

Menetelmät, kokeet, koneet

Menetelmät, kokeet, koneet

Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa
ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa

Juri Joensuu

1 a p
s o e

Osuuskunta Poesia
Helsinki

© Juri Joensuu 2012

Taitto ja kannen kuva-aihe (*Kaunopuheinen saniainen*): Marko Niemi

Kannen suunnittelu: Olli-Pekka Tennilä

ISBN 978-952-5954-27-2

ISBN 978-952-5954-28-9 (pdf)

Painopaikka: Hansaprint Oy, Vantaa 2012

Sisällys

Kiitokset ix

Julkaisutietoja xi

I Johdanto 1

- 1 Taustoja ja tärkeimpiä käsitteitä 1
- 2 OuLiPo 12
- 3 Edeltävä tutkimus ja teoreettinen tausta 16
- 4 Tutkimuksen eteneminen ja aineiston rajaukset 20
- 5 Kysymyksiä, hypoteeseja, tavoitteita 24

II Materiaalisuus ja mediaalisuus: lähtökohtia tutkimukseen 29

- 1 Materiaalisuus: määritelmiä ja resursseja 29
- 2 Kirjan näyttämö 37
- 3 Digitaalinen kirjallisuusteoria 45
- 4 Kirjoitus, proseduraalisuus ja mediahistoria 58

III Proseduraalinen kirjallisuus: menetelmällisestä kirjoittamisesta toiminnallisiin teksteihin 65

- 1 Kirjallisuus: säätelyn taidetta? 65
 - 1.1 Runomuodot 66

- 1.2 Kirjainrajoitteet 74
- 2 Menetelmällinen kirjoittaminen: historiallisia esimerkkejä ja liikehdintöjä 87
 - 2.1 Roussel, Zürich 87
 - 2.2 Lähdeteksti ja potentiaalisuus 94
 - 2.3 ”Poeettisia masinaatioita” – kirjallisuus ja koneelliset mallit 103
 - 2.3.1 Automaattikirjoitus 110
 - 2.3.2 Kirjoitus/kone 116
 - 2.3.3 Generaattorit ja generoituvuus 122

IV Proseduraalisuus Suomessa 139

- 1 Suomalainen menetelmällinen kirjoittaminen: eräs esihistoria 139
- 2 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuus 145
- 3 1960-luvun kokeellinen kirjallisuus 148
 - 3.1 Kollaasi ja luettelo 151
 - 3.2 ”Kuka arvaa kielen asennon?” – Henrik Alceniuksen *Mitä tämä on* 159
 - 3.3 ”Miksi en kirjoittanut ainuttakaan kirjoistani” – Osmo Jokisen *Nollapiste* 163
 - 3.4 IBM Executive & Rheinmetall 319932: *Virheitä* (1965); *Tarina tappelusta* (1970); *Krunoja* (1977) 169
- 4 2000-luvun suomalainen proseduraalinen kirjallisuus 174
 - 4.1 Hakukonerunous 176
 - 4.1.1 Esimerkkejä 177
 - 4.1.2 Yleistä 187
 - 4.2 Leevi Lehdon *Päivä* 190
 - 4.3 Karri Kokon kolme teosta 196
 - 4.3.1 *Varjofinlandia* 198
 - 4.3.2 *Avokyyhky, lattiaheroini* 200
 - 4.3.3 *Töllötin* 203

- 4.4 Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja* 206
- 4.5 Luettelo, luuppi, rajoite, generaattori, labyrintti 210
- 4.6 Marko Niemen digitaalinen runous 220
- 4.7 Markku Eskelisen *Interface* 231

V Kysymyksiä, seurauksia ja yhteenvetoja 241

- 1 Kohti menetelmällisen kirjoittamisen typologiaa 241
- 2 Menetelmä-efekti vai avoin järjestelmä? 252
- 3 Menetelmä ja psykoottinen tuotanto 255
 - 3.1 Epäterveitä koodauksia 257
 - 3.2 Kokeellisuus ja ”psykiatrian arkistot” 262
- 4 Yhteenvetoja 264

Lähdekirjallisuus 271

- I Tutkimuskirjallisuus 271
- II Kaunokirjallisuus 290

Asiahakemisto ja sanasto 297

Kiitokset

Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos on ollut akateeminen kotini koko tutkimukseni tekemisen ajan. Olen kiitollinen työskentelyn mahdollistaneista henkisistä ja aineellisista tilanteista. Tunsin olevani aiheeni kanssa oikeassa paikassa laitoksella, jossa opetetaan ja tutkitaan muiden alueiden lisäksi myös kirjoittamista ja digitaalista kulttuuria. Erityiset kiitokset kaikille kirjallisuuden oppiaineen ja sitä edeltäneen kirjallisuuden laitoksen tutkijaystäville, opettajille, henkilökunnalle ja hang around -jäsenille kautta vuosien.

Tutkijanuraani on rahoitettu joitain katkoksia lukuun ottamatta yhtäjaksoisesti syyskuusta 2005 helmikuuhun 2012, joten olen ollut onnekas. Käsillä olevan väitöstutkimuksen pohjana on lisensoitunut tutkimukseni, joten kiitän sen mahdollistaneita tahoja: Jyväskylän yliopisto (yliopiston rehtorin rahoitus); Jyväskylän yliopistosäätiö (filosofian tohtori h.c. Pekka Salojärven lahjoitus); Keski-Suomen Kulttuurirahasto sekä Suomen Kulttuurirahasto. Tutkimuksen viimeinen vaihe toteutui Suomen Akatemian rahoittaman *Verkostoitunut kirjallisuus* -hankkeen alaisuudessa. Kiitokset kaikille rahoittajille. Monet kiitokset myös Osuuskunta Poesialle ja kaikille sen epäinhimillisen väsymättömille aktiiveille tutkimuksen julkaisemisesta.

Esitarkastuslausunnot tutkimuksestani laativat suuresti arvostamani tutkijat FT, kirjailija Markku Eskelinen ja dosentti Teemu Ikonen. Kiitän molempia rakentavista, paneutuneista ja tiukan analyttisistä lausunnoista sekä oikeutetusta kritiikistä huolimatta hellinneistä väittelyluvista.

Lopuksi kiitän kolmea ihmistä, joita ilman tätä väitöskirjaa ei olisi olemassa. Tutkimuksen ohjaajat, professori emerita Leena Kirstinä ja professori Mikko Keskinen ovat toimineet jatko-opintojeni (ja itse asiassa yliopisto-opintojeni) intellektuaalisina kummeina alusta lähtien. Molemmille lämpimät kiitokset luottamuksesta, kommenteista, korjauksista, neuvoista, älykkästä huumorista ja kärsivällisyydestä. Ilmassa on haikeutta: en voi enää tehdä yhtäkään kirjallisuuden yliopistollista opinnäytettä teille! Professori Raine Koskimaata kiitän monista tutkimuksellisia silmiäni avanneista yhteistyökuvioista.

Jyväskylässä 2.10.2012

Juri Joensuu

Julkaisutietoja

Tutkimus sisältää aiemmin esitelmissä, artikkeleissa sekä lisensiaa-
tintutkimuksessani (Joensuu 2008b) julkaistuja tekstejä / julkaistua
tekstiä, lähes aina muokatussa muodossa. Kun olen lainannut omaa
tekstiäni, en ole merkinnyt lähdeviitteitä. Olen lainannut myös yh-
dessä Kristian Blombergin (Blomberg & Joensuu 2008, 2009, 2012a
ja 2012b) ja Harry Salmenniemen (Joensuu & Salmenniemi 2011a,
2011b, 2012a, 2012b, 2012c ja 2012d) kanssa julkaistuja artikkeleita.

Vieraskielisistä lähteistä peräisin olevat sitaatit olen suomentanut
itse, ellei toisin mainita.

I

Johdanto

1 Taustoja ja tärkeimpiä käsitteitä

Tämä tutkimus käsittelee proseduraalista kirjallisuutta poetiikan, kirjallisuusteorian ja kirjallisuuden historian näkökulmista. Sovelluskohdeena on suomalainen kokeellinen kirjallisuus, jossa pääpainotus on uusimmassa nykykirjallisuudessa.

Sanasta proseduuri (menettely- tai toimintatapa tai sellaisten sarja) johdettu *proseduraalinen kirjoittaminen* merkitsee kirjoittamista, jota ohjaamaan kirjoittaja valitsee – ennalta ja tietoisesti – jonkin formaalin ja toistettavan periaatteen: säännön tai menetelmän. Spontaanisiin, vapaaseen (tai sellaiseksi ajateltuun) kirjoittamiseen verrattuna menetelmäperustainen kirjoittaminen sisältää aina jonkinlaisen keinotekoisien tai teknisen ulottuvuuden.

