee hyveellisyydestä epäilyksenalaisen, ja varmuudella neitsyytensä säilyttänyt Adèlekin saa moitteita punastuessaan liian hitaasti (*Leda*, 61) samalla, kun kertoja itse on luojaan asemastaan vapaa nauttimaan kertomuksensa viehättävistä näkymistä ja ennalta päätetyn loppuhuipentuman odottamisesta.<sup>14</sup>

Romaanin alussa metalepsikset ovat tekijän metalepsiksiä (*authorial metalepsis*), eli ne todistavat kertojanäänen hallinnasta kuvaelman tapahtumiin. Tämä keino korostaa tekstin tapaa luoda esittämänsä todellisuus kirjoittajan oikkujen mukaan ja täten vähentää realismille tyypillistä illuusiota tekstissä esitetyn todellisuuden itsenäisyydestä. (Fludernik 2003, 384.) Osoittaakseen valtaansa kertoja kuljettaa kirjeidensä yleisöä "todistamaan" Adèlen työntymisen ulos äitinsä kohdusta ja suorittaa toisen henkilöahmon raskaudenkeskeytyksen erittäin näyttävällä ellipsillä:

nut. Mutta markiisittaren siunattu tila on kuvaelmamme kannalta kirous: kolkko luostari ei ole sovelias ympäristö viettelylle. Siispä markiisittaren raskaus on keskeytettävä. Näin:



Keskellä yötä Adèle havahtuu vuoteessaan huutoihin, jotka kaikuvat kivessä metsästyshaukan kiljahdusten lailla! Huudot, jotka kumpuavat markiisittaren ihastuttavilta huulilta kun lapsi vuotaa hänestä pois, kaikuvat,

Kaksoispistettä seuraavan kuvion saattaa ohittaa puhtaasti ornamentaalisenä lisäyksenä. Näin taustoitettuna kuvion voi silti ymmärtää liittyvän myös kerrottuun tasoon, vaikka merkityksen intentionaalisuus on kyseenalaista. Oikealle pienenevät silmukat voivat luoda assosiaation esimerkiksi konkreettiseen raskaudenkeskeytysvälineeseen.

*Ledassa* puhuteltu ”te” on helppo ymmärtää kirjeen vastaanottajaksi fiktion sisällä.<sup>15</sup> Jotain häiritsevää ja kiusallista kuitenkin jää asetelmaan, jossa samalla ”meitä” lukijoita näin kutsutaan kurkistelemaan kertojan rakentamaa kuvaelmaa, varsinkin kun kehysten yli tähystäminen tuntuisi olevan eroottisen tirkistelyn motivoimaa. Kiinnostus neitojen hameenhelmojen alisiin näkymiin johtaa muutamaankin laskeutuvaan metalepsikseen sanan monessa merkityksessä.



Vaan voi, hyvä ystävä, naiseuden kiroukset, helmasynnit! Sillä tulisihan meidänkin mahtua mukaan, ja silti nuo kankaat ja pehmusteet uhkaavat viedä kaiken tilan! Siispä: ennen kuin laskokset on lopullisesti aseteltu paikoilleen, on meidän käytettävä sitä hetkellistä hameennostohetkeä, joka juuri nyt, nyt! markiisittaren ja Adèlen astuessa vaunuihin meille aukeaa, on syöksyttävä heidän pukujaan kannattelevien rakenteiden alle ja keskelle! Kas näin! (*Leda*, 42.)

Tämä ei ole pelkästään retorinen, nopeasti avautuva ja sulkeutuva ikkuna alemmalle tasolle. Kertomisen ja kerrotun aikojen yhtensulautumisen ohella yleisöä kutsutaan konkreettisesti ihailemaan ja haistelemaankin hameenhelmojen alta paljastuvaa:

Vaan nyt kun istumme heidän hameittensa alla, huomaan, että on kovin vaikeaa olla tähyilemättä säärtien välistä molemminpuolista näkymää, siitäkkin yksinkertaisesta syystä, että muita näkymiä ei täällä ole. Lakeijan suljettua oven saamme langenneessa pimeydessä tyytyä pelkkiin hajuaistimuksiin, Adèlen neitseelliseen ja markiisittaren täyteläisempään tuoksuun. Joudun kuitenkin toisinaan työntämään pääni helman alta, jotta näkisin jotain mitä kuvailla Teille, sillä kuten muistatte, kyseessä on tietenkkin kuvaelma, eikä hajuelma – jos sallitte leikinlaskun. (*Leda*, 42–43.)

Jakso ei ole ainakaan puhtaasti kertojan rajatonta valtaa korostava tekijän metalepsis, sillä on kuin kertojan ja hänen yleisönsä tulisi odottaa oikeaa hetkeä ja mahdollisuutta kuvaelman henkilöiden toiminnassa. Alemman tason tarinamaailman fyysiset rajoitteet ohjaavat myös heidän liikkumistaan. Tässä vaiheessa teos antaa ymmärtää, että kertojan luoma sisäkertomus olisi hieman itsenäistynyt. Juuri kuvaelman tilanteiden ja hahmojen irtaantuminen kertojan tahdosta kasvaa myöhempien metalepsisten aikana.

Kuria ja järjestystä tavoittelevan kertojan on jo pakko vakuutella, että ”[k]aikki on hallinnassa ja kertojanne hahmojensa jumalana yhäkin pitää valtaa henkilöidensä ylitse” (*Leda*, 73). Kertojan yläpuoliseen asemaan on kuitenkin jo alkanut ilmestyä häiriöitä. Kuten paljussa kylpevä palvelustyttö, joka ei sopivasti pelästy paikalle saapuvaa todistajaa vaan säädyttömästi nauraa ja ”räpiköi vettä päälleni kuin hanhi”, alkavat myös sisäkertomuksen hahmot käyttäytyä kurittomasti. Kertojan on vaikea löytää näköpiiristään ka-

donneita markiisitarta ja Adèlea, mikä on ”omituista” ja ”kiusallista”. (*Leda*, 72–73.)

Metalepsisten määrä tihenee, ja ne alkavat muuttua vahvemmin ontologisiksi vaiheessa, jossa kertojan kontrolli oman ympäristönsä ja kertomuksensa suhteen alkaa murentua. Toistuvasti kielletty himo palvelustyttöä kohtaan estää tarinan kertomista, ja kehyskertomus ikään kuin nyrjähtää sijoiltaan. Sisäkertomuksessa puolestaan häpäisijältään karannut Adèle pääsee nyt viimein suutelemaan rakkautensa kohdetta, markiisitarta. Kertomuksen henkilöt muuttuvat kuvittelijansa kannalta kurittomiksi. Henkilöhahmo on jälleen rikkonut luojansa odotuksia vastaan suutelemalla väärää henkilöä, mutta vielä merkittävämpi ontologinen metalepsis tapahtuu kesken virkkeen:

Markiisittaren harhaluulot, luuloharhat, näkö- ja kuulo! Peräänny Adèle! Peräänny! Vaan ei, typerys-Adèle puristaa markiisittaren itseään vasten ja suutelen – syleilen niin kovasti, sanovat, ettei naisen eikä neitseen tulisi siihen pystyä, ylimaalliset voimat. Miten huonosti Adèle käyttäytyy! Oma luomukseni! Suuni on auki, tätä näkyä katsellessa! Ja Te saatatte laskea hampaitteni määrän, kelvollinen määrä, toden totta! (*Leda*, 136–137.)

Jaksossa kolmas persoona muuttuu äkisti ensimmäiseksi, jolloin kertoja itse päätyy kuvaamansa sisäkertomuksen tasolle suutelemaan ja tulee samalla paljastaneeksi hampaansa. On kuin kertoja muuttuisi kesken kohtauksen yhdeksi hahmoista, kunnes palaa jälleen tutumpaan katselijan rooliinsa. Tällainen metalepsis avaa kysymyksiä tarinan tulkinnasta ja siitä, mitä kertoja on kenties pimmittänyt vakuuttaessaan yleisölleen, että sisäkertomus ja edelleen sen sisäiset hypodiegeettiset kertomukset ovat ”keksittyjä huvituk-sia” (*Leda*, 52). Adèlen ja markiisittaren suutelukohtaus on nimittäin eräänlaista toistoa markiisittaren illallisella kertomasta seikkailusta, jossa hän kuvasi joutumistaan mieheksi pukeutuneen naisen ”petoksen” kohteeksi (*Leda*, 50–52). Markiisittaren kertomus on siis myöhempiä tapahtumia ennakoiva *mise en abyme*.

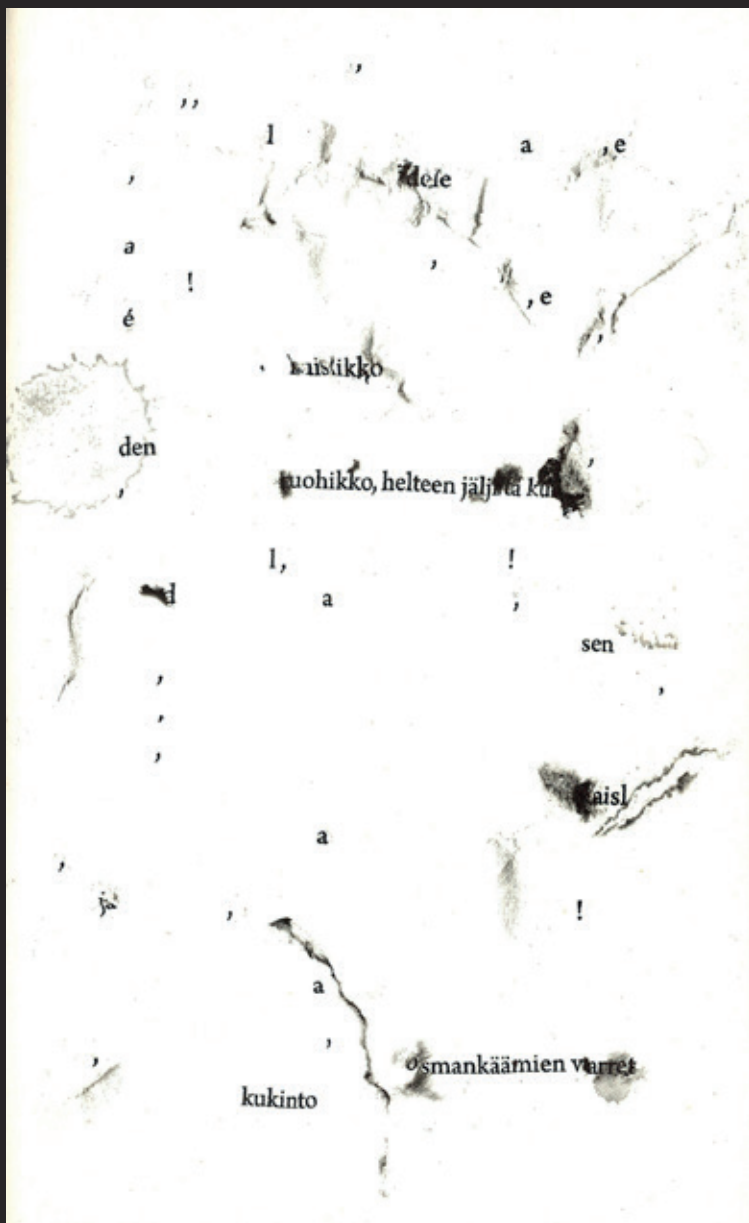
Tässä tapauksessa voisi kirjoittaa toisenlaisen tarinan kätkemisestä – tarinan, joka tulee aavisteltavaksi mietittäessä kehyskerto-

muksen ja sisäkertomuksen välisiä piileviä yhteyksiä ja kertojan ristiriitaisia lausuntoja. Esimerkiksi markiisittaren hahmolla saat-  
taa olla kirjeen yleisön tuntema esikuvansa: ”Markiisitar de H saa  
jatkaa aivan kuten haluaa, mutta Teidän vuoksenne voisin tieten-  
kin laittaa hänet katumaan ja suremaan” (*Leda*, 151). Kenties si-  
säkertomuksessa kerrottu tapahtumasarja ei olekaan täysin irralli-  
nen pienoismaailmansa, vaan kertoja on naamioinut itsensä yhdek-  
si sen henkilöistä ja hänen kehyskertomuksessa kuvattu tilanteensa  
on seurausta kuvaelmassa kuvatuista tapahtumista. Useat yksityis-  
kohdat tukevat sellaista vaihtoehtoa, että kirjeiden kertojahahmo on  
jakanut Adèlen häväistyksen.

Kuvaelman kirjoittamisen vaikeudet liittyvät kertojan keskit-  
tymisvaikeuksiin ja arkisiin sattumiin. Paradoksaalisesti vietteli-  
jän rooliin valikoitu Jupiter/Signe ei lopulta tunnu kiinnostavan si-  
säkertomuksen naishahmoja. Pitkään luvattu viettely epäonnistuu,  
ja falloskin tulee symbolisesti ”mestatuksi”, kun sahanpuruilla täy-  
tetty joutsenen kaula katkeaa (*Leda*, 125). Kirjoitustyö puolestaan  
katkeaa vahinkoon, josta palvelustyttö saa taas syyt niskoilleen. Si-  
vun, jossa pitkään odotettu neidon häväistys vihdoinkin kuvataan, ni-  
mittäin tuhoavat suusta syljetyt kirsikoiden kivet ja sittemmin vie-  
lä tytön suorittama pesuoperaatio. Kertojan kehotusta ”katsoa itse”  
seuraa kirja-artefaktin sivuilla 143 ja 144 jäljennös, joka yksittäi-  
sine sanoineen ja pilkkuineen on sekin tavallaan metaaleptinen saa-  
puessaan kertojan tasolta ikään kuin todisteeksi ja dokumentiksi  
kirjan fyysiselle lukijalle. Samalla se on kuin visuaalinen metafora  
teoskokonaisuuden aukkoisesta luonteesta, siitä, miten paljon ro-  
maanin *Leda* lukija ei saa nähdä tai tietää.

Kertoja on vihainen luomilleen henkilöahmoille siitä, että  
nämä eivät osaa kertoa tahritun sivun tapahtumista. Kertoja puhut-  
telee suoraan Adèlea, joka ei mielenjärkytykseltään osaa kertoa ko-  
kemuksesta oikealla tavalla, vaikka ”luulisi, että henkilöihinsä saat-  
taisi luottaa edes sen verran, että he muistaisivat miten heidät on  
vietelty tahi häpäisty” (*Leda*, 145).

Kertovan ja kerrotun tasojen sekoittuminen vaikuttaa jälleen ta-  
rinan tulkintaan, koska ei voida varmuudella päätellä, milloin ker-



toja kuvailee oman palvelustyttönsä kurittamista ja väkisinmakkaamista ja milloin kyse on sisäkertomuksessa tapahtuvasta Adèlen/Ledan raiskaamisesta.

Mietin, miten nopeasti kuluukaan häpäisyn tai nautinnon tuokio, miten nopeasti sen lopulta tein ja kirjoitin. Jälkien siivoaminen sen sijaan vie aikaa huomattavan paljon. Ja epämiellyttävää se on. Odottelu. (*Leda*, 142.)

Se, mitä kertoja tässä tunnustaa tehneensä, on hyvin monitulkintaista. Onko epämääräiseksi jäänyt ”häpäisyn tai nautinnon” hetki tapahtunut konkreettisesti, vai onko se enemmän kirjoittamisen ja tarinankertomisen tarjoamaa, häpäisevää nautintoa? Millainen yhteys näiden tekojen välillä on? Kenties valta-asetelmien toistaminen kirjoittamisessa on yhdenlaista rankaisua.

Romaanin päättävä unijakso on kolmas peräkkäinen sisäkertomus kehyskertomuksen sisällä. Siinä tapahtuu toisen suuntainen, nouseva tai ekstrametaleptinen siirtymä, jossa palvelustyttö puhuu unen sisältä omasta kuvittelijastaan, romaanin kertojasta. Unessa seurataan tytön dialogia tämän pesemien housujen kanssa, joiden sepalukset avautuvat repliikkien ejakuloimista varten. Housut toteavat kaikkien palvelustyttöjen olevan keskenään samanlaisia.

”PALVELUSTYTÖTÖ:

Siinä olette väärässä, meitähän on peräti kolme lajia, ja alalajeja myöskin! Kysytäänpä vaikka tältä neidiltä, joka minut parhaillaan kuvittelee: hänen tiedossaan ovat seuraavanlaiset palvelustyöt:

1) TYTÖT

2) AKAT

3) VANHAT EUKOT” (*Leda*, 158.)

Palvelustyttö esittää vielä ”tieteelliseen tapaan” alajaottelun ensimmäisestä kategoriasta: on ”huikentelevaisia”, ”harvinaisen sieviä” ja ”tavallisia palvelustyttöjä”. Jälkimmäisiä, joihin hän itsekin kuuluu, ”herrat naivat kun heitä huvittaa ja silloinkin kun heitä ei huvita”. (*Leda*, 158.) Kohtauksen asema korostuu, koska se sisältää romaanin ainoan henkilöiden tasolta kertojan tasolle, sisäkertomuk-

sesta ulospäin suuntautuvan metalepsiksen. Sisäkertomuksen henkilöhahmo osoittaa tietävänsä asemansa kuvitelmassa.

Kiinnostavampaa on kuitenkin se, että palvelustyttö ei kommentoi vain kertojansa mielikuvitusta vaan laajemmin stereotyyppisiä käsityksiä piikojen asemasta kertomuksissa. Piika kertookin nyt, mitä kertoja voi tietää hänestä – tai oikeammin kulttuurisesta lokerosta nimeltä ”piika”. Tietysti on mahdollista tulkita jakson kuvitteleva ”neiti” myös kirjailija Anu Kaajaksi, jolloin metalepsis olisi korostuneemmin ontologinen ja esimerkki kirjailijan metafiktiivisistä itseironiasta. Molemmissa tapauksissa repliikin huumori liittyy historiallisen fiktion lajiratkaisuihin ja niiden luokka-asetelmiin. Jakso nimittäin saa lukijankin miettimään omia kehyksiään: millaisia ennako-oletuksia *minulla* on palvelustyttöjen kuuliaisesta näkymättömyydestä historiallisessa fiktiossa?

## Ratkaisematon sukupuoli

Eräänä visuaalisuutta korostavana keinona *Ledassa* hyödynnetään myös kirjaintyyppin ja tekstin asettelun vaihtelua. Yksi tällainen typografialtaan poikkeava jakso on sivulla 149, jossa kuvataan Adèlen myöhempiä vaiheita skandaaliin päättäneen ”viettelyn” jälkeen. Henkilöiden identiteetit ja tarinan tapahtumat tuntuvat jälleen sekoittuvan. Jaksoa voi tulkita niin, että mieleltään järkkynyt Adèle kokee muuttuneensa konkreettisesti ei-ihmiseksi: ”KUN HÄN SEISOO KÄSILLÄÄN, JALOILLAAN, JOUTSEN.” (*Leda*, 149.) Tarinan tapahtumien hahmottamista hankaloittavat myös jaksot, joissa kertoja tiivistää yleisölleen, mitä muuta hän vielä voisi kertoa (ja näin itse asiassa tuleekin kertoneeksi): “Teidän vuoksenne voisin laatia markiisittaren lähettämän kirjeen, jota Adèle lukisi...” (*Leda*, 151.)<sup>16</sup>

Paljastaako sitten kirjan viimeinen, unijakson jälkeinen repliikki, jossa palvelustyttö puhuttelee kertojaa, odotetun ratkaisun sukupuolen mysteeriiin: ”Housunne, Madame.” (*Leda*, 162)? Mielestäni ei. Pikemmin lopetus jatkaa leikkiä maskuliinisen ja feminiini-

sen välillä. Unessa palvelustytön kanssa keskustelevat housunsepalukset ovat osa monsieur de Signen vaatetusta, mutta pestyinä ne toimitetaan kertojalle. Viittaako tämä siihen, että Signe ja kertoja ovat yksi ja sama henkilö, jolloin kaikki edellä esitetyt tarinamaailman tapahtumat saavat jälleen uuden käänteän? Signe on suomeksi käännettynä ’merkki’, mutta ääneen lausuttuna identtinen sanan ”cygne” eli ’joutsen’ kanssa, kun taas ”signer” viittaisi nimen allekirjoitukseen sekä tietysti kielitieteestä tuttuun ’merkitsijään’, ”signifier”.

Kertojan identiteettiä ei voi ongelmitta ratkaista. Tämän monikerroksisen mysteerin suhteen lukijan on osattava nauttia ristiriidoista, toisin kuin vaikkapa sisäkertomuksen hahmot “Isäntämme Paroni” ja “Paroni”, jotka päätyvät kiistelemään vesilintujen olemuksesta puutteellisen tiedon varassa. Tällaiset toistuvat asetelmat, joissa henkilöahmojen uskomukset ja päähänpintymät asetetaan naurun kohteeksi, toimivat kenties varoituksena myös romaanin lukijoille.

Teoksen metaleptiset jaksot lisäävät kertojahahmon monitulkintaisuutta sukupuolen ja seksuaalisuuden kannalta. Samalla ne havainnollistavat ja konkretisoivat romaanin feministisiä teemoja kulttuuristen kertomusten symbolisesta väkivallasta naisia, ”kasvotonta palvelusväkeä” (*Leda*, 26) ja eläimiä kohtaan. Näitä kaikkia objektivoidaan, tirkistellään ja käytetään.