Englannin kielessä *procedural writing* (proseduraalinen kirjoittaminen tai kirjoitus) alkaa olla kansainvälisesti suhteellisen vakiintunut nimitys (esim. Conte 1991; Huntsperger 2010; Perloff 2004; Watkin 2007). Käytännössä lähes samaan ilmiöön viitataan useasti myös termillä *constrained writing*, rajoitteeseen perustuva tai rajoitteenalainen kirjoittaminen. Proseduraalisuuden alle amerikkalaisessa kontekstissa sisällytetään – perustellusti – rajoitteiden ja sääntöjen lisäksi usein myös ns. konseptuaalinen eli käsitteellinen kirjoittaminen tai kirjoitus (*conceptual writing*), jota voi alustavasti ja epätarkasti kutsua käsite-

taiteen kirjalliseksi vastineeksi. Konseptuaalisuuden ja proseduraalisuuden suhde on kiinnostava ja jännitteinen, ja se figuroi myös monissa aineistoni teoksissa. Konseptuaalinen kirjoitus, kuten proseduraalisuuskaan, ei ole uusi tai digitaalisuuden tuottama ilmiö: tuoreessa antologiassa (*Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*; Dworkin & Goldsmith 2011) varhaisin mukana oleva kirjailija on Denis Diderot (1713–1784). Suomalaisen kirjallisuuden 1960-luvultakin olisi antologiaan löytynyt esimerkkejä radikaaleista konseptualismeista.

Proseduraalisuuden kantasana proseduuri merkitsee toimintatapa, suoritettuja toimintoja, käskyjä tai sellaisten sarjaa. Sana prosessi on merkitykseltään lähellä proseduuria, mutta siihen ei välttämättä liity samanlaista subjektiivista ja intentionaalista ulottuvuutta kuin proseduriin.¹ Proseduuri on myös tietotekniikan käsite, jolloin se viittaa ohjelmaa tai ohjelmistoa käynnissä pitävään käskyjen sarjaan.² Ensimmäisenä sanaa käytti kaunokirjallisuuden tuottamisen yhteydessä tietävästi Raymond Roussel (1877–1933) vuonna 1935 julkaistussa selvityksessään ”Kuinka kirjoitin tietyt kirjani” (*Comment j’ai écrit certains des mes livres*).³

-
- 1 Englannin *procedure* merkitsee menettelyä, menettelytapaa, käsittelyjärjestystä; ranskan *procédé* samoin tapaa, menettelytapaa, menetelmää (*MOT Verkkosanakirja*). *The Oxford English Dictionary* (1989): **procedure**: ”a particular mode of action”; **process**: ”a) a natural or involuntary operation”; ”b) an artificial or voluntary operation”. *MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0*: **proseduuri** menettely(tapa); **prosessi** 1. oikeudenkäynti. 2. tapahtumasarja, kehityskulku. 3. *tekn.* käsittelyvaiheiden sarja. *MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0*: **proseduuri** käytäntö, menettelytapa; **prosessi** 1 tapahtumaketju, vaiheet. 2 oikeudenkäynti.
 - 2 *The Oxford English Dictionary* (1989): ”[computers] A set of instructions for performing a specific task”.
 - 3 ”Kyse on hyvin erityisestä menetelmästä”, suom. Olli Sinivaara, Roussel 2004, 9. “[...] a very special method [*procédé*]” (Ford 2000, 1).

Sana *menetelmällinen* on siis *proseduraalisen* suomenkielinen vastine, ja varmasti kielellisesti suositeltavampi valinta kuin *proseduraalinen*. Näen kuitenkin sanoissa tutkimusmetodisen eron. Pysin käyttämään nimitystä *menetelmällinen kirjoittaminen* silloin, kun on kyse juuri kirjoittamisen, tekstin tuottamisen ilmiöistä. Proseduraalisuus jää tällöin laajemmaksi käsitteeksi: kuvaamaan menetelmiin perustuvan kirjoittamisen lisäksi muunkinlaista tekstien ohjelmoituvuutta: niiden toiminnallisuuden, avoimuuden, pelattavuuden ja konseptuaalisuuden tapoja.

Toisin kuin englannin *writing*, suomen kieli erottelee kirjoittamisen (verbi) toimintana sekä kirjoituksen (substantiivi) tuotteena, tekstinä, objektina. Tämä jakolinja, jonka *writing* sulauttaa yhteen, on siinä mielessä näennäinen, että kirjoittaminen edeltää kaikkea kirjoitusta. Kirjoitus on tietysti kirjallisuudentutkimuksen tutkimuskohde, koska kirjoittaminen tapahtumana on ajallinen ja häviävä. Tutkimukseni aineiston teokset kuitenkin myös kyseenalaistavat tätä kirjoittamisen (tekstin synnyttämisen, kirjallisen työn, taiteellisen tuotannon, luomisen) ja kirjoituksen (teoksen) välistä yhteyttä. Sellaiset kokeellisen (nyky)kirjallisuuden suuntaukset kuin kollaasi, löydetty teksti, hakukonerunous, konseptuaalinen kirjoittaminen ja generaattori kaikki toimivat kirjoituksessa, mutta *kirjoittamisen* ulkosyrjällä tai -puolella.

Roy Harrisin länsimaista semiologiaa ja kirjoituksen tutkimusta suomivan *Rethinking Writing* -kirjan (2000) lopussa esiintyy lyhyessä katkelmassa muutama tämän tutkimuksen keskeinen lähtökohta. Harris väittää, että nykypäivän digitaalinen teknologia

antaa mahdollisuuden ajatella kirjoitusta jonain täysin muuna kuin tallentamisen apujärjestelmänä, joka oli sen perinteinen tehtävä. Se avaa mahdollisuuden ajatella kirjoitusta ja kirjoittamista perimmältään luovana prosessina ja puhetta kirjoitetun marginaalisena kommentaarina. Tämä radikaali roolien nurinkääntymisen vaikuttaa siihen, millaisena *kirjallisuus* nähdään. Ei niinkään kirjoittajan ajatusten tai tunteiden spontaanina kielellisenä ilmaisuna [...] vaan sähköisen kirjoituksen koneen

mahdollistamana verbaalisten mahdollisuuksien kartoituksena.
[Kurs. JJ.]⁴

Lainauksesta voi huomata, että Harris on kirjoituksen historian tutkija ja semiologi, ei niinkään kirjallisuusteoreetikko. Toisin kuin hän antaa ymmärtää, näkemys kirjoituksesta vain (puheen, ajatuksen, tunteen) välityskanavana tai tallennusvälineenä on ollut sekä 1900-luvun kirjallisuusteorioissa että kirjallisissa liikkeissä systemaattisen kritiikin kohteena. Näkemys, jonka mukaan vasta digitaalinen teknologia avaa silmämme näkemään kirjoituksen ja kirjoittamisen ”perimmältään luovana prosessina”, on jäykkä ja epähistoriallinen. Silti lainauksesta voidaan muotoilla kirjallisuuden alustava ja heuristinen määritelmä tämän tutkimuksen tarpeisiin.

Sen mukaan kirjallisuus on ”exploration of verbal possibilities made [...] available by [a] writing machine”: aina *jonkin* kirjoituksen teknologian mahdollistamaa verbaalisten mahdollisuuksien kartoitusta. Vaikka nykyään on lähes mahdotonta löytää kirjallista tekstiä, joka jossain tuotantonsa vaiheessa ei olisi muovautunut Harrisin sanoin ”sähköisten kirjoituksen koneiden” rakenteissa, määritelmä on tässä muokatussa ja laajennetussa muodossaan kelvollinen myös tarkasteltaessa vuosisatojen takaisia kirjallisia ilmiöitä. Määritelmä näkee kirjallisuuden *toimintana*, jota määrittävät tietyt ehdot. Samalla se on funktionaalinen, avoin ja aina väliaikainen: se ei sulje välttämättä mitään sisällöllisiä, tulkinnallisia, ilmaisullisia tai ideologisia näkökulmia

4 “Today, technology puts us in the position of projecting ‘writing’ as something altogether different from the ancillary system for recording, which was its traditional basic role. It opens up the possibility of treating writing as the essential creative process and speech as marginal commentary on what has been written. That radical reversal of roles [...] holds the key to what literature will be ‘seen as.’ Not a spontaneous linguistic expression of the writer’s thought or emotion (which, arguably, it never was anyway, *pace* certain eminent theorists) but an exploration of verbal possibilities made universally available by the electronic writing machine.” (Harris 2000, 241.)

ulkopuolelleen, mutta ei myöskään perustu niihin.

Tutkimuksen otsikossa on sana kirjallisuus esimerkiksi runouden sijaan, vaikka suuri osa aineistoni teoksista luetaan useimmiten runoudeksi. Monet näistä teoksista kuitenkin osoittavat, että menetelmällisessä kirjoittamisessa jako proosaan ja runouteen ongelmallistuu. Tällainen tendenssi on aiemminkin liitetty proseduraalisuuteen.⁵ Monet aineistoni teoksista sekoittavat lajirajoja, joko tietoisesti tai ikään kuin sivutuotteena. Valitsemisani teoksissa tämä voi tapahtua esimerkiksi liikkumalla proosan ja runouden välimaastossa⁶, manipuloimalla tai poistamalla narratiivisuuden elementtejä⁷ tai käsittelemällä tekstiä muilla operaatioilla, jotka vievät lopputuloksia poeettiseen suuntaan.⁸ Jotkut aineistoni digitaaliset teokset eroavat myös koko suomen kielen kirjallisuuden käsitteestä, mikäli pidetään mielessä tämän Elias Lönnrotin keksimän sanan *kirjaan* palautuvat etymologiset juuret.⁹

Kun Lönnrotin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustamiskokouksessa (1831) ehdotti uudissanaa kirjallisuus, käsite oli muualla Euroopassa vasta hiljattain eronnut esimerkiksi retoriikasta ja omaelämäkerrallisesta kirjoittamisesta ja tarkentunut viittaamaan lähinnä mielikuvitukselliseen verbaaliseen toimintaan (Ikonen 2010, 124–126). 1800-luvun suomen kielessä käytettiin ennen kirjallisuus-sanaa lainasanana ”literatuurin” ohella ilmauksia ”kirjalliset konstit” (*Kunst; konst*) ja ”kirjakeinot”.¹⁰ Ne tulevat hyvin lähelle tämän tutkimuksen aihetta. Kirjallisuus ”konsteina” ja keinoina painottaa kirjallisuutta tekemisenä, menetelminä, teknologioina, tai itse asiassa samaistavat kirjallisuuden niihin. ’Konsti’ merkitsee menettelytapaa, keinoa, tek-

5 Brian McHale on kiinnittänyt asiaan huomiota haastattelussa (Eskelinen & Koskimaa 1999, 330) sekä artikkelissa (McHale 2002, 28).

6 Kuten Karri Kokon teoksessa *Töllötin*.

7 Kuten Karri Kokon teoksessa *Varjofinlandia*.

8 Kuten Leevi Lehdon teoksessa *Päivä* tai Marko Niemen teoksessa *Little Mermaid*.

9 *Nyky-suomen sanakirja 6, Etymologinen sanakirja*.

10 *Nyky-suomen sanakirja 6, Etymologinen sanakirja*.

niikkaa, metodia.¹¹

Keinot ja ”konstit” lähenevät myös *kokeellisuuden* epätarkkaa ja epäanalyttistä käsitettä. Yleensä kokeellisuudella viitataan joko historialliseksi avantgardeksi kutsuttuihin liikkeisiin (futurismi, dada, surrealismi), niiden uusiomuotoihin (”neo-dada”) tai myöhempiin avantgarden perillisiin (lettrismi, konkretismi, Fluxus, situationistit); tai yleisemmin radikaaliin, rajoja rikkovaan, konventionaalisia esitystapoja vastustavaan tai uusia uria etsivään taiteeseen. Nykyisessä kotimaisessa kirjallisuuskeskustelussa ja -kriitikkissä sitä on käytetty viittaamaan uuteen, kielitietoiseen tai muototietoiseen runouteen joko neutraalissa, puolustavassa tai arvosteleavassa sävyssä. Kokeellisuuden käsitettä olisi mahdollista ja tarpeellista selkeyttää ja viedä sitä objektiivisempaan ja tutkimukselliseen suuntaan.

Ensimmäinen askel tähän suuntaan olisi pohtia, mikä on kokeellisuuden ajatuksellinen ydin tai mikä sen pitäisi olla. Itse katsoisin jälleen etymologioita ja palauttaisin sen laboratorio-olosuhteita muistuttavaan koetilanteeseen: se on toimintaa, jota edeltävät jonkinlaiset asetelmat ja ehdot ja jonka tarkoituksena on jonkinlainen tulos. Vaikkei toiminnan lopputulos olisikaan täysin ”tuntematon” kuten John Cagen ankarassa määritelmässä,¹² kokeellista toimintaa, sellaisena kuin sen ymmärrän tässä tutkimuksessa, määrittää asetusten ja lopputuloksen välinen avoin suhde, joka on tietoisesti asetettu. Menetelmällisyys, kokeellisuus ja konseptuaalisuus – *metodi*, *koe* ja *idea* – ovat siis nähdäkseni toisilleen hyvin läheisiä käsitteitä. Kaikki ne ovat jonkinlaisia luovan toiminnan *aliohjelmia*.

Kirjallisella konseptuaalisuudella ja konseptualismilla tarkoitan tekotapoja, jotka siirtävät huomion ”lopputuotteesta” (kirjallisesta tekstistä) sen taustalla olevaan tekoon, ideaan tai kysymykseen.¹³ Lä-

11 *MOT-Synonymisanakirja 1.0.*

12 ”I use the word *experimental* to mean making an action the outcome of which is not foreseen.” (Cage 1988, 216.)

13 Käsitetaiteella (*conceptual art*) tarkoitetaan Yhdysvalloissa 1960-luvun alussa

hes poikkeuksetta konseptualismeja yhdistää myös kirjallisten arvojen kyseenalaistaminen tai asettaminen valokeilaan, tietoinen meta-ulottuvuus. Käsitteellisen kirjoittamisen pitkää historiaa on jäljitetty esimoderniin aikaan ja modernismeihin: ”keskiaikaisten kirjoitusten mekaanisiin prosesseihin”, ”Mozartin proseduraalisiin sävellystekniikoihin”, Duchampin *readymadeihin*, Gertrude Steinin ”lukukelvottomiin” teoksiin, kuin myös esimerkiksi Mallarmén väärennetyihin muotikirjoituksiin (Goldsmith 2011, 16).

Konseptualismista nykyilmionä on vaikea puhua viittaamatta yhdysvaltalaiseen Kenneth Goldsmithiin.¹⁴ 2000-luvun alussa Leevi Lehto suomensi Goldsmithin esseen ”Luovuudettomuus luovuutena” (*Tuli & Savu* 3/2002) ja alkoi muutenkin soveltaa Goldsmithin ideoita, laajimmin proosateoksessaan *Päivä* (2004).

”Goldsmithiläinen” konseptuaalisuus pyrkii tietoisesti rikkomaan perinteisiä kirjallisia arvoja (uutuutta, omaperäisyyttä, syvällisyyttä, viihdyttävyyttä). Usein siinä kopioidaan, plagioidaan, kierrätetään, käsitellään tai järjestellään laajoja tekstimassoja ja pyritään lukukelvottomiin teksteihin (*unreadability*).

Tällainen radikalisoitu asetelma ei kuitenkaan automaattisesti liity kaikkeen konseptuaaliseen kirjoitukseen.¹⁵ Konseptuaalisuus on käsite, jolla on asteita ja painotuseroja – se voidaan ottaa käyttöön eri

syntynyttä suuntausta, joka pyrki eroon taide-esineestä ja siihen liittyneistä arvoista, kuten ainutkertaisuudesta, erityislaatusuudesta ja itseilmaisusta. ”Taiteen ilmaisuvälineenä alettiin käyttää kirjallisia lauseita, valokuvia, dokumentteja, karttoja, kaavakuvia, filmiä, videoita, taiteilijan omaa ruumista.” Käsitetaide oli myös kielellistä tai semioottista merkityksen tutkimista, ja ”katsojan älyllinen osallistuminen teoksen tuottamiseen” kuului siihen olennaisesti. (Sakari 2000, 26.)

- 14 Goldsmithin (s. 1961) teoksia ovat esimerkiksi *Soliloque* (2001), *Day* (2003) ja *The Weather* (2005). *Soliloque* on tarkka litterointi kaikesta mitä Goldsmith puhui viikon aikana. *Day* sisältää *New York Timesin* yhden numeron koko tekstin sellaisenaan uudelleen kirjamuotoon kirjoitettuna. Ks. esim. Christie 2006; Lehto 2007, 270–271.
- 15 Goldsmithin näkemysten kriittistä ks. Tavi 2011.

tavoin. Vaikka konseptuaalinen kirjoittaminen ei välttämättä tai määritelmällisesti liitykään proseduraalisuuteen, nykykirjallisuudessamme konseptuaaliset lähtökohdat ovat usein sekoittuneet menetelmien, rajoitteiden ja lähdetekstien käyttöön. Lopputuloksena on ollut myös perinteisten kirjallisten arvojen mittareilla poeettisia, monitulkintaisia ja kauniita teoksia, kuten Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja*, Karri Kokon *Avokyyhky, lattiaheroiini* tai Henriikka Tavin *Toivo*.

Kirjoituksen teknologisuus, mediaalisuus ja materiaalisuus ovat tutkimuksen keskeisiä käsitteitä. Teknologian käsite on nykyisessä merkityksessään melko nuori, ja se palautuu tekniikkaan ja sen etymologiaan.¹⁶ Tekniikka nähdään tutkimuskirjallisuudessa yleensä teknologian alakäsitteenä, jälkimmäinen siis edellistä laajempänä. Tekniikka on käytettävissä olemista, kun teknologia on käyttöä, valjastamista, aktualisoitumista.¹⁷ Monet filosofit ja tutkijat mieltävät teknologian ”koosteisena”, toiminnallisina ja sosiaalisina käytäntöinä. Teknologioita ei voi kulttuuritieteissä tietenkään kohdella vain laitteistoina. Toisaalta käsite on helppo ylimetaforisoida ja unohtaa, että teknologiat ovat aina materiaalisia järjestelmiä.