*Ledassa* metaleptiset hämmentävät ja rikkovat totuttuja hierarkkisia kehyksiä kertomistilanteen ja kerrotun välillä tavalla, joka on poliittisesti motivoitua ja liittyy teosten laajempiin teemoihin, kuten sukupuolittuneeseen väkivaltaan ja kulttuuristen kertomusmallien vaaroihin.<sup>17</sup> Kaajan romaanin tyyli on humoristinen ja näennäisen ”kevyt”, ja juuri metaleptiksen paradoksaalisuus vaikuttaa kokonaisuudessa keskeisenä antimimeettisenä keinona. Se ei kuitenkaan tarkoita, että teos olisi koomisessa etäännyttämisesään vähemmän poliittinen.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Ajankohta on pääteltävissä esimerkiksi kertojan toteamuksesta, ”ettei hänen nykyinen majesteettinsa ole lainkaan niin kuin Hänen Majesteettinsa, puhumattakaan Hänen Majesteettiaan edeltäneestä Loistavasta Auringosta” (*Leda*, 12).

<sup>2</sup> Tosin huomattavan symbolisesti ja keinotekoisesti nimetyt. Adèle on tietysti käännös Ledasta, Signe viittaa sekä allekirjoitukseen että joutuneeseen. Sivuhenkilöitä erotellaan toisistaan toisteisilla ilmaisuilla kuten Isäntämme Paroni ja Paroni (”toinen paroni, joka ei ole isäntämme”, *Leda* 45).

<sup>3</sup> Alber (2016, 22) painottaa tarinamaailman fyysisesti ja loogisesti mahdottomia tapahtumia suhteessa kognitiivisen narratologian käsittelemiin luonnollisiin kehyksiin. Richardsonin (2015, 3–5) mukaan olisi olennaisempaa miettiä tekstin tapoja rikkoa kerronnallaan realismiin liittyviä konventioita, joita yleensä noudatetaan myös fantasiakirjallisuudessa.

<sup>4</sup> Pyrkimys laajentaa queer-tutkimuksen kenttää seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen tuottaman tai näitä representoimaan pyrkivien teosten ulkopuolelle onkin ollut 2000-luvun mittaan queer-teorian keskeisiä painotuksia. Tällöin myös normatiivisista odotuksista poikkeavat heterokertomukset tarjoavat otollista maaperää queer-tulkinnoille. Esimerkiksi Pia Livia Hekanaho kirjoittaa queerista ”aiempaa laajemmin ymmärrettyä käsitteenä, jolla voi jäsentää myös tekstuaalisen tason ilmiöitä sekä kysymystä lukijan halusta ja mielihyvästä”. Queerin käsite olisi siis irrotettava ”pelkästään seksuaalisuuden jäsentämisestä”. (Hekanaho 2011, 36.) Kirjallisen tyylin ja kerronnan muodon merkitys onkin korostunut myös queer-affektien tutkimuksessa, vaikka tutkijan luktatapa ei olisi juuri narratologinen (Ks. Bradway 2017).

<sup>5</sup> Yhdestä näkökulmasta vähemmistöjen historian kirjoittaminen tuottaa väkisin anakronismia, eikä ongelma ole pelkästään sanoissa. Esimerkiksi Sedgwick (1990, 29, 83) esittää Foucault’n ajattelua seura-



nessaan usein viitatus, joskin edelleen kiistellyn, väitteen hetero/homo-jaottelulle perustuvien seksuaali-identiteettien myöhäisestä vaikiintumisesta. Monipuolisen tiivistelmän näiden keskustelujen vaikutuksista historiallisen fiktion tulkintaan esittää Norman Jones (2007, 1–40).

<sup>6</sup> *Ledan* kertoja nautiskelee ”jäykistymisen” kaksimielisellä merkityksellä. Tietysti voi huomauttaa, että seksuaalisesti kiihottunut klitoriskin on jäykistynyt. Kertooko ensisijainen oletukseni (penis) jotain kulttuurisesti opittujen kehysten normatiivisuudesta?

<sup>7</sup> Huomionarvoinen on myös Judith Butlerin tapa käyttää metalepsiksen käsitettä queer-teorian perusteoksen *Gender Trouble* vuoden 1999 esipuheessa. Butlerin mukaan sukupuolen luonnollistaminen perustuu metalepsikseen, jossa se, mitä sukupuolen performanssi tuottaa (”naisetta” ja ”mieheyttä”), ajatellaan pikemminkin tuota esitystä edeltäväksi olemukseksi. Oletamme, että ”sukupuoli toimii sisäisenä olemuksena, joka voidaan paljastaa, jolloin juuri tämä oletus lopulta tuottaa ennakoimansa ilmiön” (Butler 2008, 25).

<sup>8</sup> ”There is no essential effect in metalepsis – only effects that arise out of the larger narrative contexts” (Kukkonen 2011, 11–12; ks. myös Wolf 2009, 50–51).

<sup>9</sup> Muutamat tutkijat ovat korostaneet, että metalepsis ei välttämättä toimi immersion vastaisesti. Esimerkiksi feminististä narratologiaa kehittänyt Robyn Warhol (1989) tarjoaa runsaasti esimerkkejä 1800-luvun naiskirjailijoiden tavasta hyödyntää metalepsistä empatian ja mukanaan tempaamisen välineenä, joka pyrkii pikemmin luomaan samastumista fiktiohenkilöiden kokemuksiin kuin tuottamaan ironista tai älylistä etäisyyttä.

<sup>10</sup> Käsitteet intrametaleptinen ja ekstrametaleptinen ovat Nellesin (1997) esittämiä. Nouseva (*ascending*) ja laskeutuva (*descending*) metalepsis ovat yleisemmässä käytössä. (Ks. esim. Pier 2016; Alber & Bell 2015.)

<sup>11</sup> Yhdestä näkökulmasta tällainen horisontaalinen metalepsis, jossa fiktiohenkilöt siirtyvät teoksesta toiseen, tulisi jättää tarkastelun ulkopuolelle. Esimerkiksi Klimek (2011) haluaa korostaa Genetten ensimmäisen määritelmän mukaisesti kertomisen ja kerrotun välisen rajan transgression tuottamaa erityistä efektiä. Tuo raja on Genetten (1980, 236) mukaan ”siirtyilevä” mutta silti ”pyhä”. *Ledassa* ei esiinny horisontaalisia metalepsiksiä.

<sup>12</sup> Tarkoitan esimerkiksi Taneli Viljasen, Maria Matinmikon ja Eeva Turusen proosateoksia.

<sup>13</sup> Tähän maskuliiniseen speaktaakkeliin on toki tartuttu feministisesti aiemminkin, esim. Angela Carterin romaanissa *The Magic Toyshop* (1967).

<sup>14</sup> Tämän voi tulkita viittaavan 1700-luvun sentimentaalisten romaanien mahdottoman hyveellisiin sankaritariin, joiden ei sopinut edes ymmärtää toisten seksuaalista halua.

<sup>15</sup> Brian McHalen (1987) mukaan toisen persoonan kerronta on aina potentiaalisesti metaleptistä, koska ”sinän” puhuttelussa korostuu metalepsikselle ominainen lukijan todellisuuden ja luetun tekstin välisen rajan häpärtäminen. Tämä kuitenkin edellyttää monitulkintaisuuden ja liikkuvuuden strategista hallintaa. (McHale 1987, 224–225.) Taneli Viljasen kokeellisen proosateoksen *Kaikki tilat ovat täynnä ääniä* (2013) voi mainita esimerkkinä toisen persoonan kerronnasta, jossa pronominin merkitys huojuu tarinamaailman sisäisen ja tekstin ulkoisen yleisön välillä. Viljasen romaani hyödyntää metaleptistä asetelmaa tavalla, joka tekee siitä oudon ja epäluonnollisen ohella myös queerin: ”Entä miten voisit kirjoittaa sinut sukupuoleltasi vaihdettavaksi?” (2013, 95.)

<sup>16</sup> Narratologiassa tästä kirjoitetaan epäkerrottuna (disnarrated). Martinen (2012, 34) tiivistää, että epäkerrotulla ”viitataan tapahtumiin, joista kerrotaan ikään kuin ne olisivat tarinamaailmassa mahdollisia ja tapahtuneet mutta jotka jäävät toteutumatta”.

<sup>17</sup> Väkivallan voi todeta olevan sukupuolittunutta, kun viitataan sen tekijöiden tai kohteiden sukupuoleen. Esimerkiksi seksuaalinen väkivalta kohdistuu useammin naisiin ja sukupuolivähemmistöihin ja siihen syyllistyvät useammin miehet. Sukupuolittavalla väkivallalla puolestaan tarkoitetaan normatiivisia yleistyksiä sukupuolista, ja siihen voi liittyä rakenteellista syrjintää. (Karkulehto & Rossi 2017, 13–15.) Tämän perusteella voisi ehdottaa, että Kaajan romaanissa kuvataan naisiin kohdistuvaa sukupuolittunutta (väki)valtaa, mutta niin, että tekijän sukupuoli on monitulkintainen. Voisi ehkä väittää, että tämän monitulkintaisuuden ohittaminen olisi tulkinnassa yhdenlaista sukupuolittavaa väkivaltaa.

## LÄHTEET

- Alber, Jan (2016) *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Alber, Jan & Bell, Alice (2012) Ontological metalepsis and unnatural narratology. *Journal of Narrative Theory* 42(2), 66–92.
- Bradway, Tyler (2017) *Queer Experimental Literature. The Affective Politics of Bad Reading*. New York: Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli (Gender Trouble, 1990)*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus
- Castle, Terry (1993) *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika (2003) Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode. *Style* 37, 382–400.
- Freccero, Carla (2015) The Queer Time of Lesbian Literature: History and Temporality. Teoksessa Jodie Medd (toim.) *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*. New York: Cambridge University Press, 19–31.
- Freccero, Carla (2005) *Queer/early/modern*. Durham: Duke University Press.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method. (Discours du récit, 1972)*. Transl. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Haasjoki, Pauliina (2012) *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turku: Turun yliopisto.
- Hanebeck, Julian (2017) *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin: de Gruyter.
- Hekanaho, Pia Livia (2011) Teksti, lukija ja affektit. Sarah Watersin *The Little Stranger* sekä lukijan pelko ja häpeä. *Avain* 4/2011, 35–52.
- Herman, David (2002) *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

- Herman, David (2009) *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Jones, Norman (2007) *Gay and Lesbian Historical Fiction. Sexual Mystery and Post-Secular Narrative*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kaaja, Anu (2017) *Leda*. Helsinki: Teos.
- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (2017) Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. Teoksessa Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 9–26.
- Klimek, Sonja (2011) Metalepsis and fantasy fiction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonia Klimek (toim.) *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin: de Gruyter, 22–40.
- Kukkonen, Karin (2011) Metalepsis in popular culture: an introduction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonia Klimek (toim.) *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin: de Gruyter, 1–21.
- Lanser, Susan (1996) Queering narratology. Teoksessa Kathy Mezei (toim.) *Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 250–261.
- Lanser, Susan (2015) Toward (a queerer and) more (feminist) narratology. Teoksessa Robyn Warhol & Susan Lanser (toim.) *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: Ohio State UP, 23–42.
- Lanser, Susan (2018) Queering narrative voice. *Textual Practice* 32(6), 923–937.
- Lutas, Liviu (2011) Storyworlds and paradoxical narration. Putting classifications to a transmedial test. Teoksessa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative Theory, Literature and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. London and New York: Routledge, 29–49.
- Malina, Debra (2002) *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- Marttinen, Heta (2012) Epäkerrotun mahdollisuuksia Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman*. *Avain* 1/2012, 34–47.

- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Nelles, William (1997) *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narratives*. New York: Lang.
- Page, Ruth E. (2006) *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Peel, Ellen (2016) Unnatural feminist narratology. *Storyworlds* 8(2), 81–112.
- Pier, John (2016) Metalepsis. *The Living Handbook of Narratology* 14.7.2016. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (Luettu 15.4.2019).
- Richardson, Brian (2015) *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*. Columbus: Ohio State University Press.
- Ryan, Marie-Louise (2004) Metaleptic machines. *Semiotica* 150(1), 439–469.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990) *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Viljanen, Taneli (2013) *Kaikki tilat ovat täynnä aaveita*. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Warhol, Robyn (1989) *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Wolf, Werner 2005: Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon: a case study of the possibilities of “exporting” narratological concepts. Teoksessa Jan Christoph Meister (toim.) *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 83–107.
- Wolf, Werner 2009: Metareference across media: the concept, its transmedial potential and problems, main forms and functions. Teoksessa Werner Wolf (toim.) *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1–85.



✎ Tiina Katriina Kukkonen

**”VEDIT VIIVAN HUUDOSTA HUUTOON.”**  
**Euklidista geometriaa Albertista Aleksis Kiven**  
***Seitsemään veljekseen***

**Johdanto**

Analysoin tässä geometrian ja kulttuurihistorian inspiroimassa artikkelissa Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* (1870) sanallistettuja ympyrä- ja nelikulmiomuotoja. Tutkin, kuinka nämä muodot jäsentävät teosta ja sen kohtauksia. Artikkelini painottuu analysoimaan *Seitsemän veljeksen* säännöllisimpiä ja sen kohtausten jäsentymisessä merkittävimpiä ympyrämuotoja ja nelikulmioita.

Ympyrämuotojen lukuisuus, toistuvuus ja varioituvuus ovat ominaisuuksia *Seitsemälle veljekselle*. Niitä esiintyy epämääräisinä ja tarkkoina, pieninä ja suurina, kuin myös sisäkkäisinä muotoina. Ympyrä- ja neliömuodot ilmenevät ensinnäkin mikrotasolla henkilöiden ulkomuodon, esineistön muodon ja luonnon liikkeiden kuvausten yksityiskohdissa. Toisekseen ne myös jäsentävät kohtauksia: geometrinen muotojen avulla kuvataan muun muassa hahmojen sijaintia kohtauksissa. Lisäksi ympyrämuodot muodostavat ajan ja auringon kaaria teoksen yli (ks. Kinnunen 1987, 253). Tällaiset mikro- ja makrotason ympyrämuodot lisäävät usein ympyrämuotojen kerroksisuutta *Seitsemän veljeksen* kohtauksissa. (Ks. myös Kukkonen 2016.) *Seitsemässä veljeksessä* on myös nähty muodon moniulotteisen arkkitehtuurimaista, johdonmukaista rakentumista (Matson 1947, 58–62). Myös ympyrämuotojen on todettu korostavan *Seitsemän veljeksen* rakennetta (Elo 1950, mm. 270–272; Marjanen 1958, mm. 40–41).

Geometrinen muotojen tuottamia merkityksiä voidaan analysoida länsimaisen taiteen ja kulttuurin historiallisen tutkimuksen kontekstissa. Asetan 1400-luvun italialaisen taiteentutkija ja arkkitehti Leon Battista Albertin tekstit vertailukohdaksi *Seitsemässä veljeksessä* ilmeneville ympyrämuodoille ja keskeissymmetrialle tut-



kiakseni, noudattavatko ne toistuvasti euklidisen geometrian lainalaisuuksia. Sijoitan *Seitsemän veljestä* näin kahden vuosituhannen euklidisen geometrian jatkumoon ja tarkastelen sitä euklidista geometriaa hyödyntävän kirjallisuusanalyysini avulla, jolloin euklidisen geometrian perinne, Kiven ajan suomenkieliset geometrian oppikirjat ja kansainvälinen tutkimus euklidisesta geometriasta kirjallisuudessa ja taiteissa toimivat vertailukohtana *Seitsemälle veljekselle*. Esitän, että euklidista geometriaa käyttävän Albertin kuvaus kuvataiteen teosten rakenteista auttaa hahmottamaan *Seitsemän veljeksien* rakennetta uudesta näkökulmasta.

## **Euklidinen geometria, Alberti ja Kiven *Seitsemän veljestä***

Noin 2000 vuotta sitten eläneen kreikkalaisen matemaatikon Eukleideen mukaan nimetyssä euklidisessa geometriassa johdetaan, piirretään ja tutkitaan systemaattisesti tiettyjen perusoletusten avulla geometrisia muotoja. Mittasuhteiden avulla johdetaan esimerkiksi janoja ja ympyröitä sekä ympyröiden säteitä ja monikulmioita. Euklidinen geometria merkitsee taso- tai avaruusgeometriaa, jossa yhdensuuntaiset suorat eivät leikkaa toisiaan. (Ks. mm. Eukleides, Heikel & Europaeus 1847, 3–12.)

Eukleides johti geometriset kappaleet viidestä peruseriaatteesta: pisteessä ei ole osia; janaa voidaan jatkaa vaikka kuinka pitkäksi suoraksi; minkä tahansa pisteen ympärille voidaan piirtää ympyrä minkä tahansa säteen avulla; suorat kulmat ovat yhtä suuria ja yhdensuuntaiset suorat eivät leikkaa toisiaan. Näiden periaatteiden avulla johdetaan ja piirretään geometrisia muotoja tasopinnalla tai taso pohjanaan. Nämä periaatteet löytyvät myös D. E. D. Europaeuksen suomentamasta teoksesta, joka sisältää ensimmäisen kirjan *Eukliideksen Alkeista* (Eukleides, Heikel & Europaeus 1847, 3–12), joka on ollut myös Kiven hallussa (Tarkiainen 1915, 633). Samoihin aikoihin ilmestyi myös muita Eukleideen tekstien suomennoksia, jotka sisältävät useita kirjoja *Euklideen alkeista* (Eukleides & Kilpinen 1847; Eukleides & Aschan 1859).<sup>1</sup>

*Seitsemän veljestä* sisältää sanastollisestikin runsaasti ympyrämuotoja. Euklidisen geometrian näkökulmasta mielenkiintoisimpia ovat sanat, jotka voivat kuvata täsmällisesti geometrisia muotoja. Tällaisia ovat esimerkiksi ”pyörö” (VI, X), ”rengas” (III, V, XIII), ”rinki” (VI, IX), ”kaari”/”kaartaa”/”kaarros”/”kaareva” (VI–IX, XI–XIV), ”kehä” (XIV), ”piiri”/”piirittää” (I–II, IV, VII–VIII, X, XII, XIV), ”pallo”/”palloella” (II, VI, XII–XIV), ”ympäroidä” (VII, XII), ”ympäristö”/”ympärillä”/”ympäri-” (153 esiintymää) ja ”ympyrjä-” (XIII–XIV)/”ympyriäinen” (IV–VI, X–XI)<sup>2</sup>. Nelikulmioihin tai kulmiin liittyvät esimerkiksi sanat ”nelikulmainen”/”neliskulmainen” (V–VII), ”nelikko” (IX), ”nurkka” (I–VII, IX–XIV), ”kolkka” (X, XIII) ja mahdollisesti ”polvi/polvellinen” (V, IX). Tässä artikkelissa rajoitutaan lähinnä säännöllisiin ympyrämuotoihin sanan ”pyörö” sekä nelikulmioihin sanojen ”nelikulmainen/neliskulmainen” ja ”nurkka” avulla.

Kiven elinaikana käännettiin ja kirjoitettiin ensimmäisiä suomenkielisiä luonnontieteen koulukirjoja, ja niiden termistö ei ollut vielä vakiintunut. Sanoja ”pyörö” tai ”ympyrä” käytettiin geometrisesta ympyrästä kirjoittajan valinnan mukaan. Kirjassa *Eukliideen Alkeiden* ensimmäisessä kirjassa (Eukleides, Heikel & Europaeus, 1847) määritellään, että

[p]yörö on tasainen umpio rajoitettu sellaiselta piiriksi, kutsutulta väärältä viivalta, että kaikki suorat viivat, jotka yhdestä pisteestä umpion sisällä vedetään piirille, ovat yhdenkokoiset (Eukleides, Heikel & Europaeus 1847, 7).

Italialainen Leon Battista Alberti kuuluu eurooppalaiseen euklidisen geometrian soveltamisen, välittämisen ja taiteen teorian kehittämisen kulttuuriperinteeseen (mm. Williams et al., 2010, 5). Hän kuvaa runsaasti ympyrämuotoja ja keskeissymmetriaa matemaattisissa teoksissaan (*Mathematical Works of Leon Battista Alberti*, 2010), joihin sisältyy myös teos *De Pictura (Della Pittura* 1435, suom. *Maalaustaiteesta* 1998). Oppaassaan maalareille Alberti (1998) tuo esiin esimerkiksi ympyrämuotoja teosten sommitelussa. Alberti katsoo taidemaalareiden tarvitsevan geometriaa, minä lisäksi hän toivoo maalarilta laajaa sivistystä ja perehtymistä

runouteen ja puhetaitoon sekä muihin ”vapaisiin taiteisiin ja tieteesiin”. (Alberti 1998, 128–129; myös Wassell 2010, 154.)

Euklidiselle geometrialle ominaiseen tapaan Alberti (1998, 59) määrittelee, kuinka ”pisteet, jotka liittyvät toisiinsa yhtäjaksoisessa järjestyksessä, muodostavat viivan”, jolla on pituus mutta ei leveyttä. Hän määrittelee kahden pisteen välisen ”suoran viivan” ja kaartavan ”käyrän viivan”, kulman, kaksiulotteisen tason, yhdensuuntaiset pinnat, yhdenmuotoiset kolmiot, ”reunan tai ääriviivan” sekä ympyrän. Alberti kuvaa ympyrää halkaisijan avulla ja yhtä suuren etäisyyden avulla keskipisteestä. (Alberti 1998, 59–60, 74–75; ks. Wassell 2010, 154.) Tämän lisäksi Alberti kuvaa ympyrää yhtenä ääriviivana:

Ääriviiva muodostuu yhdestä ainoasta tai useammasta viivasta: yhdestä kuten ympyrässä (Alberti 1998, 59).