Teknologian käsitteellinen ydin on nähdäkseni intentionaalisuudessa, ulkoisuudessa ja keinotekoisuudessa. Proseduraalisuus eri muodoissaan ilmentää ja korostaa näitä kaikkeen kirjoitukseen kuu-

16 ”Tekniikka’ merkitsee *Nykysuomen sanakirjan* (osa 8) mukaan luonnon ja sen lakien hyväksikäyttöä; taitoja ja keinoja jonkin päämäärän saavuttamiseksi. Kreikan *tekhnē* merkitsee taitoa laajassa mielessä – niin *fysiksen* käsittelyn (kuten puusepän työ) kuin myös taiteen tekemisen taitoa. ”Teknologian’ alkuperä (*tekhnē* + *logos*) viittaa siis taitoja koskevaan puheeseen, tekniikan diskursiiviseen hallinnointiin. Teknologian käsite vakiintui vasta 1800-luvulla (Airaksinen 2003, 11–12).

17 Käsitteiden suhde on monimutkainen ja se muodostaa jopa käsittehistoriallisen ”ongelman”. Ks. esim. Airaksinen 2003, 17–18. Timo Airaksinen kannattaa käsitteiden epämääräisyyden vuoksi vain ’tekniikan’ käyttöä ja käyttää ’teknologiaa’ viittaamaan ainoastaan ”tekniikan maailman järjestelmien kokonaisuuden ajatukseen”. (Mt.) Tämä ehdotus ei kuitenkaan sanottavammin selkeytä tilannetta.

livia teknologisia periaatteita. Kokeellisuuden, menetelmällisyyden ja teknologian yhteyksien kannalta kiinnostava avaus löytyy tuoreesta teknologian yleistä teoriaa luonnostelevasta kirjasta (Arthur 2010). Siinä teknologian yhdeksi mahdolliseksi määritelmäksi ehdotetaan joukkoa, johon kuuluvat ”prosessit, laitteet, komponentit, moduulit, organisaation muodot, menetelmät ja algoritmit.” (Mt., 155.)

Teknologian, materiaalisuuden ja mediaalisuuden käsitteet ovat kietoutuneet toisiinsa: niiden välille on mahdoton tehdä pysyvää hierarkkista jakoa tai sisäkkäisyysmallia. Mediat ovat materiaalisena aineksen ”koodauksen ja välityksen paikkoja” (Elo 2005, 35). Jokaisen esittävän tai taiteellisen teon taustalla on jonkinlainen media tai mediaalinen ulottuvuus, materiaalisena teknologian haltuunotto, joten käsitteet ovat hankalia myös universaaliutensa vuoksi. Kaikkea ilmaisu- ja kaikkia taideteoksia kehystävät ja rakenteistavat materiaaliset ehdot (Aarseth 1997, 170), kaikki semioottiset operaatiot pohjaavat kunkin aikakauden teknologisiin edellytyksiin ja olosuhteisiin (Wellbery 1990, xiii). Monet teoreetikot ovat huomauttaneet median käsitteen rajaamisen ja määrittelyn vaikeudesta.¹⁸ Esimerkiksi Fredric Jameson näkee median käsitteeseen kuuluvan kolme ”suhteellisen erillistä” merkitysulottuvuutta: ensinnäkin taiteellinen käytänne tai tietty esteettisen tuotannon muoto; toiseksi tietty teknologia, laite tai kone; kolmanneksi tietty sosiaalinen instituutio. Jamesonin lisäys kertoo käsitteen määrittelyn hankaluuksista: ”nämä kolme merkityksen aluetta eivät määrittele mediaa tai medioita, vaan osoittavat ne erilliset tasot, jotka pitää ottaa huomioon, jotta sellainen määritelmä voidaan muotoilla.” (Jameson 1991, 67.)

Mitä kaikkea media – ”ilmaisuväline, viestin, välityskanava, esityksen fyysinen tai tekninen ympäristö tai vastaavat menetelmät”¹⁹ –

18 Esim. Elo 2005, 22; Ryan 2003, 5; Bolter & Grusin 2002, 65.

19 Määritelmät: Kuutti & Puro 1998; *Kielitoimiston MOT -verkkosanakirja*. Suomen kielessä on käytetty myös muotoja medium ja mediumi. Itse käytän ’mediaa’ tietyistä syistä. Ensinnäkin media on suomessa jo suhteellisen vakiintunut

sitten voi tarkoittaa kirjoituksen, tekstien ja kirjallisuuden kannalta? Erään toistuvan erottelun mukaan median voi ymmärtää (1) kommunikaation tai informaation *kanavaksi* tai *järjestelmäksi* tai (2) *ilmaisun* materiaalisiksi tai teknisiksi *keinoiksi*.²⁰ Jos tekstuaalisia medioita katsotaan tätä erottelua vasten, se houkuttelee assosioimaan ensimmäisen määritelmän vastaanottoon, siihen mitä ”kanavaa” pitkin teksti tulee lukijalle. Jälkimmäinen määritelmä (”ilmaisun” keinot) taas samaistuu enemmän tuotantoon, kirjoittajaan.

Tekstuaalisissa käytännöissä tämä erottelu sulautuu kuitenkin aina yhteen. Ilmaisun materiaaliset ja tekniset keinot ovat aina jollain tavalla niiden välittämisen kanavan määrittelemiä tai läpäisemiä. Samoin jakelun vastaanottopään, dekodauksen (lukijan) täytyy olla saman koodin sisässä kuin koodaajankin. Jamesonia lainaten: kirjoituksen ja kirjallisuuden mediat ovat aina siis ilmaisun – ”taiteellisen käytänteen” – ja sen välittämisen ”teknologian, laitteen tai koneen” yhteen kietoutuneita järjestelmiä.

Koska pelkästään tekstuaalisten medioiden joukkoon kuuluu niin paljon erityyppisiä tekstin tuotannon, järjestelyn, koodaamisen, tallentamisen, muuntamisen, välittämisen, vastaanoton ja käytön ilmiöitä, ehkä kannattaisikin epätoivoisten määrittely-yritysten sijaan pyrkiä *toiminnan* mallinnukseen. Lev Manovichin (2001, 19–20) digitaalista mediaa koskevia luonnehdintoja soveltaen mitä tahansa tekstuaalista mediaa voidaan tarkastella lähettäjä–vastaanottaja-tyyppistä

– mediumin sijasta – tarkoittamaan ilmaisuvälinettä yksikössä. Toiseksi suomalaistetut muodot – ilmaisuväline, viestintäväline – tuovat kukin esille vain tietyn, rajatun merkitysulottuvuuden. Lisäksi niitä (kuin myös ’mediumia’) on vaikea käyttää rinnakkain ulkomaisen alan keskustelun kanssa, esimerkiksi suomennettaessa yhdyssanoja, joissa media on yksi osa. Koska tutkimuksessa käsitellään myös digitaalisen tekstuaalisen median kysymyksiä, on ’median’ käyttö perusteltua myös käsitteellisesti. Monikon sisältävällä yksiköllään ’media’ ilmentää hyvin mediakonvergenssia eli kehitystä, jossa vanhat mediamuodot sulautuvat yhteen, yhdeksi digitaaliseksi (meta)mediaksi.

20 Ryan 2005, 289. Erottelu on peräisin sanakirjasta *Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary* (1991).

kommunikaatiomallia vasten:

- 1) media taiteellisen ilmaisun tai tuotannon (*production*) välineenä
- 2) media tallennuksen, varastoinnin (*storage*) välineenä
- 3) media jakelun (*distribution*) välineenä
- 4) media vastaanoton (*exhibition, acquisition*) välineenä

Tästä näkökulmasta mediaalisuus voitaisiin nähdä eri funktioina tai tapahtumina, jotka saattavat olla joko jakautuneena eri välineisiin tai sulautuneena yhteen ilmaisuvälineeseen. Jokainen teksti siis asettuu tähän malliin, joka muistuttaa Roman Jakobsonin verbaalisen kommunikaation mallia.²¹ Esimerkiksi painetussa romaanissa varastoinnin, jakelun ja vastaanoton mediaalisuudet *sulautuvat* painettuun kirjaobjektiin. Kirjailijan ilmaisun (romaanin kirjoittamisen) ja kirjaesineen tuotannon (”storage”) ja jakelun välissä taas on useita teknologisetuotannollisia vaiheita, jotka ovat hyvin erilaisia riippuen siitä, onko kysymyksessä esimerkiksi 100-luvun, 1700-luvun vai 2000-luvun romaani.

Tekstien moninaisia mediaalisuuksia voi olla selkeämpää ajatella tämän tyyppistä mallia vasten, joka tunnistaa erilaiset mediaaliset käytännöt tietynlaisina toisiinsa liudentuvina jatkumoina. Se tuntuisi tuottavan kaikkia problematisointeja selkeämmän otteen monihahmotteisiin kirjoittamisen, kirjoituksen ja kirjallisuuden mediaalisuuk-

21 Molemmat mallit jännittyvät ”lähettäjän” ja ”vastaanottajan” välille. Jakobsonin (1971, 353) mallissa ”jokaisen sanallisen kommunikaation aktin” muodostavat kuusi tekijää: lähettäjä, vastaanottaja, konteksti (eli referentti), viesti, kontakti ja koodi. Näitä vastaavat kielen pääfunktiot: emotiivinen (ilmaiseva), konatiivinen, referentiaalinen, poeettinen, faattinen ja metakielellinen (mt., 353–357). Vaikka mallit eivät ole yhteismitallisia, mediaalisuuden ja materiaalisuuden kannalta huomio kiinnittyy Jakobsonin *kontaktin* määritelmään: ”fyysinen kanava ja psykologinen yhteys lähettäjän ja vastaanottajan välillä, joka mahdollistaa molempien pääsyn kommunikaation piiriin ja pysymisen siinä.” (”a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication.”) (Mt., 353.)

siin tilanteessa, jossa ne eivät rajoitu esimerkiksi käsinkirjoittamiseen, painettuun tekstiin tai kirjan mediaan jääviin kysymyksiin.

2 OuLiPo

OuLiPo on välttämätöntä esitellä pääpiirteissään jo tässä vaiheessa, koska sen kirjallisuushistoriallinen ja teoreettinen rooli on niin merkittävä kysymyksenasettelussani. Esittelen nyt mielestäni keskeisimmät oulipolaiset käsitteet: rajoitteen, potentiaalisuuden, ennakoivan plagioinnin ja ”antisurrealismiin”. Myöhemmin (luvussa III, 2.2) esittelen tarkemmin oulipolaisia menetelmiä ja niiden sovelluksia.

Vuonna 1960 perustettu ja edelleen aktiivisesti toimiva ranskalainen *Ouvroir de Littérature Potentielle* (lyhennettynä OULIPO, OuLiPo tai Oulipo; suom. Potentiaalisen kirjallisuuden seura, Mahdollisen kirjallisuuden työpaja) lienee kirjallisuushistorian pitkäikäisin kirjailijaryhmä. Ryhmään kuuluu tätä kirjoitettaessa 37 jäsentä (20 elossa olevaa²²), joista nuorin on Daniel Levin Becker (s. 1984). Tunnetuimpia jäseniä ovat Italo Calvino (1923–1985), Marcel Duchamp (1887–1968), Georges Perec (1936–1982), Oskar Pastior (1927–2006) ja Harry Mathews (s. 1930). Suomennettuja oulipolaisia ovat Raymond Queneau, Perec, Mathews, Calvino, Anne Garréta (s. 1962), Michelle Grangaud (s. 1941), Jacques Jouet (s. 1947) ja Jacques Roubaud (s. 1932).

Ryhmä sai alkunsa kirjailija Raymond Queneau (1903–1976) työstäessä sonettigeneraattoriaan (*Cent mille milliards de poèmes*; ”Sata tuhatta miljardia runoa”). Queneau konsultoi matemaatikkoystäväänsä François Le Lionnaista (1901–1984) teoksen kompositioon liittyvistä ongelmista. Keskustelut johtivat laajempiin pohdintoihin matematiikan ja kirjallisuuden yhteyksistä, ylipäätään kirjallisista muodoista, säännöistä ja kaavoista ja viimein Oulipon syntyyn.

22 Ryhmän sääntöjen mukaan Ouliposta ei voi erota, edes kuolemassa. Toisaalta Oulipo ei voi myöskään erottaa jäseniään.

Cent mille milliards de poèmes (1961) lienee 1900-luvun tunnetuin runogeneraattori. Siihen viitataan yleensä, jos käsitellään digitaalisen kirjallisuuden painettuja edeltäjiä tai kirjallisuuden ja matematiikan yhteyksiä. Teos, etenkin sen ensimmäinen painos (Gallimard 1961) käy myös esimerkiksi kirjamuodon kauniista hyödyntämisestä ja materiaalisesta estetiikasta, joka lähenee ns. taiteilijakirjoja (*artists' books*). *Cent mille milliards de poèmes* sisältää kymmenen sonettia, joiden säkeet ovat toisesta päästä kiinni olevilla irtonaisilla liuskoilla. Jokainen säe on korvattavissa vastaavalla paikalla olevan säkeen kanssa. Liuskoja nostelemalla lukija voi tuottaa 10 potenssiin 14 eli satatuhatta miljardia muotopuhdasta sonettia. Queneaun laskujen mukaan lukijalta kestäisi noin 190 miljoonaa vuotta lukea teos kokonaan. Tämä kertoo sekä oulipolaisesta numerofetisismistä että ryhmän alkuperäisestä tavoitteesta: matematiikan ja runouden yhteisten alueiden kartoittamisesta.

Oulipo lähti kartoittamaan matematiikasta ja joukko-opista lainattujen (tai niitä muistuttavien) kaavojen ja periaatteiden soveltamista kirjoittamiseen. Se otti tehtäväkseen sekä keksiä uusia kirjallisia muotoja, kaavoja ja sääntöjä että pelastaa vanhoja kirjallisuushistorialliselta unohdukselta. Oulipolaisen kirjoittamisen keskeinen termi on rajoite, pakote (ranskaksi *contrainte*). Se merkitsee kirjoittajan tietoisesti valitsemaa, luovaa prosessia puskuroivaa sääntöä, jolla nimenomaan rajoittavuudessaan on produktiivinen vaikutus. Rajoite ”on eräs tapa siirtyä kielestä kirjoitukseen” (Bénabou 2007, 41). Harry Mathewsin muotoilun mukaan rajoite on ”täsmällinen ja selkeästi määriteltävissä oleva sääntö, menetelmä, proseduuri tai rakenne, joka on synnyttänyt jokaisen teoksen, jota voidaan kutsua oulipolaiseksi.”²³

23 ”*Contrainte*. The usual French word for the basic element in Oulipian practice has been variously translated in this volume as *constraint*, *restriction*, *restrictive form*, and other comparable terms. All these expressions denote the strict and clearly definable rule, method, procedure, or structure that generates every work that can be properly called Oulipian.” (Mathews & Brotchie 2005, 131.)

Toinen keskeinen oulipolainen käsite, ryhmän nimestäkin löytyvä potentiaalisuus viittaa sääntöjen ja menetelmien tuottavaan, uutta synnyttävään vaikutukseen. Kukin menetelmä on mekanismi, jolla on mahdollista tuottaa useita, joskus jopa ääretön määrä tekstejä. ”Luomusten” – teosten ja tekstien – sijaan Oulipon huomio on ”luomuksissa jotka luovat”. Queneaun vertauksen mukaan historian ensimmäisessä sonetissa sen sisältöä tärkeämpää oli itse muodon synty: kaikki ne mahdolliset (tulevaisuuden) sonetit jotka tuo muoto mahdollisti ja mahdollistaa. Potentiaalinen – mahdollinen, piilevä, tulossa oleva – viittaa myös oulipolaiseen eetokseen, jossa huomio kiinnitetään mieluummin nykyhetkeen, tekemiseen, toimintaan, kokeiluun, keskusteluun (jne.) kuin olemassa oleviin, ”suuriin” tekijöihin tai teoksiin.

Oulipo on esimerkki kokeellisuudesta kirjallisen toiminnan dynamona. Ryhmän (jonka nimi oli alkuvaiheessa hetken aikaa ”Kokeellisen kirjallisuuden seminaari”) toiminta rinnastuu (myös ironisesti) tieteelliseen kokeellisuuteen ja siihen liittyviin ihanteisiin: avoimuuteen, objektiivisuuteen, metodeihin, testaamiseen, teoriapitoisuuteen, konseptuaalisuuteen. Ranskalaisuudessaan Oulipo myös ilmentää suomalaisille ja esimerkiksi angloamerikkalaisille kirjallisuuskäsityksille vieraampaa piirrettä: kaunokirjallisuuden ja luonnontieteiden yhteyksien ja samuuskien kartoittamista.

Oulipolaiselle, sääntöjen alaiselle kirjalliselle luomiselle – ja laajemmin ymmärrettynä kirjallisten rakenteiden tutkimiselle ja kehittämiseksi – löytyy kirjallisuushistoriallisia edeltäjiä. Näitä usein kaanonin ulkopuolelle jääneitä kirjoittajia löytyy antiikista (cento-, lipogrammi- ja akrostikon-runoilijat), keskiajalta (mm. Ramon Llullin loogiset koneet), 1400- ja 1500-luvun Ranskasta (ns. Grands Rhétoriciens -runoilijat), Saksan barokista kuin myös myöhemmiltä ajoilta (Lewis Carroll, Raymond Roussel). Näiden ”tietämättään oulipolaisen” toimintaa ryhmä kutsuu ennakoivaksi plagioinniksi.

Aina silloin tällöin käy ilmi, että kirjallinen periaate, jota luulimme uudeksi, onkin keksitty menneisyydessä, joskus jopa kau-

kaisessa menneisyydessä. Silloin tunnustamme kyseisen tekstin juhlallisesti ennakoivaksi plagioinniksi. Näin oikeus on tapahtunut ja jokainen osapuoli on saanut ansionsa mukaan. (Le Lionnais 1995, xxvi–xxvii.)