Alberti kuvaa ympyrämuodon avulla esimerkiksi salakirjoituslaitteen kahta sisäkkäistä ympyrää (Alberti 2010, 183; March 2010, 195–197). Hän kuvaa ympyrämuotoa käyttäen myös matkan, etäisyyksien ja vuorokaudenajan mittaamista sekä karttaohjeiden ja piirrosvälineiden valmistusta (Alberti 2010, 53–63, 98).

Alberti kirjoitti kuvataiteilijoille, mutta hänen teoksensa tarjoavat kiinnostavan vertailukohdan myös Kiven tekstien kuvausten ja muotojen analyysiin. Alberti (1998, 128–129) katsoo, että runoilijat ja puhetaidon harjoittajat ”käyttävät monia samoja kaunistuskeinoja kuin maalarikin, ja myös ”[r]unoilijoiden keksintäkyvyllä” on yhteyttä maalaustaiteeseen, sillä se hyödyttää ”kertovan kuvan sommittelussa”. Toisaalta Kiveä on toisinaan verrattu kuvataiteilijoihin, kuten renessanssitaiteilijoihin (esim. Lehtonen 1922, 16–21), mikä tarjoaa mahdollisuuksia tarkastella muotojen ja visuaalisten ilmauksien yhteyttä Albertiin. Pyrin siis tässä artikkelisessa tutkimaan, kuinka Albertin kirjoituksia visuaalisista taiteista voidaan soveltaa kirjallisuuteen ja Kiven romaaniin. Albertin *Maalaustaiteesta* (1998) soveltuu Kiven tekstien tarkasteluun paitsi niiden geometrinen jäsenysten myös niiden aistivoimaisten, visuaalisten piirteiden vuoksi.

## Keskeissymmetria

Joka suuntaan symmetrinen ympyrä soveltuu keskeissymmetriseen muotokieleen, jota on käytetty yleisesti antiikin ja renessanssin arkkitehtuurissa. Ympyrämuoto ja keskeissymmetria näkyvät Albertin kirjoituksissa ja piirroksissa arkkitehtuurista (mm. Pintore 2004; March 2010, 190–193). Alberti on vaikuttanut myöhempään ympyrä- ja pallomuotojen käyttöön arkkitehtuurissa jopa 1700–1800-luvulle (Fletcher 2003; Pintore 2004) eli Kiven aikoihin saakka. Ympyrä- ja ympyränkaarimuotoja nähdään esimerkiksi Helsingin Senaatintorin vieressä 1840–1850-luvulla käyttöön otetuissa Kansalliskirjaston päärakennuksen kupoleissa, kierreportaikoissa ja tynnyriholvien ja ikkunoiden kaarissa (Winterhalter & Bonsdorff 2011) sekä luterilaisessa kirkossa (Liewendahl 1851).

Senaatintorin rakennukset ovat kuuluneet Aleksis Kiven ajan Helsinkiin, toteaa Kaarlo Marjanen (1958, 40–41), joka vertaa *Seitsemää veljestä* arkkitehtuuriseen keskeissymmetriaan. Marjanen (1958, 30–57) tulkitsee symbolisen, kosmisen ”holvin” muodostuvan *Seitsemän veljeksien* keskikohdan eli Hiidenkiven kohtauksen ympärille ja havaitsee arkkitehtuurisia torneja Simeonin näyn saapasnahkatornissa ja Laurin unen tuulenpesäpuussa. Laurin unen tuulenpyörre (IX) muodostaa suoran ympyräpohjaisen lieriön, ja kierreportaikkoineen Simeonin ”näyn” saapasnahkatorni (X) on myös lieriön muotoinen. Näissä kohdin ympyrämuodot jäsentävät myös luontoa ja mielikuvitusta. *Seitsemän veljeksien* puiden ”pylvässali” (IX, Tarkiainen 1910, 130) puolestaan muodostuu suorista, ympyräpohjaisista lieriöistä eli puunrungoista, joiden suorakulmaiset poikkileikkaukset ovat litteitä kiekkoja, ympyröitä.

Marjanen (1958, 37–43, 53, 62–63) katsoo *Seitsemän veljeksien* keskimmäiseksi ja keskeisimmäksi kohdaksi veljesten huudot härkien piirittämällä Hiidenkivellä, jossa Arne Kinnunen (1987, 35) korostaa veljesten toistuvia huutosarjoja ja veljesten elämänpiirin ahtautta (Kinnunen 1987, 150; ks. myös Kukkonen 2016). Marjanen (esim. 1958, 40) esittää romaanin alku- ja loppupäässä toistuvia, symmetriaa muodostavia elementtejä (ks. Kukkonen 2016).

Tähän soveltuu käsitys teoksen muotoutumisesta aristoteelisesti alun, keskikohdan (käännekohdan) ja lopun avulla. *Seitsemän veljksen* pyöristynyt rakenne ilmenee esimerkiksi auringon kiertäessä taivaan yli (Kinnunen 1987, 249–256) kohtauksen aikana (ks. Kukkonen 2016).

Kinnunen (1987, 14, 42, 107, 119–121, 264) katsoo, että *Seitsemän veljestä* sisältää symmetrian ohella monia sisäkkäisiä ja toisinaan limittäisiäkin kehityskulkuja, toiston myötä voimistuvia teemoja ja epäsymmetriaa. Teoksen käännekohdasta ei ole yksimielisyyttä. Keskeissymmetrisestä painotuksestaan huolimatta Marjanen katsoo, että *Seitsemässä veljeksessä* voi olla useita, toisiaan tukevia käännekohtia. Hän havaitsee Paavo Elon pitävän Simeonin ”näkyä” käännekohtana ja J. A. Hollon painottavan käänteenä veljesten ja nimismiesten kohtaamista tiellä. (Marjanen 1958, 51–53.) Sivumääräisesti- ja lukumääräisesti *Seitsemän veljksen* keskele sijoittuva, kahden luvun mittainen Hiidenkiven kohtaaminen (Marjanen 1958; ks. Kukkonen 2016) poikkeaa geometrisen muotokielen sä vuoksi muista ehdotetuista käännekohdista.

## Näkymät ja rakenne verrattuna Albertiin

*Seitsemän veljksen* näköalat ovat herättäneet laajaa huomiota. Rafael Koskimies (1974, 199–200) luonnehtii sen maalailevia ja yksityiskohtaisia näköaloja historiallis-topografiseksi kuvaukseksi. J. V. Lehtonen (1922, mm. 77, 92–93) kuvaa Kiven teosten näköalojen visuaalisuutta, maalauksellisuutta, värisävyjä, valaistusta ja ääniä. V. Tarkiainen puolestaan (1910, 83, 131–133) löytää runsaista aistihavaintokuvauksista eniten visuaalisia adjektiiveja, esimerkiksi väripintojen kuvailua.

Näköalat innostavat myös Marjasta (1958, 26–72), joka hahmottaa niiden avulla näkemystä *Seitsemän veljksen* symmetrisyydestä. Esimerkiksi Kinnunen (1987, 75, 107–110) kuvaa, kuinka kertoja näyttää lukijalle näköaloja Sonnimäellä ja kuinka romaanin näköaloja voi nähdä rajallisina horisontaalisina kehinä, piireinä.

Tätä laajemmat kehät kuuluvat Kinnusen (1987, 110–111) mukaan ajatuksiin, uniin tai magiaan. Kun Marjanen (1958, 57) muodostaa Hiidenkivi-kohtauksen ylle transkendenttaalin ”holvin”, Esko Ervasti mieltää veljesten toiminta-alueen muusta maailmasta suljetuksi piiriksi, jonka yllä taivaskatto kaareutuu. Hän sijoittaa veljeksiä ympäröivän tarinamaailman veljesten tunteman horisontaalisen topoksen ja heidän näkemänsä maiseman ulkopuolelle. (Ervasti 1965, 81.)

Romaanin topos rajoittuu horisontaalisesti veljeksille tuntemattomaan, ennen kuin he joutuvat kosketuksiin sen ulkopuolella olevan elämämpiirin problematiikan kanssa. Siksi kaikki sellainen, mitä veljekset eivät topoksessaan koe, voi yhtyä sitä ympäröiväksi yhtenäiseksi selittyväksi tarinamaailmaksi. (Ervasti 1965, 81.)

*Seitsemässä veljeksessä* kertoja näyttää Impivaaran ympäristöä näköaistimuksen avulla erilaisina, eri suunnissa ja eri etäisyydellä olevina, eriteltyinä havaintoina. Kinnunen (1987, 151) yhdistää kertojan näyttämät näköalat merkittäviin tapahtumiin veljesten elämässä. Näköalaa Impivaaran pirtin paikkeilta katsottuna rajoittavat etelässä metsät ja pohjoisessa Impivaara-vuori:

Avara on kantoinen aho, mutta kauemmas sen reunoja ei kuitenkaan näe sun silmäs; sillä idässä, etelässä, lännessä sulkevat metsät sun silmäsi alan ja pohjoisessa korkea vuori (V).

Eino Kauppinen (1934, 158) korostaa tämän ympäristönkuvauksen merkitystä veljesten uudessa elämävaiheessa Impivaarassa. Vivahteikas sommittelu ja maalaukselliset yksityiskohdat yhdistävät *Seitsemän veljeksien* ja Albertin (1998) kuvauksen taideteoksista. Ilmansuuntien ja etäisyyksien lisäksi *Seitsemän veljeksien* kertoja osoittaa lukijalle Impivaaran laelta tarkempia näkymiä ja yksityiskohtia suhteessa toisiinsa:

Mutta jos astut tämän vuoren harvoilla kuusilla kruunatulle harjanteelle, niin kantaapa silmäsi etäälle kohden kaikkia ilmoja. Sen eteläisellä puolella näet ensiksi ihan jalkas alla [- -] kauempana [- -], sen takana [- -], ja tuolla ilman reunalla [- -]. Pohjaa kohden [- -], ja sen loivalla kamaralla, [- -] jonka ruohottomilla poluilla [- -]. Idässä [- -], lännessä [- -], tuolla ja täällä, [- -]. [- -] takana [- -], noin tuhannen askelta ahosta

pois. Mutta näetpä tuskin muuta, [- -]. Näet toki himmeän siinon [- -] ja kaukana tuolla luoteisen ilman rannalla [- -]. (V.)

Myös Alberti (1998, 115) suosittelee asettamaan maalaukseen jonkun henkilön ikään kuin kertojaksi osoittamaan keskeistä tapahtumaa tai henkilöitä katsojille:

Hyvä olisi, jos kuvassa [maalauksessa] joku henkilöahmo kiinnittäisi katsojien huomion tapahtumaan, vaikkapa kehottaen kädenliikkeellä heitä katsomaan [- -]; hän voisi viitata johonkin vaaraan tai merkiliseen seikkaan, tai kehottaa eleillään katsojaa nauramaan tai itkemään muiden mukana. (Alberti 1998, 115.)

Alberti (1998, 97) esittää ”nähtyjä kohteita” tilassa, ääriviivojen ja niiden väliin jäävien pintojen avulla. *Seitsemän veljeksien* kertoja konstruoi kuvan näköalasta maalauksellisesti erilaisina pintoina, joilla on alueittain toisistaan poikkeavia epätasaisuuksia kuten ”ryhmyinen, sammalkallioinen maa”, tasoja ””tasainen nummi” ja kaltevuuksia kuten ilmaisussa ”loivalla kamaralla” (V).

Kaukaisemmat kohteet näkyvät *Seitsemässä veljeksessä* (V) himmeämpinä. Tarkiainen (1910, 82–83, 87–88, 1915, 511) havainnoi Kiven korkeita näköalapaikkoja ja perspektiivinäkymiä luontoon esimerkiksi Impivaaran vuorelta katsottuna (Tarkiainen 1910, 82–83). Tämä vastaa perspektiivimaalauksen kehittäjänä tunnetun Albertin näkemystä: ”jos etäisyys on pitkä, välisäteet heikkenevät ja menettävät tehoaan” (Alberti 1998, 67). Lisäksi Alberti esittää perspektiivinäkymiä, joista on hänen jälkeensä tehty tarkkoja piirroksia (Wassell 2010, 155–158).

Näkymät Impivaaran vuorelta sulkeutuvat paljolti ympäröivän metsän kuvaan (Ervasti 1965, 81), laajaan mutta epämääräisesti kuvattuun ympyrään (V). Katsojaa ja veljeksiä ympäröivät metsät eivät aivan täysin sulje näkymää. Siintävät näkymät antavat henkilöille ja lukijoille taukopaikkoja ja vilkkaan toiminnan tasapainoksi väljää tilaa. (V.) Paikallisten näköalojen lisäksi *Seitsemän veljeksien* pituussuunnassa havaitaan perspektiivilyhennys erityisesti viimeisessä luvussa (Koskeniemi 1934, 228).

Albertin ideaalikuva maalauksen värikyydestä, erilaisten hahmojen runsaudesta, mutta myös tyhjästä tilasta soveltuu *Seitsemään*

*veljekseen*. Alberti kehottaa monipuolisuuteen erilaisten henkilöiden ja eläinten avulla. Toisaalta hän vaatii arvokkuutta keskittymällä enintään kymmenkuntaan henkilöhahmoon. (Alberti 1998, 110–112.) Pertti Lassila (2000, 84) kiinnittääkin huomion arvokkuuteen *Seitsemän veljeksien* luonnonkuvauksessa, Kinnunen (1987, 241) huomioi suuren määrän erilaisia henkilöitä ja tapahtumia, ja Lehtonen (1922, 22) tarkastelee Kiven henkilöhahmojen monipuolisuutta ”valoineen ja varjoineen, asentoineen, ilmeineen, tunnelmineen”. Myös Lassila (2000, 84) kiinnittää huomiota *Seitsemän veljeksien* luonnon tilantuntuun ja kuvauksen aistivoimaisuuteen. *Seitsemässä veljeksessä* nähdäänkin Albertin kuvaukseen verrattavalla tavalla koko romaanin laajuudelta monipuolisuutta, myös erilaisia henkilöitä, kotieläimiä ja maisemia.

[M]aalauksessa viehättää vartaloiden ja värien moninaisuus. Sellainen kuva on mielestäni rikas ja täyteläinen, jossa on sopivasti sijoiteltuna vanhuksia, miehiä, nuorukaisia, poikia, aviovaimoja, neitoja, lapsia, kotieläimiä, koiranpentuja, lintuja, hevosia, lampaita, rakennuksia ja maisemia. Pidän hyvänä kaikenlaista runsautta, kunhan se sopii kuvan esittämään tapahtumaan. (Alberti 1998, 111.)

Albertin kanssa yhdenmukaisesti tarkimman ja monipuolisimman kuvauksen kohteena ovat seitsemän veljestä, siis muutama toimintaa eteenpäin vievä päähenkilö. Kuten Albertikin edellyttää, *Seitsemässä veljeksessä* moninaisuuden joukkoon on jätetty väljääkin tilaa.

Runsauden tulisi kuitenkin olla vaihtelevaa ja samalla tasapainoista ja hillityn arvokasta. En hyväksy niitä maalareita, jotka [- -] eivät jätä yhtään kohtaa tyhjäksi eivätkä näin pysty luomaan minkäänlaista kompositiota [- -]. Sen, joka pyrkii maalauksessa ennen kaikkea arvokkuuteen, onkin ehkä rajoitettava vain muutamaan henkilöhahmoon. (Alberti 1998, 111.)

## Ympyrät ja nelikulmiot rakenteessa

Elon (1950, mm. 272, 341–342) näkemyksen mukaan ”matemaattinen kaavamaisuus” on eduksi ja myös haitaksi *Seitsemässä veljek-*



sessä. Jäykkiä ja toistuvia rakenteita (Elo 1950, mm. 302–303, 341, 388) tarvitaan pitämään kasassa romaanin muutoin ”kuohuva[a]” (Marjanen 1958, 63), moninaista ja kaoottistakin ainesta (Elo 1950, mm. 286, 298, 388). Elon ”laajenevien kehien laki” kasvattaa ensin vaiheittain veljesjoukon elämänpiiriä, ja lopulta heidän eriytyviä elämänpiirejään. (Elo 1950, 270–275.)

Kinnunen (1987, 107) katsoo, että tapahtumien rakenne ja intensiteetti sekoittuvat Elon ”laajenevien kehien laissa”. Hän myös havaitsee *Seitsemän veljeksien* kehien toisinaan supistuvan sekä joidenkin kehien laajenevan toisten samanaikaisesti supistuessa (Kinnunen 1987, 113; ks. myös Kukkonen 2016, 256–261). Kinnunen (1987, 140–141) tarkastelee veljesten elämän ”samankeskisiä” piirejä, joista uloin kattaa koko veljesten elinalueen Impivaaran ja Jukolan ympäristössä: sitä ulompana ovat veljesten tarinoista kuulemat ja harvemmin kohtaamat etäisemmät paikkakunnat.

Sekä Alberti (1998, 2010) että Kivi käyttävät geometrisia ympyrämuotoja jäsentämään runsasta kuvausta. Etenkin säännölliset, kookkaat ympyräkuviot jäsentävät kohtauksia. Näitä geometrisia muotoja ilmenee niin kertojan kuin henkilöidenkin puheessa. *Seitsemässä veljeksessä* nähdään runsaasti ympyrämuotoja henkilöasetelmissä ja ulkonäöissä, luonnonilmiöissä ja -muodoissa. Henkilöiden näkökulmasta ne ilmenevät tai syntyvät useimmiten tahattomasti, luonnostaan.

Ympyrämuodot ja moniin niistä sijoittuvat nelikulmiot jäsentävät episodeja tai kohtauksia erityisesti veljesten lapsuuden karkumatkalla (I), Impivaaran ensimmäisenä jouluna pirtin palaessa (VI), Hiidenkivellä (VII–VIII), veljesten etsiessä Simeonia Impivaaran metsistä (X) ja Simeonin elämänpiirin kuvauksessa Jukolassa (XIV). Sekä Impivaaran pirtin tapahtumat ensimmäisen pirtin palaessa (V) että näkymät sen ympäristössä ja Impivaaran laelta pirtin pohjoispuolella (V, X) jäsenyivät säännöllisten ympyräkuvioiden, pyörön, avulla (ks. Kukkonen 2016, 256–258).

Kinnunen (1987, 108) kuvaa veljesten siirtymää Jukolasta Impivaaraan elämänpiirin muutoksena. Geometrisia muotoja sisältävien kohtausten myötä veljekset siirtyvät Jukolasta Impivaaraan ja sieltä

tilapäisesti Hiidenkivelle palaten symmetrisesti luoppina Impivaaran kautta myöhemmin Jukolaan. V. A. Koskenniemi (1934, 239) tulkitsee *Seitsemän veljeksien* rakenteeltaan umpeutuvaksi kehäksi veljesten muuttaessa lopussa takaisin Jukolaan.

*Seitsemässä veljeksessä* geometrisia kuvioita verrataan toistuvasti geometrysten käyttöesineiden muotoon. Metsissä harhailevan Simeonin etsijöistä muodostuvaa kuviota verrataan pyörään, jolla on napa ja säteitä (X, ks. Kukkonen 2016, 257). Tämä yleinen kuvio muistuttaa myös Albertista (2010, 63), joka kuvaa kuljetun matkan mittaamista pyöritettävän rattaan avulla. Hiidenkiveä puolestaan verrataan myllynkiveen (VIII, Elo 1950, 298), joka jauhasi veljekset härkien käsiin (ks. Kukkonen 2016, 259–260). Kinnunen (1987, 150–151) korostaa veljesten elinpiirin ahtautta tässä kohdassa. (VIII) Hän (1987, 250) katsoo ”auringon pyörä[ä]” alakuloisuuden kuvana sen kulkiessa taivaan yli (V). Myös tämä pyörä voidaan tulkita käytännöllisesti Helioksen rattaanpyöräksi.

*Seitsemässä veljeksessä* luonnossa nähtävät muodot ja henkilöasetelmat ovat toistuvasti pyöreitä, kun taas henkilöiden rakentamat artefaktit ovat usein nelikulmaisia. Tarkiainen (1910, 85) havaitsee Impivaaran pirtin mittasuhteet ja ympäristön ilmansuunnat. Impivaaran pirtti onkin nelinurkkainen (V, VI, Kukkonen 2016, 256). Hiidenkiven ”melkein neliskulmainen” (VII), kuutiota muistuttava kivilohkare on puolestaan tarinan mukaan peräisin Hiiden linnan muurista (VII). Se on myös hauta ja hautakivi (Kinnunen 2002, 42–43). Hiidenkivi on näin ollut osa rakennettua ympäristöä, joten silläkin on käytännöllinen tarkoitus. Lisäksi Jukolan hirsipirtti uuninpankkoineen (XIV) saattaisi olla tyyppilliseen rakennustapaan nelikulmainen (ks. Kukkonen 2015, 261).