Ennakoiva plagiointi on tietoinen näkökulma kirjoittamisen historiaan, kirjallisuushistorioiden hyljeksimille katvealueille. Sen tarkoitus on vakava – nostaa esiin tradition kerrostumiin hautautuneita tai haudattuja kirjallisia muotoja – mutta samalla se on esimerkki Oulipon tyylistä, jossa tieteellistä toimintaa jäljittelevään systemaattisuuteen ja (pseudo)akateemisuuteen yhdistyy älyllinen huumori. Usein se kiteytyy kuivakkaan ironisissa ja helposti siteerattavissa (ja usein siteeratuissa) lausunnoissa.²⁴ Myös ryhmän kokoontumista ja kokoonpanoa koskevat säännöt tuntuvat samanaikaisesti sekä kumartavan että parodioivan tiukkaa sääntökuntaisuutta. Tämän voi osaltaan olettaa palautuvan tiettyyn henkilöhistorialliseen ja kirjallisuusideologiseen taustaan: Queneau'n jäsenyyteen André Bretonin (1896–1966) johtamassa surrealistisessa liikkeessä ja riitaisaan eroon siitä.

Oulipo on esteettisesti ja ideologisesti surrealismien vastaliike. Useissa varhaisemmissa Oulipon toimintaa linjaavissa puheenvuoroissa arvostellaan pisteliäästi surrealismien perustavia ajatusmalleja. Ajatuksen vapaa ja ennakoimaton liike taiteen tekemisen perustana, psyykkinen automatismi (ja sen kirjallinen sovellus, automaattikirjoitus), alitajunnan ja sattuman korostaminen ja ylipäättään luovuuden samaistaminen vapautteen – näistä esteettisistä ja metodisista maksimeista oulipolaiset sanoutuivat irti kaavojen ja algoritmien avulla.

Tuskin yllättävää on, että oulipolaiset eivät tunteneet suurta vastenmielisyyttä tietokoneiden ja kirjallisuuden yhdistämistä kohtaan. Oulipon alajaosto, ALAMO (*Atelier de Littérature Assistée par la Ma-*

24 Raymond Queneau: ”Oulipolaiset ovat rottia, jotka ovat itse rakentaneet labyrintin, josta yrittävät paeta.” ”Todellinen runoilija on koko ajan inspiroitunut, tai ei koskaan inspiroitunut.” François Le Lionnais: ”Runous on yksinkertainen taidemuoto, jossa kaikki riippuu toteutuksesta.”

thématique et les Ordinateurs) perustettiin 1982 yhdeksän jäsenen toimesta. Jo vuonna 1975 Paul Braffort oli ohjelmoinut tietokoneversion Queneau'n painetusta sonettigeneraattorista *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Monissa oulipolaisten teoksissa ja menetelmissä – joiden sovelluksia löytyy internetistä²⁵ – onkin eräänlainen esidigitaalinen henki.

3 Edeltävä tutkimus ja teoreettinen tausta

Kotimaisissa kirjallisuus-, kulttuuri- ja muissa lehdissä nykyiset menetelmällisen kirjoittamisen tavat ovat saaneet jonkin verran huomiota varsinkin suomalaisen²⁶ kirjallisuuden näkökulmasta. Oulipo-ryhmään liittyviä artikkeleita, lehtikirjoituksia ja suomennoksia on myös julkaistu suomeksi.²⁷ Oulipon sivuaminen maininnan tasolla, esimerkiksi poikkeavista lähestymistavoista kirjallisuuteen tai yhtenä suomalaisten nykyrunoilijoiden viitepisteistä on vielä yleisempää.

Ryhmään vuonna 1966 valitun Oulipo-veteraanin Jacques Roubaud'n (s. 1932) Suomen visiitti syyskuussa 2010 toi kaiketi ryhmää edelleen vahvemmin suomalaisten lukijoiden tietoisuuteen. Vierailujen vaikutusta kirjallisuuskäsityksiin ei kannata aliarvioida. Suomessa on viime vuosina käynyt muitakin kirjailijoita, joille proseduraalisuus on keskeinen ja vakavasti mietitty osa kirjallista työskentelyä. Heistä mainittakoon yhdysvaltalainen Charles Bernstein, kanadalaiset John Cayley ja Christian Bök sekä ranskalainen Philippe Bootz.

Kirjallisuudentutkimuksessa kiinnostus rajoitteita ja menetelmällistä kirjoittamista kohtaan on kasvanut jo jonkin aikaa. Tästä ker-

25 Versio Queneau'n sonettigeneraattorista: www.bevrowe.info/Poems/Queneau-Random.htm; S+7-generaattori: www.spoonbill.org/n+7/.

26 Esim. Blomberg & Tavi & Manninen 2009; Brygger 2006; Lehtinen 2008; Maksimainen 2006.

27 Esim. Veivo 2007; Joensuu 2010d.

too esimerkiksi *Poetics Todayn* kaksoisnumero teemalla ”Constrained Writing” (talvi 2009 & kevät 2010). Lehteen sisältyvästä bibliografiasta (Baetens & Poucel 2010) saa kuvan kansainvälisestä tutkimuksesta. Siihen vierailevat päätoimittajat Jan Baetens ja Jean-Jacques Poucel ovat keränneet ja kommentoineet 18 aihetta käsittelevää artikkelia ja 63 monografiaa. Jan Baetensin toimittama *Formules*-lehti on vuodesta 1997 lähtien julkaissut vertaisarvioituja artikkeleita pelkästään alaotsikkonsa aihepiiristä: ”*créations formelles et littératures à contraintes*”. Samalla voi mainita myös *SubStance*-lehden, joka on julkaissut teemanumerot kahdesta oulipolaisesta, Marcel Bénabousta ja Jacques Jouet’sta.

Oulipon tuottama kehys on melko ranskalais-eurooppalainen. Yhdysvalloissa on proseduraalista kirjallisuutta tutkittu hieman erilaisesta, amerikkalaisesta traditiosta lähtevästä näkökulmasta. Siinä menetelmällisyyttä on paikallistettu kirjallisiin ryhmiin tai liikehdintöihin (L=A=N=G=U=A=G=E; amerikkalainen postmodernismi) kuin myös yksinäisiin susiin (W. S. Burroughs, Walter Abish, Gilbert Sorrentino). Joseph Conte tyypitteli tutkimuksessaan (1991) postmodernia yhdysvaltalaista runoutta proseduraalisuuden kannalta. David Huntspergerin tuore tutkimus *Procedural Form in Postmodern American Poetry* (2010) keskittyy lähinnä L=A=N=G=U=A=G=E-ryhmään assosioituihin runoilijoihin ja palaa johtopäätöksissään yhteiskunnallisiin ja ideologisiin selitysmalleihin. Huntsperger näkee proseduraalisten tekotapojen heijastavan jälkiteollisen ajan poliittisia ja ekonomisia taustamalleja.

Baetensin ja Poucelin bibliografiasta saa jonkinlaisen kuvan muista suuntauksista. Niistä voi erotella ainakin tekijätutkimuksen (etenkin Percin, Queneau’n ja Roubaud’n tuotannon tutkimus), lajitutkimuksen, kirjallisuushistorian tai -instituution tutkimuksen,²⁸ me-

28 Esimerkiksi Peter Consenstein: *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo* (2002); artikkelikokoelma *Renaissance Literature and Its Formal Engagements* (ed. Mark David Rasmussen 2002).

netelmällisyyden poetiikan ja estetiikan²⁹ sekä etiikan³⁰ tutkimuksen. Myös teknologialähtöinen kirjoittamisen tutkimus on bibliografiassa edustettuna.³¹ Näistä tämä tutkimus asettuu lähinnä poetiikan, kirjallisuushistorian sekä kirjoituksen teknologioiden tutkimukseen.

Kirjoituksen ja kirjallisuuden teknologioiden tutkimukseen kuuluvat laajassa mielessä digitaalisen kirjallisuuden ympärille kehitetyt teorit. Digitaalisen kirjallisuuden alku on digitaalisessa runoudessa, ja sen tekijät ovat etenkin 1980-luvulta alkaen kehittäneet teorioita tekstuaalisuudesta ja poetiikasta digitaalisessa mediassa. 1980- ja 1990-luvuilla vaikutusvaltainen, paljon keskusteltu ja kritisoitu digitaalisen kirjallisuuden teoria oli (yhdysovaltalainen) hypertekstiteoria. Tutkimukseni kannalta tärkeimmältä taustateorialta vaikuttaa kuitenkin kybertekstin teoria. Norjalaisen Espen Aarsethin (s. 1965) teokseen *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997) lanseeraama teoria on todistetusti toimivin digitaalisen kirjallisuuden teoria, myös yksi viime vuosikymmenen aikana eniten lainatuista kirjallisuusteorioista ylipäätään. Aarsethin teorian käsitteet ja näkökulmat ovat juurtuneet alan kansainväliseen keskusteluun, ja monet niistä ovat oleellisia tämänkin tutkimuksen metodiikassa.

Brian McHalen innostavat teoretisoinnit proseduraalisuudesta (2000 & 2002, 2004a & 2004b) ovat tarjonneet sekä käyttökelpoisia käsitteitä että metodeja ilmiön jäsentelyyn. McHalen formaali, tyyppitelyyn pyrkivä ote on hyvä lähtökohta, mutta typologioiden ongelmat paljastavat myös proseduraalisuuden ilmiön laajuuden ja monihahmotteisuuden. En siis itsekään pyri vedenpitäviin tyyppittelyihin. Tässä

29 Esimerkiksi Marc Lapprandin *Poétique de l'Oulipo* (1998) kehittää esteettistä teoriaa, joka perustuu rajoitteiden ja niiden tuottamien vaikutusten väliseen jännitteeseen. Rajoitteet tuottavat lukemiselle ja lukijalle esteettisen kokemuksen, vaikutelman niiden ”kauneudesta” (Baetens & Poucel 2010, 135–136).

30 Esimerkiksi Jan Baetens: *Léthique de la contrainte* (1995). Ks. myös Baetens 1997.

31 Esimerkiksi Terry Harpold: *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path* (2009); Hayles 2002.

tutkimuksessa esiintyviä tyypologisoivia malleja on täten pidettävä ajattelun väliaikaisina työkaluina, joilla ilmiötä selvennetään ja jäsennetään, eikä lopullisina tutkimustuloksina.

Proseduraalisuudelle voi hahmottaa muitakin taustateorioita tai tutkimusalueita. Kirjoituksen teorit ovat yksi sellainen. Esimerkiksi Roy Harrisin ”integratiivinen semiotikka”³² (1995; 2000) tarkastelee kirjoitusta järjestelmänä, jolla ei ole vastinetta puheessa ja joka ei palaudu siihen. Teoria painottaa kirjoituksen materiaalisia tekijöitä, kuten *alustaa*: ”there is no auditory equivalent of a surface” – kirjoituksen alustalle ei ole olemassa vastinetta äänessä (Harris 1995, 115). Vaikka sovellankin Harrisin näkemyksiä melko säästeliäästi, ne toimivat taustalla, näkökulmina kirjoitukseen materiaalisena ja operationaalisen järjestelmänä. Harrisin tutkimuksissa kirjallisuus on vain yksi tapaus kirjoituksen historiallisesti monimuotoisessa joukossa.

Samanlainen kirjallisuudentutkimuksen suhteen ”ulkopuolinen” viite on Lisa Gitelmanin tutkimuksessa (1999), joka käsittelee kirjoituksen teknologioiden mentaliteettihistoriaa. Gitelman käsittelee 1800-luvun lopun Yhdysvalloissa patentoituja keksintöjä, joissa kirjoitus ja kirjoittaminen yhdistettiin teknologisiin innovaatioihin: lennätintä, fonografia sekä erilaisia kaupallisesti epäonnistuneita ideoita, kuten varhaisia, syrjäytyneitä kirjoituskonemalleja sekä Thomas Alva Edisonin sähkökynää (1875). Gitelmanin oletuksena on, että kirjoittamisen ja lukemisen teknologiat konkretisoivat aina jonkin käsityksen siitä, mitä lukeminen tai kirjoittaminen on (mt., 4). Nimenomaan läpimurrotta jääneet kirjoitusteknologiset innovaatiot ilmentävät kirjoit-

32 Harrisin teoria pitää kirjoitettua merkkiä aina *kontekstisidonnaisena* ja hylkää saussurelaisen tai strukturalistisen ajatuksen merkistä merkittäjän ja merkityn yhdistelmänä. Kirjoitettu merkki on integroitunut kompleksi, joka rakentuu biomekaanisista, makrososiaalisista ja olosuhdetekijöistä (Harris 1995, 22). Strukturalismin kritiikkiin kuuluu kirjoitetun merkin käsitteleminen puhutun kieleen nähden omaehtoisena merkitysten järjestelmänä, ei puhutun kielensä alakäsitteenä. Kirjoitettua merkkiä ei siis ajatella toisen asteen merkiksi tai ”metamerkiksi”.

tuksen luonnetta koskevia näkemyksiä ja diskursseja – eli teorioita. Ne ovat myös kirjoituksen vastahistorioita: potentiaalisia lukemisen ja kirjoittamisen käytäntöjä, jotka eivät toteutuneet.

4 Tutkimuksen eteneminen ja aineiston rajaukset

Tutkimus etenee seuraavasti. II pääluku (”Materiaalisuus ja mediaalisuus: lähtökohtia tutkimukseen”) käsittelee otsikkonsa mukaisesti tekstien materiaalisuuksia ja mediaalisuuksia – proseduraalisuuksien olennaista taustaa – historiallisesti ja käsiteanalyttisesti. Pääluvun on tarkoitus muodostaa metodisesti pohjustava kokonaisuus tekstien materiaalisuuksien erilaisten ilmentymien tarkastelulle. Alaluku II, 1 (”Materiaalisuus: määritelmiä ja resursseja”) pyrkii tekemään monihahmotteisesta materiaalisuuden käsitteestä selkeämmän ja käytökelpoisemmän eristämällä siitä neljä tarkempaa tutkimuksellista merkitystä tai käyttötapaa. Alaluku II, 2 (”Kirjan näyttämö”) käsittelee painettua kirjaa historiallisesti muuttuvana kirjallisuuden median ja pyrkii nostamaan esille proseduraalisuuden näkökulmasta sen vaihtoehtoisia käyttötapoja tai ”dynamiikkoja”. Alaluku II, 3 käsittelee digitaalisen kirjallisuuden teoriaa taka-ajatuksenaan proseduraalisuuden ilmiöt. Viimeisen alaluvun (”Kirjoitus, proseduraalisuus ja mediahistoria”) tarkoituksena on nivoa yhteen edellisten teemoja käsittelemällä kirjoitusta suhteessa muiden mediateknologioiden historiaan sekä proseduraalisuuden ”liikkeitä” kirjoitusteknologioiden historiassa.

III pääluku (”Proseduraalinen kirjallisuus: menetelmällisestä kirjoittamisesta toiminnallisiin teksteihin”) esittelee proseduraalisuuden pitkää, foneettisen aakkoskirjoituksen alkuhämäriin ulottuvaa historiaa. Alaluku III, 1 (”Kirjallisuus: säätelyn taidetta?”) käsittelee kirjallisuudessa käytettyjä sääntöjä, kaavoja ja rajoitteita. 1900-luvun menetelmällisestä kirjoittamisesta nostan esille ranskalaisen Raymond Rousselin ja saksalaisen Unica Zürnin. Keskeiset amerikkalaisen proseduraalisen kirjallisuuden nimet (John Cage, Jackson Mac Low,

L=A=N=G=U=A=G=E-runoilijat) jäävät vähemmälle huomiolle, vaikka menetelmällisellä kirjoittamisella on vahvat juuret amerikkalaisessa kirjallisuudessa (McHale 2002, 19). Tämä ei johdu eurosentristä asenteestani, vaan tilan rajoituksista ja tutkimuksellisista syistä. Jälkimmäisillä viitataan siihen, että Roussel ja Zürn ovat amerikkalaista traditiota lähempänä tiettyjä keskeisiä kysymyksiäni – kuten permutaatioiden tai satunnaisuuden ja määräytyneisyyden vaikutuksia poeetiikkaan. Samaa tematiikkaa Oulipon kannalta käsitellään alaluvussa 2.2, ”Lähdeteksti ja potentiaalisuus”. Alaluvussa III, 2.3 – jonka otsikko on lainattu Philippe Bootzin artikkelista – käsitellään konetta ja sen lähikäsitteitä automaattisuutta ja takaisinkytkentää kirjallisuuden ideoina ja malleina. Esitysjärjestys kulkee metaforisemmista koneista kohti konkreettisempia: surrealistien automaattikirjoituksesta kirjoituskoneeseen ja tekstigeneraattoreihin.

Suomalaiseen proseduraaliseen nykykirjallisuuteen keskityn IV pääluvussa (”Proseduraalisuus Suomessa”), mutta sivuan sitä muualakin soveltuvissa yhteyksissä: luvuissa III, 1.1 (runomuotojen uusiokäyttö); III, 1.2 (kirjainrajoitteet) ja III, 2.3.3 (tekstigeneraattorit). Näitä lukuunottamatta suomalaiset esimerkit proseduraalisesta kirjallisuudesta käsitellään tekstianalyysisessä IV pääluvussa.

Käydessäni aineistoa läpi huomasin, että erilaiset proseduraalisuudet ovat olleet läsnä suomalaisessa kirjallisuudessa yllättävän pitkään. Toisaalta traditio ei ole yhtenäinen, vaan hyvinkin katkoksellinen. Vaikka menetelmällisiä ja proseduraalisia juonteita on havaittavissa tietyissä nykyaikaa edeltävissä aikakausissa, nimenomaan 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana proseduraalisuus tuli selvästi osaksi suomalaista kirjallisuutta.