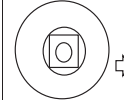

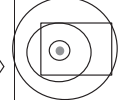
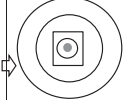
”Nurkka”-sana on merkinnyt Kiven ajan euklidisessa geometriassa kulmaa (mm. Euklides, Heikel & Europaeus 1947, 42; Euklides & Kilpinen 1947, 4; Saima 25.9.1845). Myös sanoja ”kolkka” ja ”polvi” on käytetty kulmasta (Saima 25.9.1845; ks. myös Rapola 1950). *Seitsemässä veljeksessä* nurkalla tarkoitetaan useasti rakennuksen kulmaa, jonka suorakulmaisuuteen yleensä pyritään nelikulmaisissa rakennuksissa. Juhani ja kertoja kuvaavat, kuinka neljä

veljestä muodostavat nelikulmion Impivaaraan rakennettavien pirttien nurkille:

Juhani. [- -] Huomenna varhain käyköön neljä miestä, jokainen kirveskynä kourassa, nurkallensa, ja olkoot nämät neljä miestä: minä itse, Tuomas, Simeoni ja Aapo (V).

Siinä Juhani, Aapo, Tuomas ja Simeoni istuivat kukin nurkallansa, mutta muut palhoilivat ja kiirittelivät lonnoja myöden hirsä ylös rakennolle (VII).

”Nurkka” toistuukin sanana *Seitsemässä veljeksessä* lukuun ottamatta Hiidenkiven tapahtumia (VII, VIII), jossa ei kerrota ihmishahmojen rakennuksista. ”Kolkissa” olemisella kuvataan nurkkaan sijoitettunutta ihmishahmoa (X, XIII). ”Polvi/polvellinen” puolestaan kuvaa luonnon kulmia tai mutkia (V, IX). (Kuvio 1.)

Lapsuuden karkumatka	Impivaaran pirtin palo	Hiidenkivi	Simeonin näky Laurin uni	Simeonin etsintä	Simeoni Jukolassa
(I)	(VI)	(VII–VIII)	(X), (IX, X)	(X)	(XIV)
	”pyörö”			”pyörö”	
	”nurkka”	”neliskulmainen”		”nurkka”	”nurkka”
					
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Jumala ja nuotio keskellä, kuusi veljestä ympärillä, ja kyläläiset piirittävät veljeksiä. (mm. Kinnunen 1987, 114, 151.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Tuli leviää ensin renkaina (ks. Kukkonen 2016, 257).</li> <li>• Nelikulmainen pirtti (mm. Tarkiainen 1910, 85)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hiidenkiven kohtausta sisältää useita sisäkkäisiä ympyröitä (mm. Marjanen 1958; Kinnunen 1987).</li> <li>• Hiidenkivi on tunnetusti lähes nelikulmainen kalliolohkare.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Laurin näky ja Simeonin uni ovat arkkitehtuurisia torneja (Marjanen 1958), ympyräpohjaisia lieriöitä.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Nelikulmaiset Impivaaran pirtit (ks. mm. Tarkiainen 1910, 85).</li> <li>•Simeonia etsittäessä ympyrät laajenevat ja supistuvat (ks. Ervasti 1965, 81; Kukkonen 2016, 257–258).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Simeoni (luultavasti) nelikulmaisella pankolla ja pirtissä.</li> <li>•Simeonin elinpiiri supistuu ja rukousten piiri laajenee. (ks. (Elo 1950; Kinnunen 1987; Kukkonen 2016, 261.)</li> </ul>

KUVIO 1. Ympyrät ja nelikulmiot kohtausten jäsentäjinä.

Siirtymät kehärakenteista seuraaviin nähdään toisinaan siirtymänä kehän ulkopuolelle seuraavaan keskukseen. Muutto Jukolasta Impivaaraan voidaan nähdä irtautumana entisestä keskipisteestä ja esimerkkinä Elon (1950, 270–272) ”laajenevien kehien laista”. Vastaavasti lapsuuden karkumatka voidaan nähdä Impivaaraan muuttoa ennakoivana irtaumana Jukolasta (ks. Elo 1950, Kinnunen 1987), ja retki Hiidenkivelle vastaavana irtautumana Impivaarasta. Edelleen Hiidenkiven verilöylyn jälkeen veljekset muodostavat uuden ympyränkehän nuotion ympärille Hiidenkiven niitun ulkopuolelle (ks. Kukkonen 2016, 260). Siellä veljekset syövät sisäkäisten ympyränkehien muotoisia reikäleipiään ja lepäävät ringissä (VIII). Tältä nuotiolta kehät eivät kuitenkaan välittömästi laajene, mikä poikkeaa Elon (1950, 270–272) yleisemmin kuvaamasta ”laajenevien kehien laista”.

Lintuperspektiivistä katsottavien geometrinen muotojen ohella *Seitsemän veljeksen* läpi kulkee juoni, jossa veljekset kantavat mukanaan euklidiseen avaruusgeometriaan soveltuvia kolmiulotteisia ja nelikulmaisia, paperisia kirjoja. Kirjat ovat veljeksillä mukana myös kosittaessa ensi kertaa Venlaa ja Impivaarassa (Tarkiainen 1910, 107; Kinnunen 1987, 165–166). Epävarmaksi jää ainoastaan, ovatko kirjat lainkaan Impivaaran ensimmäisen pirtin aikaan veljesten mukana: niiden säilyttäminen olisi ehkä ollut suojatonta hatarassa, palolta säilyneessä aitassa (V, VI). Toiseen Impivaaran pirttiin veljekset ovat kirjat tuoneet, koska he ottavat kirjat kirkkomatkalleen mukaan, kuten Kinnunen (1987, 165–166) huomauttaa. Aluksi veljekset arvostavat kirjoja kulttuuriesineinä, myöhemmin lukemaan oppiessaan he kykenevät selvittämään niihin kirjoitettuja merkityksiä. Kirjojen kantaminen mukana ilmaisee, että veljekset eivät irtaannu täysin kulttuurista ja yhteiskunnasta muuttaessaan luontoon Impivaaraan. He kuljettavat ja rakentavat Impivaaran luontoon nelikulmaisia, ihmisten pitkälle työstämiä paperisia ja puisia artefakteja: kirjoja ja rakennuksia.

Laurin unessa veljekset heittelevät puukiekkoa (ks. Kinnunen 2002, 161). Tuo veljesten työstämä litteää ympyrää muistuttava esine säilyttää vielä näkyvillä puunrungon pyöreyyttä. Kun unen kiek-

ko vaihtuu nelikulmaiseen aapiseen, Lauri havahtuu siihen, että yhteiskunnan vaateita ulottuu veljeksiin myös Impivaarassa. (IX, X.)

### **Esimerkki: geometriset muodot etsittäessä Simeonia**

Näköalojen katsominen vuorilta (Lehtonen 1922, 85–99) ja lintuperspektiivi (Marjanen 1958, 41) toistuvat Kiven teoksissa. Kuten Albertilla (2010, mm. 53) ja esimerkiksi 1700–1800 -lukujen vaihteen englantilaiskirjailija William Wordsworthin teoksissa (Wickman 2016, 106; Baum 1985, 397–398), myös *Seitsemässä veljeksessä* näkymät jäsentyvät toisinaan euklidisten ympyrämuotojen avulla. Kun veljekset etsivät Hämeenlinnan-matkaa häpeävää Simeonia (X), maastoon muodostuu lintuperspektiivistä katsoen ympyräkuvio (X, Ervasti 1965, 81).

Impivaaran pirtti oli se piste, josta kuusi miestä kuin sädettä pyörässä kävi kaikkialle ulos. Alkoi nyt meteli, jossa huuto nieli huodon ja kaiku kaikua ajeli äärettömien metsien helmassa. Mutta yhä kauemmas poistui pauhu ja valtaisesti laajeni pyörö. Ja tämän pyörön sinä sait, jos seistessä Impivaaran harjulla ja kuullessas huutoja etäällä ympärillä, vedit viivan huudosta huutoon. (X.)

Kertojan kehoitus Impivaaran vuorelta katsovalle lukijalle – ”vedit viivan huudosta huutoon” – muodostaa pitenevät säteet sitä mukaa, kun Simeonin etsijät ja heidän huutonsa etenevät ulommaksi ympyrän keskipisteestä. Näiden säteiden ympärille voidaan piirtää kaarevan viivan avulla ympyrä, Kiven kielessä nimeltään myös ”pyörö”, mitä nimitystä on käytetty joissakin Kiven ajan geometrian kirjoissa. (X; ks. myös Kukkonen 2016, 257–258.) Marjanen (1958, 26) mainitsee *Seitsemässä veljeksessä* ”pyöröjä” yhdistämättä termiä geometriaan (Kukkonen 2016, 256).

Euklidiselle geometrialle ominaiseen tapaan Alberti (1998, 59–60) kuvaa ympyrän kehän pisteiden etäisyydet keskipisteestä yhtä suuriksi, säteenmittaisiksi. Näistä kehäpisteistä muodostuu ”ympyrän ääriviiva”, kehä:

Ympyrä on pinnan muoto, jota viiva ympäröi sepelemäisen kehän tavoin; jos sen keskellä on piste, kaikki siitä suoraan kehälle johdetut säteet ovat keskenään samanpituisia. Keskellä olevaa pistettä sanotaan ympyrän keskipisteeksi. Suoraa viivaa, joka leikkaa kahdesti ympyrän kehän ja kulkee suoraan keskipisteen kautta, nimittävät matemaatikot ympyrän halkaisijaksi. (Alberti 1998, 59–60.)

*Seitsemän veljksen* kertojan kuvauksessa Simeonia etsivät veljet muodostavat geometrisen, täsmällisen ympyrän: He lähtevät laajentamaan ympyrän kehää yhdestä keskipisteestä eri suuntiin säteittäin. Geometriassa jokainen saman ympyrän säde keskipisteen ja kehän välillä on yhtä pitkä. Kun kuusi veljestä etenee ulommaksi ”kuin sädettä pyörässä” (X), myös heidän reittiensä välisten kulmien täytyy olla yhtä suuria eli 60-asteisia, jotta vertauskohde pyörä pysyisi tasapainossa.

Samankaltaisesti kuin *Seitsemän veljksen* kertoja, myös euklidisen geometrian oppikirjan suomentaja D. E. D. Europaeus kehoittaa lukijaa piirtämään ympyrän kehän keskikohdan ”kesken” ja säteen pituuden avulla: ”Vedä [- -] viivaa kesken A säteen AB pyörö” (Eukleides, Heikel & Europaeus 1847, 101). ”Pyörön” ja ”säteen” lisäksi hän käyttää myös sanaa ”piiri” (Eukleides, Heikel & Europaeus 1847, 7, 102–105), kuten käytetään *Seitsemässä veljeksessäkin* (XI). Paitsi ympyrän kehää, *Seitsemässä veljeksessä* ”piiri” merkitsee vaikutusaluetta (IV) ja joko maapalloa tai sen tunnettuja alueita (VII, X, XIV). Simeonin etsinnän kuvauksessa kehän kaarevuus pitää päätellä tulemasta, ympyrämuodosta (X). Ympyrän piirtäminen maastoon pystytetty tanko keskipisteenä on euklidisen geometrian sovellus maanmittaukseen (ks. mm. Alberti 2010, 30–31).

Sanaa ”pyörö” käytettiin toisinaan geometrian terminä ympyrän sijaan 1840–1870-luvuilla, jolloin matematiikan suomenkielistä sanastoa kehitettiin esimerkiksi oppikirjatarpeisiin. Vuonna 1845 sekä nimimerkki E–s eli Europaeus (Rapola 1952) että Snellmannin *Saiman* toimittaja ehdottivat kirjoituksissaan ”pyöröä” suomennokseksi geometriselle ympyrälle ”[c]irkel (fig.)”. Mahdollisesti Lönnot oli vaikuttanut sanaan. (Saima 51:7, 18.12.1845; Saima 51:8,

18.12.1845). Myös ”B” eli A. F. Borenius (Rapola, 1950) kannatti ”pyörö”-sanaa.

Sana ”pyörö” esiintyy Kiven runossa ”Eksynyt impi” (Kanervala 2013/1866) sekä näytelmässä *Yö ja päivä* (2013/1867) ennen *Seitsemän veljeksen* (1870) julkaisemista. ”Eksyneen immen” ”pyörötanssis” peikot kiertävät ”[y]mpär impeä” (ks. Kukkonen 2016, 256) ja suuntaavat tähän katseitaan. Tässä suppenevassa, karkeasti ympyrää muistuttavassa kuviossa peikkojen ”keskellä” seisova impi jännittää katseellaan ylös ”korkeuteen”. Ympyrämuotoon jää epätasällisyyttä, kun ”keskellensä” ei kuvaa täsmälleen ympyrän keskipistettä. (Kivi 2013.) Sen sijaan ”pyörö” soveltuu täsmällisemmin geometrisen ympyrän nimitykseksi Kiven seuraavana vuonna julkaisemassa näytelmässä *Yö ja päivä* (2013/1867), jossa se kuvaa näköhavaintoa ”säteilewä[stä]” auringosta. Pyörö-sanalla kuvataan myös norjalaisen karhin rakennetta, toiminnallisuutta ja erikokoisten pyörien ympyrämuotoja *Suometarressa* vuodelta 1852. Karhin pintojen kuvaus pidentyvinä säteinä, jotka ”ikäskuin säteet, ampuvat joka haaralle” vertautuu Simeonin etsintään. (Suometar 1852, X.)

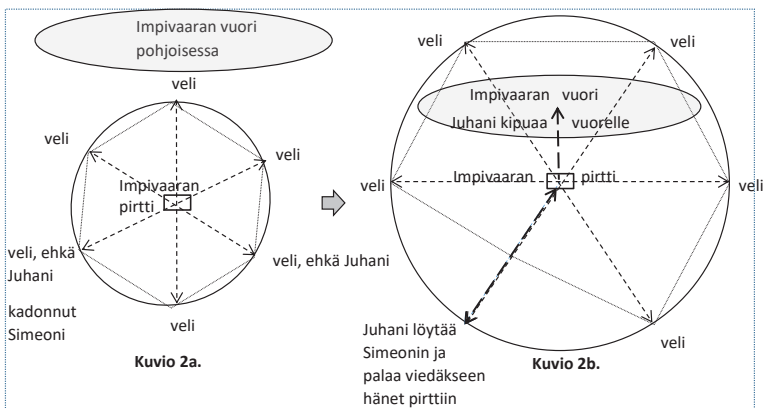
Edellisenä iltana valmisteltu Simeonin etsintä alkaa varhaisaamusta ja päättyy auringonlaskuun (X). Tieto auringonkierrosta muodostaa etsintäkohtauksessa yhteyden teoksen makrotasolle, auringonkiertojen avulla kuvattuun laajempaan ajankulkuun (mm. I, XIV). Ylhäältä katsoen veljekset etenevät ulommaksi ja heidän huutonsa ja huutojen kaiut etenevät heidän edellään laajeneviksi ympyröiksi (ks. Ervasti 1965, 81; Kinnunen 1987, 110 ym.).

Ervasti (1965, 81) kuvaa Simeonin etsinnän näköalaa ”pallogeometrisesta” maailmasta ”tasogeometrisesti” eroteltuna alueena. Pallogeometrialla tarkoitetaan myöhempää epäeuklidista geometriaa, jossa yhdensuuntaiset suorat voivat leikata toisensa (ks. mm. Wickman 2016, 85).

Kuviossa 2a. Simeonin veljet etsivät häntä lähtien keskellä olevasta nelikulmaisesta Impivaaran pirtistä ulospäin eri suuntiin, ja kuviossa 2b. Juhani (tumma katkoviiva) löytää Simeonin, saattaa hänet pirttiin ja kipuaa Impivaaran vuorelle. Kun veljet palaavat

pirttiin Simeonin luo, ”seisoivat he kaikki Simeonin ympärillä pirtissä, surkuttelevilla silmillä katsellen häntä” (X). He koettavat Simeonin ympäröimisen (ks. Elo 1950, 276; Kukkonen 2016, 256, 258) lisäksi myös ymmärtää häntä. (Kuvio 2a., 2b.).

Alberti yhdistää toisinaan ympyrän ja kuusikulmion symmetriseksi kuvioksi (Alberti 2010, 190–192; March 2010, 190–192). Jos *Seitsemän veljeksien* Simeonin etsijöiden huudot yhdistettäisiin suoriin viivoihin, muodostuisi etäännyvien huutojen myötä kasvava [säännöllinen] kuusikulmio (Kuvio 2a. ja b). Jotta ympyrä tai säännöllinen kuusikulmio muodostuisi Impivaaran pirtti keskipisteenään, kuten *Seitsemässä veljeksessä* kuvataan (X), veljesten täytyisi edetä säännöllisin välein ja samalla nopeudella eri suuntiin pirtistä. Euklidisen geometrian muodot eivät kuitenkaan mukaile tarkasti maastonmuotoja (Wickman 2016, 103), ja reaali maailmassa liikkumiseltaan erilaisten veljesten olisi luultavasti mahdotonta edetä yhtä nopeasti suorita säteitä pitkin vaihtelevassa maastossa. Kuitenkin kertoja näyttää tekstissä (X), että fiktion kerronnassa laajeneva ympyrä säteineen voi muodostua ja jäsentää kohtausta.



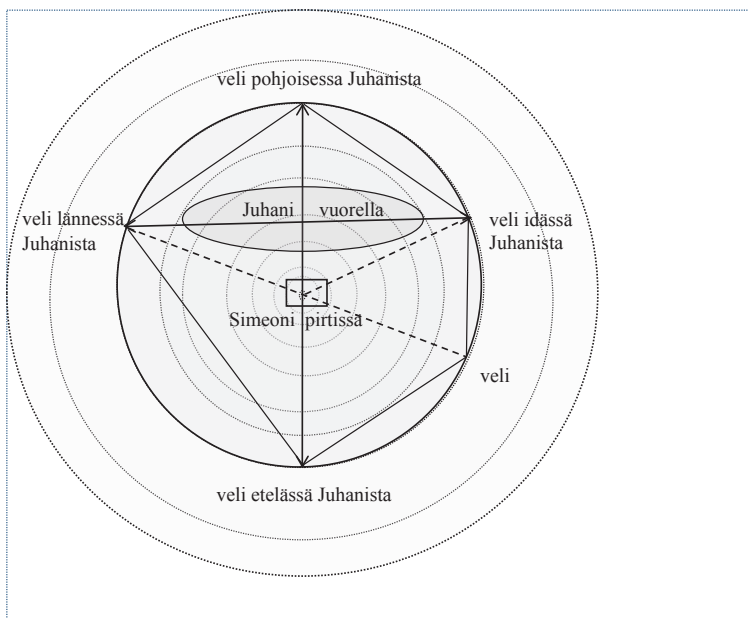
KUVIO 2. Simeonin etsinnän ja löytämisen reitit ja muodot.



Kun Juhani on saattanut löytämänsä Simeonin Impivaaran pirttiin (X), hän nousee huutamaan torveen Impivaaran vuorelle (X; Kinnunen 1987, 110). Silloin yksi säännöllisen kuusikulmion pisteistä, Juhani, on lähtenyt kuviosta. Jäljelle jääneet etsijät muodostavat epäsäännöllisen viisikulmion, jos veljeksestä toiseen vedetään suorat viivat. He muodostavat kaksiulotteisessa kuviossa edelleen ympyrän, vaikka yksi piste – Juhani – on poistunut kehältä. (X; Kuvio 2b.) Samalla kuvion keskus on siirtynyt Juhanin mukana tilapäisesti sivuun Impivaaran pirtistä Impivaaran vuorelle uuteen keskikohtaan, josta Juhani kutsuu veljiään torvella. Tästä uudesta keskuksesta (X) Juhanin torvesta puhaltama ääni kaikuineen leviää Impivaaran vuorelta eri suuntiin ympäristöön ja saavuttaa loput etsijät (mm. Kinnunen 1987, 110, 151), ja heidän vastaustensa ääni palaa Juhanin korviin.

Ja asetti Juhani huulillensa ankan ämyrin, mutta ei tahtonut käydä; kuului pämpän ammoittavasta kidasta vaan muutama käheä pihaus. Puhalsi hän kerran vielä, mutta ei kuitenkaan heltenyt heleätä ääntä. Silloin paisutti hän rintansa uudestaan, täytti sen ilmalla aina pohjaan asti, puhalsi kolmannen kerran, ja poskensa pullistuivat hirmuisesti, mutta nytpä koivutorvi juhlallisella äänellä mylvähtikin ja kiljahti. Etäälle kohden kaikkia ilmoja kiiriskeli kaiku ja kohtapa kuului iloisia vastauksia idästä, lännestä pohjosesta ja etelästä, kuului riutuen ja heikeästi sinimetsien ikuisen kaukaisesta hämärästä. — Meni tuota taasen hetki, meni kaksi ja kolme, ja rupesivat veljet ilmaumaan kotonsa pihalle ja pihalta pirttiin yksi toisensa jäljessä. (X.)

Jotta Juhani saa vastaukset ”idästä, lännestä pohjosesta ja etelästä” (X), hänen veljiään täytyy tuolloin sijaita näissä ilmansuunnissa Juhanista vuorelta katsottuna. Kun Impivaara sijaitsee pirtin pohjoisella puolella (V), Juhani on alkuaan Simeonin etsintäympyrässä suunnannut matkansa Impivaaran pirtistä lähtien alaviistoon itä-etelä-suuntaan tai etelä-länsi-suuntaan (Kuvio 2a.). Näin, tietyllä hetkellä, hänen puhaltaessaan torvea Impivaaran vuorella neljä veljeksistä voi vastata Juhanille pääilmansuunnista. Kuviossa 3. Juhani kutsuu torvellaan veljiään kotiin Impivaaran vuorelta, ääniaallot saavuttavat veljet, ja veljet vastaavat ja palaavat Impivaaran pirttiin (Kuvio 3.).



KUVIO 3. Juhani kutsuu Impivaaran vuorelta torvellaan veljiään kotiin.

Juhanin torvenpuhallus kaikuineen (X; ks. mm. Kinnunen 1987, 110, 151) ja veljien huhuiluun vastaava, takaisin palaava kaiku (X) muodostavat uuden sidoksen veljesten välille. Kaiku ei ole symmetrinen: Simeonia yhä etsivät veljet huhuilevat laajenevan ympyrän kehäpisteissä, mutta Juhani puhaltaa torven avulla etsijät kotiin Impivaaran laelta. Näin keskuskohta siirtyy Simeonin etsinnässä Impivaaran pirtistä Impivaaran vuorelle ja takaisin pirttiin (X). (Kuvio 2b., Kuvio 3.)

Kertoja asettaa lukijan Impivaaran vuorelle piirtämään Simeonia etsivien veljesten muodostaman ”pyörön”, ja myöhemmin Juhani kiipeää torvineen tälle vuorelle. Lukija ja Juhani katsovat veljeksiä korkeammasta pisteestä. Lukijan ja Juhanin tähytyskohhta Impivaaran vuorella voitaisiin piirtää kolmiulotteisen ympyrä-

pohjaisen kartion huippukohdaksi siten, että Simeonia etsivät veljet muodostaisivat kartion pohjan kehäpisteet. Tällainen muoto muistuttaisi William Wordsworthin teoksen (Wickman 2016, 106) näköalan kuvausta, vaikka *Seitsemästä veljeksestä* piirrettävä kartio olisi vinohuippuinen. Ympyräpohjaisen kartion ohella lukija voi hahmottaa tähytyspaikkansa ja veljesten asemien välille kuusikulmiopohjaisen kartion, ja Juhanin tähytyspaikasta epäsäännöllisen viisikulmiopohjaisen kartion (X), jotka sisältyvät euklidiseen avaruusgeometriaan.

Simeonin etsintä muodostaa tarkoituksenmukaisen kohtauksen, jonka eri piirteet ja vaiheet selittävät kohtausta. Etsintää on valmisteltu ja koivutorvi on kasteltu valmiiksi, jotta sen ääni kertoisi Simeonin löytymisestä. Veljet etenevät aamusta lähtien suunnitellusti ja systemaattisesti eri suuntiin, ja heidän huhuilunsa äänet etenevät heidän edellään. (Kuvio 2a.) Kohtaus päättyy Simeonin löytymiseen, etsijöiden kutsumiseen kotiin (Kuvio 2b.) ja auringonlaskuun. (X.) Osiensa suhteessa kokonaisuuteen kohtaus muistuttaa Albertin vaatimusta maalauksen kuvaaman toiminnan tarkoituksenmukaisuudesta. ”Kaiken, mitä maalauksen henkilöt tekevät keskenään tai suhteessa katsojiin, tulee liittyä aiheena olevaan tapahtumaan ja selittää sitä”, Alberti (1998, 115) kuvaa. Albertin käsitys tasapainoisuudesta ja symmetriasta merkitsee, että tapahtuman osilla täytyy olla vastaavuutensa ja paikkansa suhteessa kokonaisuuteen.

Kertoja ja toisinaan veljekset näyttävät ympyrärakenteita lukijalle myös muissa *Seitsemän veljeksen* kohtauksissa. Näin tapahtuu veljesten lapsuuden karkumatkalla, jossa kertojan lisäksi Juhanin ja jahtivouti näyttävät yleisölleen kohtausten ympyrämuotoja kuin ylhäältä tai ulkopuolelta katsottuna (I; ks. Elo 1950; Kinnunen 1987). Vaikka henkilöt käsittävät maailmaa itsekin ympyrämuotojen avulla, he eivät aina näe koko kertojan lukijalle näyttämää rakennetta.

## Päätelmät

Geometrinen perusmuotojen kuvaukset liittyvät Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* (1870) noin 2000-vuotiseen euklidiseen perinteeseen. Tasopinnan varaan rakentuvassa euklidisessä geometriassa kaksi yhdensuuntaista suoraa eivät voi leikata toisiaan. Euklidista geometriaa hyödynnetään toisinaan kansainvälisesti kirjallisuudessa noin 1800-luvun alkuun saakka, joihin aikoihin uudempi epäeuklidinen geometria alkoi vaikuttaa myös kirjallisuuteen.

Tämä artikkeli kohdentuu *Seitsemän veljeksien* lintuperspektiivistä nähtäviin säännöllisimpiin ympyrämuotoihin ja nelikulmiomuotoihin joidenkin ympyröiden sisällä. Nämä muodot jäsentävät useita keskeisiä kohtauksia teoksen alusta loppuun. Kertoja tai teoksen henkilöahmo osoittaa toisinaan, kuinka henkilöt asettuvat ylhäältä katsoen nelikulmion tai ympyrän muotoon ja kuinka heidän liikkuaan maastossa muodostuu uusia geometrisia kuvioita. *Seitsemän veljeksien* luonnossa havaitaan pyöreitä muotoja. Ympyrämuodot jäsentävät erityisesti muutamaa kohtausta: lapsuuden karkumatkaa (luku I), Impivaaran ensimmäisen pirtin paloa (VI), Hiidenkiven kohtausta (VII–VIII), Simeonin etsintää (X) ja Simeonin elämänkehä loppuluvussa (XIV). Näistä kolmeen keskeiseen kohtaukseen liittyy kuviona myös nelikulmio.

Esimerkiksi Simeonin etsinnässä Simeonin veljet muodostavat maastoon laajentuvan geometrisen ympyrän, kun he etääntyvät Impivaaran pirtistä eri suuntiin etsimään häntä (X). Ympyrä kuvataan pyörävertauksen, säteiden ja euklidisen geometrian suomenkielisessä termistössä käytetyn ”pyörö”-sanan avulla geometrisesti täsmällisesti (X). Ensimmäiset euklidisen geometrian oppikirjat suomennettiin Kiven nuoruuden aikoihin, ja muotoutumassa ollut geometrista sanastoa on välittynyt *Seitsemään veljekseen*. Teoksesta voidaan tunnistaa matemaattisia sanoja, joiden nykykäyttö ei ole enää matemaattinen. Esimerkiksi ”pyörö”- ja ”nurkka”-sanoilla oli Kiven aikoihin myös geometrinen merkitys.

Kulttuuriset, henkilöahmojen rakentamat muodot kuvataan *Seitsemässä veljeksessä* useammin nelikulmaisina. Veljesten muka-

na Impivaaraan siirtyy esimerkiksi kulttuurisia taitoja rakentaa nelikulmainen pirtti. Heidän Impivaaraan kantamansa kirjatkin ovat nelikulmaisia kulttuurisia esineitä. He arvostavat näitä paperisia artefakteja, joiden tekstisisältöä he ymmärtävät vasta myöhemmin.

*Seitsemän veljestä* on rinnastettavissa sitä neljä sataa vuotta aiemmin eläneen italialaisen Leon Battista Albertin työhön ennen kaikkea niissä molemmissa esiintyvien euklidisen geometrian, keskeissymmetrian, ympyrämuotojen ja vivahteikkaan kuvauksen vuoksi. Alberti kehottaa kuvataiteilijoita tuntemaan runoutta ja jäsentämään teoksiaan geometrisesti. Myös *Seitsemän veljeksien* yksityiskohtaisesti, aistivoimaisesti ja etenkin visuaalisesti kuvattu maisema jäsentyy geometrysten muotojen avulla. Albertin avulla esimerkiksi Simeonin etsintäkohtauksen ympyrä-, monikulmio- ja kartiomuodot asettuvat euklidiseen ja kulttuurihistorialliseen perinteeseen. Tämä artikkeli tarjoaa virikkeitä geometrysten muotojen vielä melko vähäiselle tutkimukselle suomalaisessa kirjallisuudessa. Artikkelin tarjoaa myös kosketuskohtia kansainväliseen euklidisen geometrian muotojen tutkimukseen kirjallisuudessa.

Säännöllisillä geometrisilla muodoilla on *Seitsemässä veljeksessä* käytännöllinen tarkoitus. Nämä muodot osaltaan jäsentävät ja rytmittävät kohtauksia. Ympyrät jäsentävät ja rakentavat *Seitsemää veljestä* monella tasolla pienempien yksityiskohtien mikrotasosta episodien ja kohtausten tasolle ja edelleen makrotasolle, koko romaanin ylittäväksi ajan ja avaruuden kaareksi. Vertaukset ja metonymiat muodoiltaan ja käyttötavoiltaan käytännöllisiin esineisiin havainnollistavat kerrontaa. Vaikka geometrisille muodoille ei nimetä esteettisiä merkityksiä *Seitsemässä veljeksessä*, lukijan tulkinnoissa niitä saatetaan havaita.

*Kiitän kommentaista Sari Kuvuaa, kirjan toimittajia sekä referaiteja.*

## VIITTEET

<sup>1</sup> Eukleideksen tekstien suomentajat ovat käyttäneet Eukleideksestä useita nimityksiä, mikä näkyy heidän laatimiensa suomennosten nimissä. Suomennosten lähdetekstit ovat moninaisia. Esimerkiksi Lauri Kahanpää (2016, 2) on päätellyt, että Pekka Aschanin (1859) suomenos pohjautuu Mårten Strömerin Eukleides-ruotsinnokseen, mahdollisesti vuodelta (1813).

<sup>2</sup> Numerot (I–XIV) ilmaisevat *Seitsemän veljksen* luvun.

## LÄHTEET

- Kivi, Aleksis (2013) *Seitsemän veljestä* (1870), *Kanervalan* (1866), *Yö ja päivä* (1867). Teoksessa Sakari Katajamäki, Ossi Kokko & Elina Kela (toim.) *Aleksis Kivi korpus*. Helsinki: SKS. <https://korp.csc.fi>. (Luettu 27.2.2020.) Sivunumeroimaton.
- Alberti, Leon Battista (1998) *Maalaustaiteesta. (De pictura (1435))*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Johdanto ja viitteet Martin Kemp. [Paikka puuttuu]: Taide.
- Alberti, Leon Battista (2010) *Ex ludis rerum mathematicarum, Elements of painting, On writing in ciphers, On squaring the lune*. Teoksessa Kim Williams, Lionel March & Stephen R. Wassel (toim.) *The Mathematical works of Leon Battista Alberti*. Basel: Birkhäuser, 10–71, 142–152, 171–188, 203–208.
- Baum, Joan (1985) On the importance of mathematics to Wordsworth. *Modern Language Quarterly* 46 (4), 390–406.
- Elo, Paavo (1950) *Aleksis Kiven persoonallisuus*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Ervasti, Esko (1965) ”Suuren haaksirikon” aihe Aleksis Kiven tuotannossa. Turun yliopiston julkaisuja 1: Scripta Lingua Fennica Edita. Turku: Turun yliopisto.
- Eukleides & Aschan, Pekka (1859) / Eukleides & Strömer (mahdollisesti 1813) *Euklideen alkeista kuusi ensimmäistä kirjaa: eli tasapinta-mittauksen oppi*. Suom. Pekka Aschan. Pekka Aschan: Kuopio.
- Eukleides, Aschan, Pekka & Kahanpää, Lauri (2016/2011) *Kuusi ensimmäistä kirjaa Euklideen Alkeista eli Tasogeometria*. Eukleideen Alkeista monen välivaiheen kautta suomentanut Kuopion kymnaasin lehtori Pekka Aschan 1857 ja nykysuomeksi toimittanut ja kommentoinut Jyväskylän yliopiston lehtori Lauri Kahanpää 2006–2011. Epilogi Aatu Nykänen. Lauri Kahanpää: Helsinki.
- Eukleides, Heikel, Henrik & Europaeus, D. E. D (1847) / Eukleides, Heikel, Henrik (1847/1842) *Mittauden oppi-kirja, josta löytyy ensimmäinen kirja Eukleideksen Alkeista enennetty muistutuksilla ja lisäyksillä*

- kuin myös sovittamisilla kaikellaisiin toimituksiin. Europaeus D. E. D. (suom.). Helsinki: Simeliuksen perillisten kirjapaino.
- Eukleides & Kilpinen [Schildt], Volmar (1847) / mm. Euclides & Strömer, Mårten (1813) *Neljä ensimmäistä kirjaa ynnä viidennen määrytykset Euklideen alkeista mittaustieteessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 8. Helsinki: SKS.
- E-s [Europaeus, D. E. D.] (1845) Muistutuksia Aamulehdessä. *Saima*, 18.12.1845: 51,8 digi.kansalliskirjasto.fi. (Luettu 1.10.2019.)
- Euclides & Strömer, Mårten (1813/1753) *De sex första jemte elfte och tolfte böckerne af Euclidis Elementa, eller Grundeliga inledning till geometrien*. Tukholma: Lieutenant D. Carling.
- Finsk Terminologi i Geometrin (1845) *Saima* 25.9.1845: 39. digi.kansalliskirjasto.fi. (Luettu 1.10.2019.)
- Fletcher, Rachel (2003) An American vision of harmony. Geometric proportions in Thomas Jefferson's Rotunda at the University of Virginia. *Nexus Network Journal* 5 (2), 7–50.
- Kauppinen, Eino (1934) Jukolaa ja Impivaaraa etsimässä. *Kirjallisuuden tutkijain Seuran vuosikirja* 1934 (3). Helsinki: SKS, 153–162.
- Kinnunen, Aarne (1987/1973) *Tuli, aurinko ja seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista*. Helsinki: SKS.
- Kinnunen, Aarne (2002) *Seitsemän veljestä ja lukemisen juonet*. Helsinki: WSOY.
- Koskenniemi, Veikko Antero (1934) *Aleksis Kivi*. Porvoo: WSOY.
- Koskimies, Rafael (1974) *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Kukkonen, Tiina (2016) Circular forms in Aleksis Kivi's texts. Teoksessa E. Torrence, B. Torrence, C. H. Sequin, D. McKenna, K. Fenyvesi & R. Sarhangi (toim.) *Proceedings of Bridges 2016: Mathematics, music, art, architecture, education, culture*. Bridges Finland. Phoenix: Thessallations Publishing, 255–262. <https://archive.bridgesmathart.org/2016/bridges2016-255.pdf>. (Luettu 1.10.2019.)



- Lassila, Pertti (2000) *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*. Tietoliipas 166. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, Johannes Vihtori (1922) *Aleksis Kivi taiteilijana: eräitä piirteitä*. Porvoo: WSOY.
- Lisää mittaustieteen nimityssanoille (1845) Kallavesi-liite 4. *Saima* 18.12.1845: 51, 7. [digi.kansalliskirjasto.fi](http://digi.kansalliskirjasto.fi). (Luettu 1.10.2019.)
- March, Lionel (2010) Commentary on writing in ciphers. Teoksessa Kim Williams, Lionel March & Stephen R. Wassel (toim.) *The Mathematical works of Leon Battista Alberti*. Basel: Birkhäuser, 189–199.
- Marjanen, Kaarlo (1958) *Näkökulmia. Tutkiskeluja, esseitä, arvosteluja*. Porvoo: WSOY.
- Matson, Alex (1947) *Romaanitaide*. Helsinki: Tammi.
- Liewendahl, Frans Oskar (1851) *Nikolainkirkko (nyk. Tuomiokirkko) ja yliopiston kirjasto*. Litografia. [https://www.kuvakokoelmat.fi/pictures/view/HK19560101\\_4c](https://www.kuvakokoelmat.fi/pictures/view/HK19560101_4c). (Luettu 24.4.2019.)
- Pintore, Angela (2004) Musical symbolism in the works of Leon Battista Alberti. From De re aedificatoria to the Rucellai Sepulchre. *Nexus Network Journal* 6 (2), 49–70.
- Rapola, Martti (1952) Nimimerkki a–r–k– Helsingfors Morgonbladetissa 1835. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 1952: 12. Helsinki: SKS, 199–205.
- Suometar (1852) Groskill'in norjalainen karhi eli äes. *Suometar* 6: 2. 10.2.1852.
- Tarkiainen, Viljo (1910) *Aleksis Kiven "Seitsemän veljestä"*. Kirjallinen tutkimus. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo (1915) *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Wassell, Stephen R. (2010) Commentary on Elements of painting. Teoksessa Kim Williams, Lionel March & Stephen R. Wassel (toim.) *The Mathematical works of Leon Battista Alberti*. Basel: Birkhäuser, 153–168.

- Wickman, Matthew (2016) *Literature after Euclid. The geometric imagination in the long Scottish enlightenment*. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt19705qv>. (Luettu 1.10.2019.)
- Williams, Kim, March, Lionel & Wassel Stephen R. (2010) Introduction. Teoksessa Kim Williams, Lionel March & Stephen R. Wassel (toim.) *The Mathematical works of Leon Battista Alberti*. Basel: Birkhäuser, 1–7.
- Winterhalter, Kati & Bonsdorf, Mikko (2011) *Kansalliskirjasto. Päära-kennus ja Rotunda. Rakennushistoriaselvitys*. Espoo: Arkkitehtitoimisto Okulus Oy. [www.doria.fi/bitstream/handle/10024/125794/Rakennushistoriaselvitys\\_220911.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/125794/Rakennushistoriaselvitys_220911.pdf?sequence=2&isAllowed=y). (Luettu 24.4.2019.)



**V ”KIRJOITTAMISEN JÄLKEEN VAIKEINTA / ON  
LUKEMINEN”**



Keijo Virtanen

**(ENNEN KUIN) KIRJOITUS KIRJAAN KATOAA**  
**Sivuhuomautuksia kirjoittamisen**  
**keskeneräisyydestä**

Nämä merkinnät alkavat purkautua kahdesta raosta. Raot ovat erillään toisistaan, joten kun käy kurkkimassa toisesta mutta haluaakin kohta vilkaista toiseen, kohdalla oleva näkymä on jätettävä. Katson ensiksi tätä, jonka äärellä yleensä taivastelen: kuinka ihmeessä olen jaksanut koko tähänastisen tietoisuuteni ja toimeliaisuuteni ajan kasvattaa ja valmistaa jotakin niin epäkäytännöllisellä, tuottamattomalla ja huonosti ja puutteellisesti toimivalla välineellä kuin sanojen peräkkäin asettelu on? ”Valmista”, hyväksyttävää, saan aikaan vähänlaisesti, eikä se ole kovin tasokasta, varsinkaan siihen nähden, millaista tuloksien laadun mielestäni pitäisi olla. Sen pohjalta, mikä oma tilanteeni on, päätelen, että varmaankin siitä kirjoitukseksi päätyvästä toiminnasta, mitä kukin kirjoittaja mukanaan pitää yllä, tulee nähtäville vain pieniä ja suurempia siruja, kenties ei oleellisintakaan. Päätelen näin, koska olen saanut kirjoittamalla esiin vain raapaisuja ja sirpaleita, ja kun en muuten pidä itseäni kovin epänormaalina, en kai kirjoittajanakaan kovin poikkeava ole. Vaikka sulkisin silmäni ja vaikka piilottaisin myös tuon kuin jotenkin tarkoituksellisuudesta vihjaavasti rajoitetun näkymän ja vaikka juoksisin itse pois, näkymättömiin, korvissani ja siten myös jo sisälläni kaikuvaa ääntä, ja varsinkaan sen sointia, en pääse enää sulkemaan: ”Älä valita, vaan ota selvää, kuinka pääset näkemään syvemmälle ja jos et näe, mene katsomaan!”

Toisen seikan, joka haastaa tarkastelemaan, millaista kirjoittaminen on, mitä voi kirjoittaa ja millaista eläminen kirjoittamisen kanssa on ja mikä toivottavasti johtaa joihinkin näkemyksiin, kunhan saan ensin puretuksi edestä entisiä, muotoilen näin (sillä näin sen näin): Mitä suurempia ja merkittävämpiä perusasioita käsittelevä kertomus meillä on käsiteltävänämme, sitä enemmän se tarvitsee toteutuakseen niin pieniä sisäisiä kuin vastaavia ulkoisiakin

kertomuksia. Toisaalta, mitä useammista pienistä toisiaan lävistävistä, niin toisiaan täydentävistä, toisiinsa liukenevista kuin toisia pois sulkevista pienistä kertomuksista esitys koostuu, sitä varmemmin sellainen esitys, joka käyttää toisten alueita omiin tarkoituksiinsa, mitään kysymättä, edes ilmoittamatta, tarvitsee pystyssä pysyäkseen selväpiirteisen tukikertomuksen, joka ulottuu koko esityksen alueelle, miksei ylikin.

Katson sivuun ja menen katsomaan sivusta, jotta saan lisää tilaa; nuo kaksi raotusta tilanteisiin, jotka minua askarruttavat, tuovat esille, kuinka vähätaitoinen kirjoittajana olen. Niiden kautta on samalla myös ymmärrettävää, etten ole koskaan hyväksynyt itsestäni käytettävän nimitystä ”kirjailija”. En ole kyennyt ratkaisemaan sitä, kuinka täytyneistä muistikirjoistani, jotka ovat kuin varaston laatikoita, pakattuina täyteen monenlaisia tarinan aiheita, houkutellessaan varastonhoitaja, tai jo ennen häntä portin- ja puistonvartijat tai rannattoman ikimetsän huolehtiva samoilija kaappaamaan työvälilläään, joiden oikeista nimistä ja varsinaisista käyttötarkoituksista minulla ei ole aavistuksiakaan, tarvitsemiani aineksia, joiden sisään johdattavat kyltit näyttävät, kuinka tuosta ja tuosta saadaan sankarit ja sankarittaret, tai tuossa tanssin opettaja, muusikot ja tanssikerholaiset esille kuin leikkaamalla pahvista valmiiksi piirretyt paperinuket, näyttämään kädestä pitäen, kuinka kaikki tapahtui, mitä kirjoitaisin kuin sanelusta joka aamu vintille noustuani. Taidokas kirjoittaja olisi naputellut niistä niin moniosaisen eepin teossarjan, että epäiltäisiin monenkin osallistuneen niiden ripeään täydentymiseen, nyt jo osanumeroon 32 saakka.

Tämä osoittaa hyvin, miksi en edisty enkä tuota joka jouluksi jonkinlaista kirjasta. Seuraan mitä tahansa mielenkiintoista näkyä tai kenties aihelmaksi kelpaavaa vihjettä, joita kerään talteen tulevaa käyttöä varten. Mutta tyhjästä ne eivät tule. Tuo keräily vain on näivettynyt... pelkästään keräilyksi, jonka kohteiden runsaus on alun perin harhauttanut pakkaamaan niitä varmuuden vuoksi niin kiireesti ja hyvin talteen, niin kauan kuin niitä kerran esiintyy, että sitten kun runsauden ehtymättömyys on selvinnyt, on mahdotonta enää erottaa sitä varhaista tarinaa, johon kuuluvia tai sovitettavia

juttuja ilmaantui jokin aika sitten... Niihin on päästävä käsiksi jotakin toista kautta.

Monet kirjoittamisen vaikeudet aiheutuvat samasta seikasta kuin kaikki huippuhetketkin, joihin sen kanssa voi päästä: kielellä on toisia ja paljon tähdellisempiä toiminta- ja käyttötarkoituksia. Koska tajuan tilanteeni, se takaa myös edellytyksiä, jos ei suoranaisesti ratkaisulle, ainakin etenemiselle. Varmasti tämä, kuten mikä tahansa vaikeus kirjoittamisessa, on käännettävissä eduksi. Kuinka se on mahdollista?

Minun on asetettava aloilleni, sillä tarvitsen pysähdyksen. Se on välttämätöntä. Vain siitä voi alkaa. Paremminkin: vain tästä voi jatkaa. Sillä kirjoitus on jo, ja aina, kesken. Pätevä kertomus perustuu aina kokemukselle. (Kyseenalaiset kuulopuheetkin, jotka kertomuksina jäävät vajaiksi ja vaillinaisiksi, liitetään yleensä johonkin tarkkaan yksityiskohtaan tai pyritään yhdistämään vankalta kuulostavaan tietoon siitä, kuinka kertoja on päässyt tämän tosiperäisen aineiston äärelle ja minkä tai kenen vuoksi hän sitä jakaa. – Mihin se siten johtaa, on toinen asia.) Kirjoittamisen ja sen tavoitteiden ja laatutason vastaamattomuus vaativat selvitystä. Kerron tästä oman kokemukseni nojalla (ikään kuin istuisin nojatuolissa tässä tauolla). Tavoitteena se, että saisin ymmärretyksi, kuinka kirjoittamisen kanssa voisi elää. Tarkoitin, että elää tavallisesti, sillä tavalla, että kirjoittaminen kulkisi ja pysyisi mukana yhtä luonnollisesti kuin kodin avaimet, tai vaikka puhelin. Sillä kirjoitus on aina kesken, ja koska se on aina kesken, keskeneräisyyteensä vetoamalla se vaatii milloin tahansa palaamaan sen äärelle ja missä tahansa (vastaavasti kuin vauvan kanssa kulkiessa vaippa on vaihdettava heti niissä olosuhteissa, joissa toimenpiteen tarve ilmenee).

Onneksi ihmisen henkinen käyttövoima ei jää pelkäksi näppärydeksi tai nokkelaksi älykkyydeksi, vaan ainakin toisinaan kykenemme yhdistämään ja ottamaan huomioon muitakin näkökantoja kuin kunkinhetkisen omamme, ympäröimme tarkasteltavaa aluetta ja ymmärrämme jotakin siellä hämmöttävistä seikoista, kun paneudumme niihin, melkein kuin osaisimme jotenkin katsoa niiden ehdoilla. Niinpä havaitsen heti käytännöllisellä tarmokkuudella, että



ennen kuin kielestä on kirjoittamisen välineekseni, minun pitää pe-  
rehtyä kielen hallitsemiseen sen varsinaisilla käyttöalueilla.

Kouluaikoina olin kesäisin kyläkaupalla kesälomittajana, syy-  
nä saattoi olla se, että olin aina vikkellä jaloistani, mihin oli toisi-  
naan syytä, sillä joissakin yhteyksissä olin aika sanavalmis suusta-  
nikin. Lisäksi oman kylän kaupalla, jolla enimmäkseen olin hom-  
missa, oli jo entuudestaan kauppa-apulaisena hyvä koulukaverini,  
se Kari, jonka Hillman oli ensimmäinen auto, jota sain ajaa, ja toi-  
sena kesälomittajana oli minun ikäiseni tyttö Lammin suunnalta.  
Yksi hetkittäinen tilapäistä työvoimaa vaativa vaihe kesän aikana  
oli kerran vuodessa pidettävän inventaarion teko. Siinä käytiin lä-  
vitse kaupparakennus kaupan tilojen osalta (rakennukseen kuului  
myös kaupanhoitajan asunto, mihin inventaario ei ulottunut) kel-  
laritilojen hämäryydestä vintin katonrajaan, ja koska usein toimit-  
tiin tällaisilla alueilla, joille valaistus ei yltänyt, kuten varaston eri  
osastojen nurkilla, pitkät moniparistoiset käsilamput kuuluivat työ-  
välineisiin, ja niiden valossa kirjoitettiin vihkoon jokaikinen tavara  
ja sen määrä, mitä vain eteen tuli (tai olisi pitänyt kirjoittaa). Minua  
kierrätettiin parissa muussakin kaupassa naapurikyliillä heidän in-  
ventaarioissaan. Voiko tätä sopivampaa esimerkkiä kielen tarpeel-  
lisuudesta ja soveltamisesta elämän olosuhteiden hahmottamiseen,  
ilmaiseamiseen ja ymmärtämiseen tulla eteen? Voi. Mutta minä en  
tietenkään silloin tarvinnut. Enkä tarvitse nyt tähänkään.

Inventaariota varten varsinainen toiminta on pysäytettävä.  
Oveen ja varastonkin kaksoisoveen kiinnitetään nitojalla (sillä suu-  
remmalla, joka oli hiukan kuin naulapyssy, sillä ammuttiin niitit  
kovaankin puuhun) lappu, johon kaupanhoitaja on tekstannut pak-  
suimmalla tussilla, että kauppa on ”Suljettu 1.-3.8. inventaarion  
vuoksi. (Välttämättömissä asioissa kaupanhoitaja tavattavissa il-  
lalla numerosta...)”. Kirjoittamisen tila on tuollainen poikkeustila,  
joka on kuitenkin toisaalta välttämätön toimenpide sen eteen, että  
tavanomaisuus jatkuisi. Yleensä se johti ja johtaa nytkin pitkiinkin  
päiviin. Ja inventaariolla on ratkaiseva merkitys: sitä tarkastelles-  
sa selviää muun muassa se, kuinka kauppa kannattaa, vai kannat-  
taako se.

Poikkeuksellisissa olosuhteissa pääsin myös puheisiin sellaisista asioista, joita ei normaalisti saanut esille, kuten: ”Mikä sai ryhtymään kaupanhoitajaksi, lähtemään kaupungista metsien ja peltojen keskelle? Täällä kun selkänsä kääntää, joku isäntä on huomannut varaston katveessa bensiinisäiliön pumppu- ja mittariluukun auki ja tankannut Datsuninsa, josta ei enää näy kuin pölypilven häntä. Onhan tähän monia syitä... Samanlainen ihmisluonto kai on missä vain... Mutta syvimmiltään tämä on vähän kuin kutsumus, ei kuka tahansa tällaiseen rupea.”

Viimeistään tuosta huomataan, että inventaario tuo esille voimakkaita ja kohtalokkaita merkityksiä. Merkityksien latautumisen voimakkuus aiheutuu siitä, että inventaario on läpivalaisu, terävästi viilletty poikkileikkaus, joka osoittaa toiminnan täydellisessä keskeneräisyydessään.

Tämä jos mikä valpastuttaa nojatuolissa huohtavan kirjoittajan – hän jos kuka on kutsumuksen vanki, asettuneena ja asennoituneena nyt ja aina valmiuksiin jatkaa kuvauksia, luettelointia ja painaa nyt silmäluomet puoliksi kiinni, ettei paljastuisi, että hän näkee juuri, kuinka tästä pääsee lopulta vetämään lavean pyyhkäisyn, horisontin laidalta toiselle, minkä voi ulottaa kattamaan niin paljon kaikkea tarvittavaa kuin vain kuvitella voi... ja se, joka naurahtaa, kun kuulee kirjoittajan hengityksen tasaantuneen ja näkee kynän ja muistikirjan tipahtaneen lattialle, sen verran kirjoittajan nukahtamisen jälkeen, etteivät töpsäykset nostaneet häntä enää hereille, paljastanee varmaan juuri naurahtamisellaan, ettei hän ole vielä tajunnut, ettei nukkuvaakaan kirjoittaja laista kutsumuksestaan.

Sillä kirjoitus on aina kesken.

Sillä kun se, joka on päättänyt ottaa sanat haltuun, ja jo sen verran aikaa sitten, että on jo oppinut, ettei hän hallitse niitä, vaan ne hallitsevat häntä, hallitsee sanojen käyttöä edellyttävän Tarkkailun niin monipuolisesti, että osaa käyttää hyväkseen unissa tapahtuvaa siivoamista, joka inventaarion kaltaisesti ulottuu (lähes) kaikkialle. Hän on kokenut, että Tarkkailu ulottuu, kenties valvetilaa täydellisemminkin, tehokkaamminkin toimivana, pysähtymättömänä uniin. Näin hän ei menetä nukkuessaan mitään tuosta horisontin yli

käyvästä, mantereetkin toisiinsa yhdistävästä sipaisustaan, vaikka tosin oli sitä vasta luonnostelemassa. Unet auttavat havaitsemaan, kuinka sanojen pelkällä peräkkäinkin asettelemisella voi saavuttaa ainakin jäljitelmän tai mallin siitä limittäisyydestä, samanaikaisuuden kokemisesta, jota ilman sanallinen esitys ei toimi.

Tässä tehtävänä ei ole määrittää, valitsiko kirjoittaja kutsumuksensa vai tuliko hän valituksi; riittää, kun mainitsemme, että hänellä on sellainen, jollaisen tilille ja vastuulle jokainen kirjoituksen aloittaminen ja koko kirjoittamisen keskeneräisyys on syytä kirjata, kuluineen ja tuottoineen – vaikka emme todennäköisesti voi havaita emmekä määritellä tuon kutsumuksen luonnetta ja merkitystä. Ja senpä vuoksi pysähdymme tähän hetkeksi.

(Ja kuten inventaariosta voi lukea kaupan pitämisen saavutetun tuoton, uneksin kirjoittamisen todellisen tuoton ymmärtämisestä, mikä ymmärtäminen on edellytys sen saavuttamiseksi, vaikkakaan sitä ei parhaimmillaan mitata samoilla maksuvälineillä, joita kerätään, jotta selvittää arkisista ongelmista – jos näkee tuoton septeleinä, varmaankin ne ovat sinisiä...)

Kun suunta on tämän verran selvillä ja valittu, meidän ei siis tarvitse kajota sellaisten alueiden asioihin, jotka kuuluvat miksi-tyyppisten kysymyksien käsittelijöille. Kuten edellisen kappaleen *lopetus osoitti, kirjoittamisen voi alkaa vain keskeltä*. Keskeneräisyyden tuominen esille ja saaminen tarkasteltavaksi on välttämätöntä, siltä kannalta, että näin kirjoittamisesta saadaan kuin tekninen piirustus, joka näyttää toimivat komponentit rakenteessa ja toimivuuden takeena olevan kytkentäkaavion, ja lisäksi tämä pysähdys on ainoa mahdollinen tilanne tai vaihe, jossa kirjoittamisen taiteen ominta luonnetta voi tarkastella.

En kuvittele, että selvittäisin kirjoittamisen kanssa elämisessä kohtaamiani ongelmia sen vuoksi, että kykenisin ne ratkaistua ni kirjoittamaan aina varmasti ja tuloksellisesti, ilman mitään epäilyä, esimerkiksi siitä, hyväksyykö jokin oikeakielisyyden määrittely-, tarkastus- ja ylläpito-lautakuntien asettama toiminnan tarkastuksen erityisvaliokunta edes niukin naukin minun tekstinäytettäni, jonka olen altistanut toimenpiteiden kohteeksi. Sellaisia on toi-

sinaan irrotettava koepaloiksi. (Joskus tulee tilanteisiin, joissa tällaisesta kokemuksesta on apua. Liikennevälineiden ajokortin uusimiseen kuuluvissa tehtävissä piti kirjoittaa ”lause”.) En kuvittele, että kykenisin toteuttamaan ja esittelemään sellaisia konkreettisia menetelmiä, joiden avulla kirjoitus suuntautuisi kirjoittamalla suoraan ja erehtymättömästi joksikin kiinteäksi muodoksi tai tuotteeksi, kuten kirjaksi.

Sen sijaan melkein kuin päinvastoin katson ja näytän lampulla välitilaan, jossa erottuu virtauksien tapaisesti liikkuvia kirjoituskies repaleita ja toisiaan seuraavia, enimmäkseen pitkäaikaisen väivannäköni jälkeen toimintakuntoon saamiani, ilman minkäänlaisia nytkähdyksiä, kolahduksia, ravistelua ja takertelua kytkeytyviä sanoja. Voin unohtua tuijottamaan niiden yhteen liittämisen tapojen ja tarkoituksien huolettomalta vaikuttavaa koostavaa, koostuvaa ja purkautuvaa oleskelua kuin katsoisin kaleidoskooppiin. Yritän noudattaa nähtävästi rajattomuuden viimeisiin nurkkiin saakka ulottuvaa sattumanvaraisuuden vääjäämättömyydestä aiheutuvaa merkityksien jatkuvaa muuttumista ja kumoutumista huomioon otettavaa ja tällaisen asennoitumisen ’luonnollisuuden’ tavoittelemista suosivaa ja vaalivaa (kyllä, noin tuo sana kirjoitetaan suomen kielessä, mutta koska tämä ei ole esikuvallinen malliteksti, paremmin kävelykeppiä naamioitu harjoitus- ja työkansio, sanan voi aivan hyvin korvata sanalla ”vaativaa”) esitystapaa. Kun perehdyin siihen, toivoakseni onnistun tavoittamaan jotakin sellaisesta kirjoittamisen omimmasta luonteesta, jolla esitystapa ja itse esitys (perinteisesti sanoen ilmaisun keinot, ilmaisu ja aihe tai syy tai tavoite) saadaan tai olisivat saatavissa täysin toisiaan vastaaviksi.

Tuo ikään kuin kirjoittamisen toimintaedellytyksien tarkastelu ja siitä itselle sopivien omaksuminen saattavat vaatia ja viedä aikaa ja voimavaroja varsinaiselta tuloksellisuutta osoittavalta käytännön alueelta, minkä vuoksi päädytään ohjaamaan kiireesti kansien sisään ainakin selkeimmät, yleisimmät ja vaikuttavimmat tarinat, joilla olisi varma menekki, jo siksikin, että ne opettaisivat jotakin. Mutta toistan, että tarkastelen tätä sen vuoksi, että saisin näytetyksi jollekulle toiselle tämänkaltaisesta kiinnostuneelle, millai-

nen kirjoittamisen tilanne on tai saattaa olla, tai kenties olisi, ennen kuin se on rajoitettu ohjautumaan kansien sisään. Ja miten tähän, tämän itseisarvon menettämiseen, on joka tapauksessa kuitenkin suhtauduttava, vaikka en pääsisikään ratkaisemaan sen luovuttamattomuudesta irti päästämisen koko katastrofia... ehkä kykenen ensin ainakin kuvailemaan tätä...

Retorinen kysymys. Kuinka kirjoittamista voi kehittää, niin että siinä edistyy? Vain harjoittelemalla, harjoittelemalla ja harjoittelemalla. Mutta tämä ei riitä. Jos tai kun taitoa on saavutettu, sitä on pidettävä yllä.

Sivuhuomautuksena on mainittava, että perehtymisellä olosuhteisiin pysähtymishetkellä, jolloin ei luovuteta kirjoittamista jonkin muodon määräysvaltaan, on silti tietty tarkoitus ja tarkoituksia. Yksi niistä on se, että saamme näkemyksen aikaan, minkä ”puiteissa” kaikki se tapahtuu, mitä pyrimme selvittämään. Tässä on se etu, että nyt voimme hetken vilkaista asioita ajan sisältä, sen keskuksesta katsoen, riippumatta peräkkäisyyden määrävästä ensin-sitten -koordinaatistosta. Sen nojalla tajuumme aina heti, mihin saakka tuo tähänastinen vähäinen osaaminen riittää ja missä se pätee. (Mutta/ja aavistat jo: kun pääset sinne, missä kehittymisesi on nähtävissä ja missä se herättää varmaankin ansaitsemaansa kiinnostusta, on aivan selvää – ja jos kuitenkin ei olisi, jatkat pysähtymättä sellaista reittiä, jonka vaiheissa tai niiden perusteella sinulle, ja nimenomaan juuri sinulle selviää – että kun uudestaan tulet tähän, sinun itsesi tarvitsematta, toivomatta, välittämättä, yrittämättä, pelkäämättä, luopumatta tai uskaltautumatta..., tietoisesti osua löytämään ja ottamaan käsiteltäväksi selvästi jo ennakoitukin mielenkiintoisin seikka, jonka olet oivaltanut..., että juuri silloin ja nyt täsmällisesti tämä on joka kerralla sama kohta, millä kirjoittaminen mielenkiintoisimmillaan jää paikalleen, juuttuu kesken virkkeen eikä jäljelle jää kuin valju korvike, että tästä huolimatta tavoitat kynää, jolla kirjoitat muistiin ohjeluontoisiksi valitsemiasi periaatteellisia huomioita: Ei tämäkään riitä. Silti ei syytä huoleen. Siinä vaiheessa, koska kerran olet jo päässyt sinne/tänne, olet selvillä siitä, että enää sen ei tarvitsekaan riittää.

Ei voi alkaa, ennen kuin on lopettanut. Voit vain jatkaa. Tai voit lopettaa. Ainakin tarkistaa, voitko lopettaa. Sillä kirjoitus on aina kesken.

Katsotaanpa. Näinkö jo jonkinasteista saavutettua liikkeen taidokkuutta edellyttävään ja vastaavasti siten myös ainakin sen osittaista hallitsemista kiirehtimättä soveltavaan, suorastaan näyttävään suoritukseen tämä esitys heti raukenee? Vaikenetko tähän – juuri nyt, kun ajan kulumista osoittava ja toisaalta ajan kulumista hyväkseen käyttämisellä aikaansaautua kohtaamista ilmaiseva merkki kutsuu, lähettää, päästää, vaatii... soittamaan seuraavan tanssin, vaikka jousi enää pelkkinä säikeinä vaikertaa. On turha mennä kysymään sovittua keikkaliksaa, jos ei saanut soittoaan päätökseen. Kukaan näin soittanut ei tätä voi koskaan unohtaa, vaikka soittaen etsisi ja vaalisi unohdustaan, sormet juoksahtavat otelaudan yli, kiitävät kuin nousuun – on kyettävä jatkamaan päätökseen, jakamaan, katsomaan ja vastaamaan, niin muistutukseen kuin kysymykseenkin.

Vaikka päättäisit tai jopa jo päätit kirjoituksesi mielestäsi onnistuneesti, tuohon lopetukseen, huomaat taas, että kesken se jäi. Ei mikään sana, vaikka se olisi lupa, sopimus tai muisto, kestä, pärjää eikä myös kulje kauan eikä kauas yksinään, ainakaan ei suostu jatkamaan pelkkänä omana ja samana nimenään, ilman seuralaista tai seuruetta.

Kun tavaraa lojuu käyttämättöminä irrallaan, tarvitaan yhdistimiä. Löytyykö hiljaisten varastokekojen ja täysien säilytyslaatikoiden katveista, niin jatkamiseen tai jatkumiseen kuin yhtä hyvin päättämiseen tai päättymiseen johdattavien ja suoraan sovellettavien sanojen korkeiksi ja yhä aina vielä vain taukoamatta korkeammiksi kohotettavien pinojen, avattujen, puoliksi purettujen ja purkamattomien, pitkin maatakin tai varastotasoa laajalle leviteltyjen, tässäkin jo vauhdissa tyhjentyvien ja tyhjennettävien pakkauksien mukana saapuneista ja jo paikalle tulleista, noista joita aina matkaa mukana jonkin istuimen sisällekin ”varmuuden vuoksi” näkymättömiin sijoitettuina ja peitetarinan kulmalla nuokahdellen, tai roikkuu molemmin käsivarsin ovi- ja ikkuna-aukoista, jotkut pitkäänään

katon reunuksella, palveluksiin alttiina säntäävistä avustavista ja täydentävistä tiiviisti pakatuista tietolauseista, jotka nopealiikkeisinä ovat valmiina ponnahtamaan pois pienimmästäkin pysähdystä ilmoittavasta merkkiäänestä..., vielä tai enää, vahvistavia, täydentäviä, tarkentavia ja loppujen *lopuksi* uusiin merkitysyhteyksiin vieviä, yllyttäviä ja suorastaan pakottavia, rauhoittavia voimavaroja antavia ja niitä säästelemättömästi käyttäviä ja sellaisina epäroimattä hyväksyttäviä kytkimiä ja liittimiä, joita tarvitset yhtä välttämättömästi kuin sähkökytkentäkaavio releitä, edetäksesi jotenkin kunnialla ja iloa jakavalla tyyllillä *loppuun* saakka? Tuon katsauksen moniäänisyys, monenlaisuuden ylistykseksi erottuva alkusoitto osoittaa vastaansanomattomasti, kuinka päätökseen saamisen toivottomuutta ei voi käsitellä erossa sen aloittamisen toivorikkaudesta.

Vaikka päättäisit tai äsken juuri jo päätit kirjoituksesi hyvinkin onnistuneesti, koko pituudeltaan ikään kuin täysimittaiseksi valmistuneena, minkä takeena ja perusteluna se, että kaikilta osapuolilta on saatu riisutuksi tai suostuttelun avulla omatoimisesti luovutettuina ja pois jaettuina jokainen mahdollinen jännite ja pohjavireen kaltainen varaus ja latautuminen, joka aiheuttaisi sellaisia voimavirtoja ja kenttiä, joista vuorostaan aiheutuisi sysähdyksiä, syöksyilyjä ja vaivihkaakin luikahtelevia välttämättömiä, joskin odottamattomia kytkentöjä ja purkauksia edelleen jatkuviin tapahtumiin, niin kuitenkin, myös, vaikka tähän olisi jo valmiiksi valittu perinpohjaisen harkinnan ja päätöksen kumoamattomuuden ja kiistämättömyyden valtuutuksilla hyväksytyt valikoitunut sana, jota ei voi koskaan, ainakaan tunnetuissa tapauksissa kyseenalaistaa (tässä käyttöyhteydessä), sen lohduttomuuden ja sovittamisen rauhan valitessa, jonka (sanan) tai minkä (sanaan liittyvän tilanteen) yliveritaisuus osoitti itsestään selvästi sille kuuluvan paikan, niin kuinka on mahdollista, että kun tulet *lopuksi* sen kohdalle ja kuin viivästellen varmistat sen: ”unohdus”, niin, kun jo melkein hymynhäiveen mahdollisen lähestymisen kääntäessä saattelevan, toki kurinpidollisesti vakiinnutetun tapakäytännön mukaisen niukan eleesi häivähtävään poistumisen valmistautumiseen sulavasti yhdistyvään,

lopullisuuden ainutkertaisuuden kokemista ilmaisevan liikahduksen aloittamiseen rutiinilla ja ongelmitta suuntautuneena, iskeytyy niin sinun kuin jokaisen läsnäolevan tajuntaan tietoisuus: keskenkö se jäi?

Kokemus ohittaa aina kirjoituksen. Unohdus jää soimaan, aivan kaikessa alastomuudessaan, ainakin puolittaisuudessaan tai osittaisuudessaan, kuin keskeytyneenä, ei suinkaan keskeytettynä, lopetettuna ja päätettynä, yhtä avuttomana ojentamaan viimeistä pistettä kuin jos olisit tönäissyt sen paikalle jonkin mukamas korvaavan tai vaihtoehdoisen sanan, kuten ”lähtö”, ”muisto”, jopa ”saavuus”... tai sanotaan se jo nyt, koska tässä kannattaa käyttää nopeinta oikoreittä: tai että kirjoitat ennen viimeistä pistettä vain yhden sanan, ”loppu”, tai kuin jos olisit tehnyt hyvissä ajoin selväksi tarkoituksesi, mihin kirjoituksesi johdat, paimennat, ohjaat tai pakotutat luotettavasti kantavassa vankaksi havaitussa maastossa lujilla kiinteillä raiteilla, kuin voisit pysäyttää sen ennakoitavaan, aavisteltavaan ja tuon onustelun mahdollisimman tyhjentävästi toteutavaan valmisteltuun paikkaan, kohdalle, jossa havaitut ja koetut niin sanotut voimasuhteet kohtaavat, tasoittuvat ja lakkaavat, vaikkakin toisaalta silti yhtä ”hyvin” kuin sanoisit ”luovutan” ja hylkää sen hoitamattomalle ilmoitustaululle valmiina peittymään toisten lappusien alle, joissa useimmissa varmaankin on nähtävillä jotakin tähdellisempää – tällaisten taulujen teksteissä näkyykin usein eri väreillä, tosin useimmiten punaisella, alleviivattuja tai ympäröityjä, laatikoituja tai monia viivoitus- ja koukertelumahdollisuuksia soveltamalla aikaansaatuja rajauksia ja erotteluja, joiden joukosta ei toinen toisesta enää erotu... – tai jätät sen noin, viittaat tähän heittämällä viimeiseksi jääneen sanan perään kolme pistettä...

Pysähdytkö, pysähdytkö jo nopeasti, et enää teeskennellen, ettei tässä mitään kiirettä, vilkaisenpa taaksenikin ja monikin voisi erottaa katseestasi, ettet silmäile ylimalkaan etkä edes vaivihkaa, vaan tunnistaisi huolestumista muistuttavan, nopeasti kohteeseensa tarkentuvan tuijotuksen, käännähtäisi jo kysymään: ”Voinko auttaa? Jätttekö katsomaan viimeisen merkin perään?”



Yrittämättäkään peittää mitenkään edes pientäkään helpon tuomaa tai ainakaan sellaisen mahdollistamaa keveytymisen sävyä äänessä vastaat kysymyksellä, tai oikeastaan te kaikki vastaatte kuorossa: ”Näettekö Te, mitä sillä on edessään?” Sillä selvää on, ettei se (merkki, jonka äsken lopuksi heitit ja tällä kerralla kuin huolehtien viimeistelit ja hyvästelit, aavistelematta, kuinka alttiina se jäikään sille, mitä sen vierellä ja ympärillä tulee tapahtumaan – erikseen vielä mainittuna, erotuksena tuosta sinisestä linnusta, jonka näit vasta myöhemmin, kun poistuit tai ainakin yritit lähteä) voi täyttää, ei edes näyttää sitä tyhjää, sen todellista luonnetta, jota vasten se on tuolla tavalla, kenties hätiköiden tai itse asiassa huolimattomasti, tai ei lainkaan perustellen, asetettu. Ei, siihen se ei kykene, yksinään, sen enempiä kuin se pitempi merkkijono, joka sitä edeltää. Mitä tahansa niiden pitikään alun perin tarkoittaa, kun käännät, tai käänsit, katseesi pois, jäävätkö ne suorastaan orpoina ja onnettomina rannalle, näyttämään pelkästään keskeneräisyyttään? Sillä vaillinaisuus on näille sanoille ja näille tavoille luontaista, myötäsentyisesti mukaankuuluvaa, ikuisesti kesken kuin kulkurin talo. Vaikka kuinka toiveikkaasti ja lujasti se on perustettu aikeena, ei siitä ole hänen, tai kenenkään, kodiksi.

Ainakin rakennuksen yhteen seinään on tehtävä aukko, ja siitä näkyy kajo. Sitä, sen tuloa, kulkua ja käyntiä ei voi olla huomauttamatta, vaikka varustat aukon kaksinkertaisella ovella – sillä siitähän on päästävä sisään, olettaen että rakennelma oli tarkoitettu taloksi. Se tulee taloksi, kun joku kulkee ovesta sisään ja jää. Se sisältää myös sen, että siitä pääsee myös ulos, lähtemään. Ei kukaan sinne ikiajoiksi jää (jos joku jää, siitä ei tullut taloa, vaan kammio).

Vaikka kulkija yrittää luikahtaa mahdollisimman pienellä raotuksella, tuo kajo ehtii välähtää tai häivähtää, kuinka vain, näyttää se sitten iltaa tai aamua, raotuksesta ryntää valoa sisään ja silloin sisällä viihtynyt tai pakosta siellä vielä sinnittelevä kulkija näkee mitä se näyttää, ja käsittää, että täältäähän on päästävä pois. Jos hän ei saa nukutuksi illalla, hän rientää ulos jo iltamyöhällä, sen unen perään, jota ilman hän, kuten jokainen kiertolainen, on aina jäänyt ja tulee jäämään, mutta joka antaa kuitenkin aiheen ja lu-

van lähteä taas etsimään; tai jos kulkija pääsikin illalla uneen, sisälle päässyt kajo herättää hänet, säälimättä varhain, soinnilla, jonka sävy on vastustamaton ja pitkä puhallus jättää hänet aikanaan tielle, jatkamaan tuntematonta reittiä tuntemattomana tunteettomassa tuulessa, niin koet nytkin, yhtä kaikki; että, ja juuri, näin tämäkin todisti, ettei tästäkään talosta ollut kulkijan kodiksi. Jokainen näkee, että vaikka sen rakentaminen tulee aina vain kalliimmaksi, ei se tule yhtään valmiimmaksi.

Ja nyt kun kumpainenkin, niin sinä kuin hän, voi seurata (ainakin silmillään, pelkästään), kun toinen jo menee, sinä, kun hän, ja hän, kun sinä, ja sinä ainakin ehdit nähdä, kuinka kulkija työntää edellään sinun jättämäsi pisteen tai kolmekin, päästää pyörimään, niin että tulee vaara, että varomattomuus uhkaa paljastaa, että asetelit huolellisesti nuo kerta kerralla viimeisiksi tarkoitetut sanat ja pisteen (ja pisteet) peittämään, antamaan vaikutelmaa, kuin hallitsisit lopetuksen (vaikka tulit) miltä kulmalta tahansa, ehkä todellakin itse uskoen, mutta saitkin opetuksen, kuinka jättäisit kirjoituksen, jos joutuisit tai haluaisit, niin että se jäisi valvomaan jokaista tai ainakin uutta tulijaa: ”Älä ohita katsomatta tätä kohtaa”, mitä olisi jatkettava, siis lopetusta, juuri sitä, jonka avulla olisit jo jossakin toisaalla, ja varmimmin silloin, kun nukkumassa, ja näin taas jatkat: ”Siitä huolimatta, minne se johtaa”, ja myös: ”Äläkä jää seisahtuneena katsomaan, kun sivuutat tätä kohtaa”, varsinkin kun et voi olla huomaamatta, kuinka se hohtaa – niin uskaliaasti, että vaikka taloksesi tarkoittamasi teelmä oli tulevaisuuden näky-mää varjostava ja peittäväkin tila, tai sanottakoon, että vaikka jonkun tietoisuudessa olisi häivähtänytkin, hiukan kuin tarkkailun herkeämättömyyden, jos ei suoranaisesti aiheuttama niin joka tapauksessa voimavaroja siihen tapaan käyttämällä, että alusta asti nähty pelkästään tavarana, kohteiden esille tulemisessa ja esille tulevan tavara-aineksen laajuudessa itsestään aiheutuva hakeutuminen sellaisiin asemiin toistensa suhteen, että niitä ja niiden sijaintia, tuota mahdollista asettautumista, olisi mahdollista huomata ja tunnistaa aina myöhemminkin olosuhteet, jotka johtaisivat tätä kuvaavien sanojen peräkkäisyyden järjestyksen toteutumiseen itsestä riippu-

matta jonakin jo ennakolta valittuna, tai valikoituneena, ajankoh-  
tana ja tuossa paikassa, jotka vasta sinun saapuessasi nousivat to-  
dellisina, toteutuvina näyttämään sinulle pysähtymismerkkiä, mikä  
myötävaikutti siihen, ettei kyetty havaitsemaan eikä varsinkaan nyt  
hiukan myöhässä kukaan kyennyt haparoimaan edes vaistomaisesti  
kokonaisuutta, joka olisi osoittanut jo sisällöllisesti merkitseviin ta-  
pauksiin liittyvistä maininnoista koostettuna ja lähtökohtaisesti hy-  
väksyttynä myöntönä, vaikkakin tuo vihjeenkaltainen häive kantoi  
riittävää merkitystä; olisit sisälle joutuneena ilman kynää ja pape-  
ria, mutta et ilman tussia ja vaaleaa lattiamattoa, ja lisäksi sinulla  
on aikaa, joten pian istut matolla ja opettelet, kuinka tätä kulkuväli-  
nettä käännetään haluttuun suuntaan, jollaista ikivanhaan liikkeel-  
le ja matkaan pääsemisen välineeseen jotakin kautta viitattavaan  
eleeseen oli aluksi mahdollisuus asennoitua myötämielisesti, niin  
avuliaasti lepoa ja viihtyisyyttä tarjoavana pysähdyksenä kuin jopa  
kykyjen ja taitojen soveltamisessa varsinkin voimakkuutta palaut-  
tavana suositeltuna hoitona (jollaista melkein kuka tahansa kirjoit-  
tamiseen hankkiutuva jossain vaiheessa ajattelee, kokee, siis kuvit-  
telee tarvitsevansa, minkä perusteella piirustuksissa sitä oli ehditty  
jopa nimittää ”hiljaisuuden” tai jopa ”rauhan tilaksi”), vaikkakin se  
oli vaivihkainen sivumerkityksistään, niin saatettiin pitää varmana,  
mikä asumuksen tarkoitus oli: sen on vaivatta voitu tulkita valmis-  
tuttuaan muuttuvan vankilaksi. Laitos (vankila, sairaala, kirjoittaja-  
residenssi) tarjoutuu aina mahdollisuudeksi turvata kulkijalle (kir-  
joittajalle) koti ensi yöksi. Sisään suljettu on turvattu, turvattu on  
suljettu – kuten kirjoitus on poistettu, teksti on pelastettu, sulkemal-  
la se kansien sisään kirjaksi.

Kuten hyvien tarkoituserien instituutio pitää huolta kirjoitta-  
jasta tekemällä hänestä loppujen lopuksi täysin riippuvaisen, kirjoit-  
tus nähtiin viimeksi, kun se uomaan joutuneena luikerteli kansien  
sisään – ja sen jatkuvuus tekstinä on ratkaisevan luontoisesti riippu-  
vainen lukijasta (ottaen huomioon, että kaikki sen välittäjätkin on  
oletettava lukijakunnan kansalaisiksi).

Jos kirjoittaja saa vähäisenkin luukun tai ikkunan auki, hän saat-  
taa nähdä, kuinka kirjan asukkaan eloonjäämistäistelu käydään sa-

malla suunnalla, samankaltaisesti: kannet on saatava auki. Kirjan onnistumisen edellytys on avautua vapaaksi, tulla tekstin kanssa ulos, tuoda se lukemiselle altistettuna löydettäväksi (miehellään laulettavaksi).

Tämä on hyvin ymmärrettävää ja aina pätevä syy, että kulkija pysähtyy vain hetkeksi, mikä onkin välttämättömyys, silloin ainakin, kun kirjoittamisen tavoite on ymmärrettäväksi tekeminen, sen ymmärrettäväksi saaminen, mistä kirjoittaa ja sen esille tuominen, jakaminen ja merkityksellisyyden takaaminen – mutta tämä on itsestäänselvyys, harva tarkoittaa, että kirjoittaa salatakseen (vaikkakin sekin on houkutteleva ja aina toimiva tapa), ja miksi, sanot ja kysyt, aiotko päästä asiaan ollenkaan? Kyllä, kyllä, mutta..., kun olosuhteet muuttuvat ja vaihtuvat..., kirjoittajalta voidaan viedä jalat alta, varsinkin aloittevalta haihtuvat haaveet ja tavoitteet, kun työtä haluavalta vaaditaan nähtäväksi pätevyys ja välineet, jo työsuorituksen tilanneet ovat sanoneet, että hän varmaan omaa hyväksyvän asenteen tietynlaiseen talouteen, ei ruinaa lomaa ja muutenkin ohjeet ovat suorasukaiset; asetuksien mukaiset ammattilaisen hyväksymät vankat käsiineet, kaikkialle soveltuvat syvät jalkineet, kantaa seitsenlokerosta pakkia, päässä lakkia, joka on kypärä, päällä joka säällä käyvää takkia, joka taskun taitteeseen tai liepeeseen suojaa kosmoskynän, tai ainakin pienen minkä-lie-laitteen, jonka tietää näyttävän, mistä hankkii hyvän, ja sydän, jonka lämpimyyttä varaavana ja jakavana voi luottaa hyväksyvän vaikka koko kylän mielialat ja -piteet, lievittää mielipahat, tunnistaa tunnesiteet (myös nyt päättyneet, kun enimmäkseen asukkaista ovat poistuneet), joten se joka tuon esittää todisteilla ja vailla mitään levitettävää (kuten puolitettyä tehtävää) varmistaa, että saa yrittää pääsyä siihen, mitä todella tavoitan, mitä siitä kirjoitan, miten siitä kirjoitan ja *miten sen osoitan*: että nämä tavalliset yyt, teet, äät, uut, koot, eet ja muut, jotka luiskahtelevat, pyrähtelevät, pysähtelevät, pomppivat, kävelevät riuskasti, nopeasti ja huomaamattomasti, unohtuvat iltapimeisiin saakka tanssisaleihin, niin tavallisina ja tavanomaisina, että et huomannutkaan, että mitä nyt, eivät ne juoksennelleet ja työskennelleet lainkaan missään tavanomaisissa askareissa, var-

sinkaan sinua miellyttämässä, vaan kaikki aistit valppaina, ensimmäistä kertaa tässä tiettömässä maastossa, saati nuu, eivät kai ek-symässä laajoihin metsiin, kuten huolehtivaiset perässä, etsimässä, jo edelle ehtimässä... Minkä vuoksi? Ei muuten kannata kirjoittaa.<sup>1</sup>

Vaikka kaikesta on kaikki sanottu, jää tähän hetkeksi seuran vuoksi, koska, kuten alussa mainitsin, meidän oli jo myös joka tapauksessa juuri pysähdyttävä ja voitkin huomata, että voit oppia kuinka sanoja aina kaikkialla vaivaava vaarallinen ja huomaamaton kivettyminen on poistettava; näin se on kannattavinta, yhdessä, koska se vie eniten aikaa ja on hankalinta, paras alkaa vaikka tästä, kuinka välttää sanaa ”lopetus” (tai unohdus, tai kenties mielessäsi on jokin aivan muu), jonne joutumista, tai todella päätymistä on silti turha välttää, mutta jottei siitä tarvitse välittää, voimme käyttää sen tilalla vaikkapa nuolta. Sillä voi osoittaa → sitä puolta, joka on merkin herkin.

Kuinka hyväksyt sen, että kun olet valmiina lähdössä ja heti, kun käännät jo pään, viimeinen pisteesi lähtee jo vaivihkaa pyörimään? Hei, se karkaa paikaltaan! Ja kun se on päässyt irti, se juoksee jo julkisesti, sillä sinä ainakaan et voi sitä enää pysäyttää. Vaikka pysähdyit, et edes näe, mihin suuntaan se katoaa, sillä sen perässä purkautuvat laumoina kaikki toisetkin, ja lentäessään piste ja sen laajat, aluksi sitä lujasti työntäneet ja lopuksi irti liikkeelle sysänneet merkkivanat alkavat hälvetä, purkautua ja tyhjetä, samalla kun piste pyörii edelleen keränä, joka ohenee pelkiksi säikeiksi (oli se sitten naru, köysi, lanka tai kude), ja sen väreilevä, pyörivä, peittävä vana, joka näyttää sen kulkua pilvenä, haihtuvana, ei jää sitä paljastamaan pysyvästi. Mutta ennen kuin aavistitkaan noin voimakkaankin jo katoavan, hetken ehdit tuntea sen aromin, jonka tunnistat juuri siitä, että näin se on todiste, ettei mikään merkki, selvästi oikeaan ja sopivaan kohtaansaakaan milloin vain käytettäväksi jätettynä, ole kestävä eikä ole estävä sille, että ainakin teksti jatkuu, nyt tuolla tai täällä, ainakin toiste, vähät välittämättä, valitset kirjoittamisesi lopetukseen minkä sanan ja merkin tahansa, eikä se ole ansa, johon lukeminen pysähtyy, tarttuu ja takertuu – ja mistä vain tulkinta enää jatkaisi, vaikkakin sekin saisi ottaa mukaansa heti au-

liisti ensi kysymältä – vaikka etsit ja tuot määrätietoisesti käytettäväksi aina sen, joka vaikuttaa ja vakuuttaa jyrkimmältä näyttävältä, joka aukon täyttävältä, jota käyttävältä ei kysytä, jottako lopullisesti näyttäisit tämän sulkemisen, josko kykenet lopettamaan kulkemisen? Ei, sitä vahvemmin se juuri pettää vaikutelman ja viestii, lähettää säteitä ulkopuolelleen, kuuluttaa, osoittaa ja toteuttaa pääsemistä ja sen jatkuvuutta juuri tältä kohdalta ja aivan uutta, sillä jokaisella sanalla on loiste, joka opastaa tulijaa, mistä se miestä päästää (tai ohittajaa: kierrä kaukaa). Tämä hohde opastaa jatkaamaan kulkemista. Eikä vain sitä, vaan kulkemisen vapautta. Eikä vain sitä, vaan tarvittaessa myös sen vapauttamista.

Kirjoituksen eteneminen aavisteltua loppua kohti opastaa ymmärtämään sen tarkoitusta. Opimme sen; ainakin sen me sentään opimme. Toisin kuin ennakolta tavoitteellisesti suunnitellussa ja järjestetyssä tiedon (ja kenties ymmärryksenkin) jakamisessa, siirtämisessä ja siirtymisessä, missä toiminnan painopiste on opettamisessa, kirjoituksen luonteen ymmärrystä tavoitellessa painopiste on oppimisessa. Vasta myöhemmin huomataan, että oli joutunut opettamisen kohteeksi.

Opettamisessa ja oppimisessa käytetään yleensä toistoa. Vieraiden kielten omaksumisessa kertaaminen on välttämättömyys. Kirjoittaminen on kielen tavanomaista käyttämistä niin kauan ja kauas, että kerta kaikkiaan kyllästyneenä hiljenee ja aina, kun on mahdollista, pysähtyy ja lopettaa. Ja taas tätä jatketaan, niin kauan kuin on tarpeellista. Se opettaa. Lopettamaan, ja se onkin tässä sykähdyttävintä ja varmaankin varsinaista oivaltamisen ydintä, ainakin sanan “tavanomainen” kaikki yleisesti käytettävissä olleet merkitykset, niiden asiayhteyksiä myöten.<sup>2</sup> Musiikissa ja lauluissa toistamista voi käyttää hyväkseen juuri sitä(kin) tarkoitusta varten laadituissa kertosaakeissa, mutta myös perustavammin, jakamalla esitettävä toistuvaa mittaa noudattaviin säkeistöihin, joiden avulla voidaan jatkaa häiriöttä sisällön merkityksen pitämistä – halutessa vaikka yksinomaan – uutuuden alueella. Nyt onkin sopiva kohta kolmannelle säkeistölle.

Mutta tuleeko eteen silti se kokonaan pysähtyminen, kun tuot ja jätät pisteesi (tai nuolesi, minkä vain) tyhjän eteen? Katso ja kulje rohkeasti sen ylitse, raoista, tai alitse; tässä on varmin ja selkein jatkumisen ja jopa jatkamisen mahdollisuus. Näet vähintään kaksinaisuuden: kun julistat lopettamisen kohdan näyttämällä, kuinka voit sulkea jatkamisen, samalla joudut jäämään ja ryhtymään tätä pääsyn kieltämistä määrittelemään, ylläpitämään, mihin tarvitset lisää mahdollisimman selkeästi ymmärrettäviä, ilmaisuvoimaisia ja mielellään uusia, käyttämättömiä merkkejä – ja kas, tuolla jo juuri lujina pystytetyt esteet romahtavat ja juoksevat itse ja heitä vielä äsken innoittaneet ja lujemmin linnoittaneet vartijat ensimmäisinä minkään estämättä edelleen yhtään epäröimättä, ketään estämättä, vaan auttavat nopeampia heti edelleen, yllyttävät yhtenään yhä enemmän lisää mukaansa. Kuinka kuvaat silloin – nyt – sen tunnelman, kun nostat viulun ja jousen?

## VIITTEET

<sup>1</sup> Johan nyt, sinä sanot. Kirjoittaminen kuuluu elämän välttämättömyyksiin. Ei täällä muuten selviä. Ei voi valita, kirjoittaako, vai ei. Ja minä selitän: Kyllä, kyllä, sitähan olen koko ajan sanonut, mutta kun... Tuossa muuten tuli tuokin samalla esille ja selville, että jotakin silti on valittavissa: olisin voinut, ja vielä, kun mietin, *pysähdyin* miettimään, mitä ja miten tähän sijoitan, näitä tänne asetellessani ehtisin vieläkin korjata tuon kohdan, josta jouduit tänne, odottamatta, vailla tarkoitusta, ja olisin selvinnyt ja *vielä nytkin juuri ja juuri ehtisin selvitä siitä*, ja selviäisin siitä yhdellä sanalla: Ei *tällaista* muuten kannata kirjoittaa. Mutta kun tänne on tultu, se katsottiin sitten täältä. Ja kun katsotaan, niin huomataan, että tuo viiden sanan lause ei ole ristiriidassa tämän kanssa, että ”Kirjoittaminen kuuluu elämän välttämättömyyksiin. Ei täällä muuten selviä.” Mutta näytän myös eron. *Tällaisen* kirjoittaminen on erikoistapaus, se on minun erikoistapaukseni, jota ilman minä en selviä. Sinun tapauksesi saattaa olla samanlainen tai vastaava tai kokonaan toisenlainen.

<sup>2</sup> Jos olet, tai olit, taipuvainen varovaisuuteen (mihin saattoi viitata aiemmin sanan ”varma” tai ”varmuus”, en muista varmasti missä muodossa, ilmaantuminen tällaiseen tekstiin), saatat kysyä, mitä haittoja tästä saattaa koitua. Mutta etkö viehättykin havaitessasi edes tämän verran epävarmuutta, täysin avointa epätietoisuutta, mikä aiheuttaa kuttavinta jännityksen ennakkoporeilua? Sikäli kuin sen on mahdollista jatkaa (mikä onkin luultavinta, koska se on kerran alkanut), tämä on mitä toivottavinta, ja tähän mennessä kantaa ottavinta, ja näin pienellä riskillä, olkoonkin että mistään ei selviä valinnasta aiheutuva lopullinen hinta, mitä suositeltavinta, jos kirjoittamisen milläänkään kohdalla kiinnostaa muukin kuin pinta. (Tämän esityksen jokseenkin varovaisesti pituuden (siis lyhyiden) ja muodollisiin sekä rakeenteellisiin seikkoihin pysähtyneen otteen vuoksi pinnalta ei ole ollut mahdollista vielä poistuaakaan.)





Mika Hallila

## KIRJA KIRJAN JÄLKEEN – AJATUKSIA HAAVIKOSTA, PUISTA JA KIRJAN ELÄMÄSTÄ

”On monta viisasta miestä, mutta ei toisaalta yhtään / hullua puuta. / Kirjoittamisen jälkeen vaikeinta / on lukeminen”. Paavo Haavikon säkeet ovat ajalta, jolloin puut olivat puita, miehet miehiä ja runot kirjoitettu luettavaksi kirjoihin. Kokoelma *Puut, kaikki heidän vihreytensä* ilmestyi vuonna 1966. Se meni jotenkin niin, että ensin kirjailija hakkasi sormillaan kirjoituskoneensa näppäimiä ja sai paperille sanoja. Sitten kaikki sanat olivat paikallaan siinä järjestyksessä, jossa ne vietiin kirjoihin. Ne painettiin painokoneella paperille ja sidottiin kovien pahvikansien väliin. Paperi ja pahvi olivat puumassasta tehdyt, lähtöisin puusta. Ja mitä puuta ne vain olivatkin, hulluja ne eivät olleet.

Haavikon sanoissa miehet ja puut eroavat suhteissaan juuri hulluuteen. Siinä, missä puiltä puuttuu hulluus, hullujen miesten olemassaolo on epäsuoraan sanottu. Kun eivät kerran kaikki vaan ”monta” miehistä ovat viisaita, ja kun kerran puissa ei ole ”toisaalta” yhtään hullua, on oltava hulluja miehiä. Haavikolla miehet, viisaat tai hullut, eivät ole puita, eivätkä puut ole miehiä. Ehkä ainoa ero miehen ja puun välillä on, että puu ei ole hullu?

Vielä reilu vuosikymmen ennen tuota aikaa eroa ei nähty: vuonna 1952 levytettiin iskelmä, jonka mukaan miehet ja puut ovat yhtä ja samaa. Toivo Kärki sävelsi, Reino Helismaa sanoitti ja Tapio Rautavaara esitti: ”Ennen oli miehet rautaa, laivat oli puuta, hiio-hoi! / Puuta ovat miehet nyt, ja laivat ovat rautaa, hiio-hoi, hiio-hoi!” Laulun miehet ovat puuta, puuksi raudasta muuttuneet. Se on kuva, jossa miesten ja laivojen osat vaihtuvat, rauta-aikaa seuraa puiden aika, vahvasta tulee heikko. Mutta Haavikko, hän eli vahvojen puiden aikaa.

Miksi Haavikon säkeet näyttäisivät yhdistävän miehet, puut, hullut, viisaat, lukemisen ja kirjoittamisen vaikeuden? Mitä tarkoittaa, että ”kirjoittamisen jälkeen vaikeinta on lukeminen”? Onko

kyse siitä, että kirjoittaminen on kaikkein vaikeinta kaikesta, mitä voi tehdä, ja että seuraavaksi vaikeinta on lukeminen? Vai tarkoittaanko, että sen jälkeen, kun on kirjoittanut, muilla tekemisillä on eri vaikeusasteita, ja näistä ensiksi vaikeinta on lukeminen? Onko kyseessä osa vaikeiden tekemisten listaa? Onko olemassa jotain kirjoittamisen edellä ja lukemisen takana?

Ystävä Mauno Saari kertoo Haavikon kertoneen, kuinka kirjoittaminen on ajattelemista ja lukeminen ajattelemaan haastamista. Luultavimmin vaikeuden ideana onkin liittää molemmat ajattelemiseen, ihmisen mieleen. Mieli voi olla hullu tai viisas, mutta mihiin tarvitaan hulluudesta uupuvat puut? Kaikki säikeiden elementit yhdistää yksi: kirjaan painettu sana. Ja siitä, jos jotakin, saa kiittää puita. Kysymys on ajattelun ja puun liitosta. Haavikko ei koskaan siirtynyt kirjoituskoneella kirjoittamisesta tietokoneeseen. Miksi? Siitä hän puhui viimeisessä haastattelussaan *Suomen Kuvalehdessä* (21.12.2007):

Ei ole hienompaa ääntä kuin kirjoituskoneen ääni. Kun tekstiä korjaa, näkee aikaisemman version. Tietokoneessa ensimmäinen, paras, lause katoaa. Se on vaikuttanut kirjoihin aika paljon. Tietokoneella on helppo kirjoittaa runoja tai mitä tahansa, mutta ne eivät ole välttämättä syntyneet ihmismielen luontaisen prosessin kautta.

Lainaus on paljonpuhuva: siirtyminen kirjoituskoneesta tietokoneeseen kadottaa parhaan lauseen ja yhteyden mielen prosessiin, ajatteluun. Tietokone ei tee pysyvää jälkeä paperiin. Kirjoittamisesta ja ajattelusta on tullut vaikean sijaan helppoa. Ehkä puiden aika on päättymässä? Osana repliikkiään Haavikko – kirjoittamisessa tapahtuvan muutoksen lisäksi – viittaa kirjojen muutoksiin. Puhe on kirjojen sisällön, muodon ja ajatuksen muutoksesta, johon tietokoneet vaikuttavat, mutta ei itse kirjaesineen muutoksesta. Oletus painetun kirjamuodon pysyvyydestä ja jatkuvuudesta on sisäänrakennettuna haastateltavan puheeseen. Haavikko piti kirjasta – varmaan niin lujasti kiinni, että jätti huomaamatta, miten kirjan muutos oli paljon radikaalimpi. Näkijältä jäi näkemättä, että kirja esineenäkin voi muuttua, että kirjakin voisi jättää puiden viisauden.

Haavikolle kirja pysyi näkymättömänä, eikä hän ollut yksin. Sama on koskenut suurinta osaa ihmisistä vuosisatojen ajan: kirja on ollut näkymätön väline, esine, jonka esineellisyydestä harvan on ollut syytä olla erityisen tietoinen. Historiasta ei löydä monta paikkaa, jossa tämä näkymätön tulee näkyväksi. Myöhäisantiikissa se tapahtui ensimmäisen kerran, kun sivilisoitunut maailma siirtyi kääroistä koodekseihin, sidottuun kirjaan. Niin, kirja <3. Eläköön, kirja! Keskiajalla käsin kirjoitettu, ääneen luettavaksi tarkoitettu, uudelta ajalta alkaen herkistyville ja oppivaisille mielille hiljaisuudessa nautittavaksi painettu. Eläköön!

Kirjassa henki ylitti materian. Kirja oli polku lukemiseen, oppimiseen, ajatteluun. Samaan aikaan se saattoi olla kuin ilmaa, kuin ei-mitään, ja, kuitenkin, juuri kirja, sen tuntu, tuoksu, toimivuus korvaamattomalta tuntuva. Historian matkalla on ollut kirjan materiaalisuutta ja sen rajoja koettelevia kokeiluja typografialeikeistä ja kurkistuskirjoista kolmiulotteisuuteen. Ne voivat tuoda esille kirjan esineellisyyttä. Tehdä kirjasta ongelmallisen, asettua välineelliseen vastahankaan. Mutta ne ovat olleet yleensä yksinäisiä, joskus öisiäkin, huutoja valtavirran reunamilta, kirjallisten heimojen ritualistia symboleja, toteemipuita. Vasta omana aikanamme, 1990-luvulta lähtien, on oltu tilanteessa, jossa suuri osa lukijoista on joutunut tulemaan tietoiseksi kirjasta esineenä. Digitaalisuus on tehnyt kirjasta näkyvän, toisen kerran sen historiassa. Ja kun ensimmäinen kerta kerran oli alku, onko toinen kerta loppu? Onko kirja tiensä päässä – kuollut vaikkei kuopattu?

Kirjan kuolemaa povattiin ensimmäisenä 1990-luvun visionäärisinä vuosina, kun digitaalinen teknologia alkoi paljastaa ulottuvuuksiaan ja rajattomilta vaikuttavia mahdollisuuksiaan. Vuosien ja vuosikymmenten kuluessa olemme nähneet, kuinka sitten tulivat lukulaitteet, tabletit, tietokoneiden lukuohjelmat, sähkökirjat ja niihin keskittyvät suoratoistopalvelut, äänikirjat, romanimaisen polveilevat tv-sarjat. Painetun kirjan ajan tulisi olla ohi. Samaan aikaan kuitenkin ennustusten vastaisesti kasvavat kirjapainot kauppoissa, kirjastoissa, kodeissa. Painettu kirja näyttää voivan hyvin, suorastaan kukoistavan. Moni viisaana itseään pitävä saattaa silti vie-

läkin ajatella, että eletään siirtymävaihetta. Että vaikka kirja näyttäisi elävän ja voivan hyvin, tosiasiaa se taitaa olla ympärilleen kasvaneen uuden ja elinvoimaisen metsän komea kelo, vaikuttavana näky vailla elinvoimaa.

Nykyään painettua kirjaa pidetään usein ja osoitetaan tutkimuksissakin ylivoimaiseksi oppimisen, keskittymisen, empatian ja ymmärryksen saavuttamisessa. Nopeiden medioiden ja vilkkaiden, keskittymiskyvyttömiä mielten aikakaudella kirjalle povataan edelleen tulevaisuus ja paikka ihmisenä olemisen oppimisessa. Siksi kai tietoisuus kirjaesineen materiaalisuudesta ei ole vienyt kirjan kuolemaan. Painettu kirja ei silti ole voinut pysyä yksin kirjana. Sanan ja käsitteen ala on muuttunut, kirjaa ei voi enää kirjoittaa kiveen, eikä edes yksin puuhun. Siis että mitä se nyt on, tai mitä se ei ole. Metsähän on täynnä kiviä ja varsinkin puita!

Kuuntele. Nyt puut seisovat aivan hiljaa. Haavikko on poissa. Yhä on olemassa viisaita ja hulluja miehiä, yhä on vaikeaa kirjoittamista, lukemista, ajattelua. On puiden viisautta. Kirja vain ei nyt ole ihan entisensä. Otetaan tämä kirjoitus, esimerkiksi. Se painettiin tähän kirjaan, vaikka se olisi voitu laittaa kirjaan painamattakin. Yhtä lailla olisit sen lukenut tai jättänyt lukematta. Voisit sen lukea levollisesti painetusta kirjasta tai rauhattomin mielin ei-painetuista kirjoista, vaikka silloin kenties kesken lukemisen olisitkin tarkistanut uutiset, sään, puiden elämän. Kuunnellut lintujen laulua, Bachia, iskelmää. Ajatellut: Ennen oli kirjat puuta ja miehet viisaita tai hulluja, hiio-hoi! Jotain muuta ovat miehet nyt ja kirjat kirjoitusta, puhetta, kuvaa, aineettomien merkkien välkehäntää lukulaitteissa ja näyttöpäätteillä, hiio-hoi, hiio-hoi!

## LÄHTEET

- Haavikko, Paavo (1966) *Puut, kaikki heidän vihreytensä*. Helsinki: Otava.
- Rautavaara, Tapio (1952) *Laivat puuta, miehet rautaa*. Säv. Toivo Kärki. San. Reino Helismaa.
- Saari, Mauno (2010) Haavikko ja vanhuus. Luettavissa osoitteessa <https://www.maunosaari.fi/blogi/2010/02/23/5>. (Luettu 21.5.2019.)
- Sharma, Leena (2007) Hän – muotokuvassa Paavo Haavikko. *Suomen Kuvalehti* 21.12.2007.



## KIRJOITTAJAT

- Kaisa Ahvenjärvi*, FT, yliopisto-opettaja, Jyväskylän yliopisto
- Mika Hallila*, FT, dosentti, yliopistotutkija, Jyväskylän yliopisto
- Mari Hatavara*, Suomen kirjallisuuden professori, Tampereen yliopisto
- Anna Helle*, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Turun yliopisto
- Matti Hyvärinen*, YTT, tutkimusjohtaja, eläkeläinen, Tampereen yliopisto
- Juri Joensuu*, FT, tutkija, yliopistonopettaja, Jyväskylän yliopisto
- Sanna Karkulehto*, FT, dosentti, kirjallisuuden professori, Jyväskylän yliopisto
- Juha-Pekka Kilpiö*, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto
- Leena Kirstinä*, kirjallisuuden professori emerita, Jyväskylän yliopisto
- Raine Koskima*, Nykykulttuurin tutkimuksen professori, Jyväskylän yliopisto
- Urpo Kovala*, FT, dosentti, yliopistotutkija, Jyväskylän yliopisto
- Tiina Katriina Kukkonen*, KTM, YTM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto
- Maria Laakso*, FT, tutkija, Tampereen yliopisto
- Raisa Marjamäki*, MLitt, runoilija, Jyväskylä / Turku
- Heta Marttinen*, FT, tutkija, Jyväskylän yliopisto
- Maria Mäkelä*, FT, yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto
- Laura Piippo*, FM, väitöskirjatutkija, yliopisto-opettaja, Jyväskylän yliopisto
- Oskari Rantala*, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto
- Hanna Rautajoki*, YTT, SA-tutkijatohtori, Tampereen yliopisto
- Kari Rummukainen*, FL, kirjailija, informaatikko, Helsinki



*Harry Salmenniemi*, VTM, kirjailija, Jyväskylä

*Joonas Sääntti*, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto

*Jarkko Toikkanen*, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Oulun &  
Tampereen yliopisto

*Suvi Valli*, FM, runoilija, kääntäjä, Jyväskylä

*Keijo Virtanen*, FL, taiteilija, Jyväskylä

## SUMMARY

The status of ubiquitous digital textuality and digital media, which is gradually becoming more and more established and stabilized, has inspired authors and researchers again to redirect attention to a basic element of culture: the printed book. *Paperinen avaruus. Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuteen* (*Paper Universe. Perspectives on the materialities of book objects and literature*) is the first Finnish research anthology focusing on the materiality of literature, the book in particular. In addition to peer-reviewed research articles, the anthology includes poems and essays by Finnish poets, authors, and researchers.



## NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)
23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)

24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Miehyyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)
47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)

49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)  
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996.  
(152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos  
1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala.  
2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen  
& Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki  
Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1.  
painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa.  
2002. (196 s.)
73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)

76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä.” 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)
97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)

100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Säaskilahti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatusta ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)
109. Tommi Römpötti • Vieraana omassa maassa. 2012. (528 s.)
110. Marjo Kamila • Katsojana ja katsottuna. 2012. (490 s.)
111. Katja Mäkinen • Ohjelmoidut eurooppalaiset. 2012. (352 s.)
112. Ilana Aalto • Isyyden aika. 2012. (380 s.)
113. Kustaa H. J. Vilkkunen • Kapina kampuksella. 2013. (466 s.)
114. Mikko Carlson • Paikantuneita haluja. 2014. (352 s.)
115. Maisemassa • Toim. Tuija Saresma & Saara Jäntti. 2014. (292 s.)
116. Sami Kolamo • FIFAn valtapeli. 2014. (304 s.)
117. Liisa Avelin • Kåren kellari. 2014. (628 s.)
118. Prekarisaatio ja affekti • Toim. Eeva Jokinen & Juhana Venäläinen. 2015. (230 s.)
119. Sari Östman • ”Millasen päivityksen tästä sais?” Elämäjulkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen. 2015. (308 s.)
120. Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä • Toim. Sanna Karkulehto & Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen. 2016. (390 s.)
121. Maamme romaani • Toim. Jussi Ojajarvi & Nina Työlähti. 2017. (354 s.)
122. Populism On The Loose • Edited by Urpo Kovala & Emilia Palonen & Maria Ruotsalainen & Tuija Saresma. 2018. (276 s.)
123. Heidi Keinonen: Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu. 2018. (242 s.)
124. Jere Kyyrö • Mannerheim ja muuttuvat tulkinnat. 2019. (406 s.)
125. Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus • Toim. Saara Jäntti & Kirsi Heimonen & Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä. 2019. (354 s.)



126. Voicing Bo Carpelan. Urwind 's Dialogic Possibilities • Edited by Brian Kennedy. 2020. (212 s.)
127. Heta Lähdesmäki • Susien paikat. 2020. (506 s.)
128. Paperinen avaruus • Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle & Sanna Karkulehto (384 s.)