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen suomalaisen kirjallisuuden käyttämät proseduraalisuudet eivät syntyneet tyhjästä eivätkä laskeutuneet edeltäjien totaaliseen poissaoloon. Kansainvälisten kirjallisten liikkeiden ja traditioiden lisäksi on olemassa myös kotimaisen kirjallisuuden kokeellinen traditio, jonka jatkajia tai sukulaisia 2000-luvun proseduraalisuudet ovat. Se voi olla runsaampi, monipuoli-

lisempi ja kansainvälisempi kuin äkkiä saattaisi luulla. Luvuissa IV, 1 (”Suomalainen menetelmällinen kirjoittaminen: eräs esihistoria”), 2 (”1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuus”) ja 3 (”1960-luvun ko-keellinen kirjallisuus”) jäljitän tätä monesti katveeseen jäänyttä kirjallisuushistoriaa. Toivon, että näiltä ajoilta minulta olisi jäänyt huomaa-matta monia esimerkkejä.

Karkeasti sanottuna tutkimus liikkuu siis historiallisesta nykyiseen, yleisestä kotimaiseen sekä kirjallisuushistoriasta ja teoriasta ta-pausesimerkkeihin päin. Viimeisessä pääluvussa ehdotan typologiaa muuttujia, joilla proseduraalisuuden laajaa ilmiötä voitaisiin asettaa yksinkertaiselle miellekartalle. Ennen yhteenvetoja nostan vielä esille pari teoreettista kysymystä: vaatimuksen menetelmien avoimuudesta eli paljastamisesta sekä filosofi Gilles Deleuzen innoittaman kysymyk-sen menetelmällisen kirjoittamisen ja psykoottisuuden suhteista.

Kun valikoin kirjallisuusaineistoa käymällä läpi muistikuvia, lu-kukokemuksia, kirjallisuushistorioita ja tietokantoja, sen rajautumi-seen vaikuttivat olennaisesti omat alustavat hypoteesini proseduraa-lisuutta määrittävistä piirteistä. Valikointiprosessissa erityisen painava tekijä oli hypoteesi proseduraalisuuden esi- tai rinnakkaisuudoista. Esimerkiksi kuvarunon, luetteloinnin tai kollaasin tekotapoja tai laji-tyyppejä voi pitää enemmän tai vähemmän proseduraalisina sen mu-kaan, onko niiden käyttö systemaattista ja kirjoittamista säätelevää, vai toimivatko ne ikään kuin vain pikanteina lisinä teoskokonaisuudessa. Erilaiset rajatapaukset ovat tärkeitä kirjallisuushistorialliselle metodil-leni, koska ne piirtävät esiin tutkittavaa joukkoa olemalla sen reunalla ja testaavat näin valittuja rajauksia.

2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä Suomessa julkais-tiin runsaasti proseduraalista kirjallisuutta. Tästä laajasta aineistosta valikoitui vielä rajatumpi joukko mukaan tutkimuksen varsinaisiin tekstianalyysiin. Rajausten taustalla ovat tilankäytölliset ja tutki-mukselliset syyt, joita valotan luvun IV, 4 alussa. Jo sitä ennen aineis-to on rajattu runouteen ja proosaan, ns. taidekirjallisuuteen. Ottaen huomioon edellä esitetyn laajan kirjallisuuden määritelmän, voidaan

kysyä, onko olemassa populaareja tai ”ei-korkeakirjallisia” proseduraalisuuden muotoja – ja jos on, mikseivät ne kuulu tutkimuksen piiriin?

Vaikka tunnistan proseduraalisuutta tai sitä muistuttavia toimintatapoja esimerkiksi digitaalisissa peleissä (kuten MUDeissa), viihdekirjallisuudessa,³³ lastenkirjallisuudessa³⁴ tai suulliseen kulttuuriin kuuluvassa verbaliikassa,³⁵ näistä kuitenkin puuttuu yleensä sellainen funktio tai tavoite, usein myös institutionaalinen asema, joka tekisi niiden asetelmasta kokeellisen. Yhdistän edellä luonnosteltuun kokeellisuuden määritelmään – tietoisesti avoin asetelma asetusten ja lopputulosten välillä – kirjailijan käytössä olevan välineellisen, teknologisen ja materiaalsen estetiikan mahdollisuuksien *itseisarvoisen* kirjoittamisen. Ainakaan edellisissä esimerkeissä proseduraalisuudella ei pääsääntöisesti ole tätä funktiota, vaan joitain muita: tuotannollisia, taloudellisia, sosiaalisia, viihdyttäviä, satunnaisia. En siis tunnusta mitään arvottavaa rajaa ”korkeiden” ja ”matalien” proseduraalisuuksien välillä, varsinkin kun (hypoteesini mukaan) kiinnostus epäkirjallisia tai ei-hyväksytyjä muotoja ja toimintatapoja kohtaan on kokeellisuuden eetoksen yksi olennainen piirre.

33 Esimerkiksi Jerry Cotton -tyyppinen tuotantoprosessi voi sisältää menetelmällisiä piirteitä: kirjoittajaa sitovaa raakamateriaalia, kaavoja, sääntöjä tai ajallisia rajoitteita.

34 Lasten- tai nuortenkirjallisuudessa on käytetty epälineaarisia rakenteita, joissa lukijan täytyy valita tarinan polku. Pienten lasten kirjoissa on usein käytetty materiaalisia erikoisuuksia, kuten pop-up-rakenteita tai upotettuja tunnusteltavia pintoja.

35 Anagrammeista, palindromeista tai tautogrammeista ei ole pitkä matka muihin sanaleikkeihin, kompiiniin, sanataskuihin tai sananmuunnoksiin (spoonerismeihin). Sellaiset arkisen digitaalisen viestinnän muodot kuin tekstiviestien sanasyöttö tai Google-kääntäjä tuottavat proseduraalisuuden alaan kuuluvaa taha-tonta poetiikkaa. Vaikka nämä eivät sinänsä ole kirjallisia muotoja, niitä voi kuitenkin pitää kokeellisille toimintatavoille tarjoutuvina mahdollisuuksina.

5 Kysymyksiä, hypoteeseja, tavoitteita

Tämä tutkimus käsittelee nimenomaan *kirjoituksen* (materiaalisen ja näkyvän kielen) ja kirjallisuuden suhteita, kirjallisuuden ”kirjoitusellisuutta” ja sen ilmenemisen tapoja. Tämä rajaa tutkimuksen ulkopuolelle ääneen ja sen materiaalisuuteen liittyvät kysymykset, samoin ääneen kytkeytyvät kirjallisuudenlajit (kansanrunouden, laululyriikan, ääni- tai äännerunouden ym.). Rajaus on välttämätön, koska kirjoituksen materiaalisuuteen liittyvät kysymykset muodostavat yksinäänkin valtavan alueen.

Tämän tutkimuksen horisontissa siis kirjoitus on kirjallisuuden operationaalinen ja funktionaalinen perusta. Kirjoituksen historialla tarkoitetaan laajaa kysymyksenasettelua, joka suuntaa huomionsa *kirjoittamisen järjestelmissä, materiaaleissa, välineissä ja välityskanavissa* tapahtuneisiin muutoksiin. Nämä, lyhyesti sanottuna kirjoittamisen ja kirjoituksen *teknologiat* ovat aina ympäröineet, rakenteistaneet ja tuottaneet kirjallisuuden käytäntöjä siitä huolimatta, että kirjallisuudentutkimuksessa niihin ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota. Eri kirjoituksen teknologiat tuottavat erilaisia mahdollisuuksia kielen taiteelliselle manipuloinnille, verbaalisten mahdollisuuksien kartoitukselle. Tutkimuksen mielenkiinnon kohteena on siis eräänlainen teknologinen *literaturnostj* (”kirjallisuudellisuus”, kirjallisuudenomaisuus).

Tekstien välineellinen taso on olennainen tausta kaikissa proseduraalisuuksissa. Erilaiset kirjoituksen tietoiset materiaaliset ja mediaaliset käyttöönotot ristelevät tutkimukseni esimerkkiteksteissä. Näitä käyttöönottoja pyrin tekstianalyyseissa avaamaan. Jokainen menetelmällinen tai proseduraalinen kirjoittamisen tapahtuma luo jonkinlaisen, tietoisien suhteen kirjoituksen ja kirjoittamisen materiaaliseen, mediaaliseen, keinotekoiseen, tekniseen tai teknologiseen ulottuvuuteen. Näitä suhteita ja niiden ehtoja, konteksteja ja vaikutuksia tämä tutkimus selvittelee.

Joissain teoksissa tämä kirjoittamisen ja kirjallisuuden materi-

aalinen ja teknologinen ulottuvuus on piilevämpää, esimerkiksi tapauksissa joissa *kirja* muotona ja teknologiana on tavalla tai toisella osa teosta. Näkyvämpi tekstien teknologian kysymys on kirjallisuuden digitalisoituminen, tai tarkemmin sanottuna erilaiset mahdolliset digitalisoitumiset. Tutkimus tulee vastanneeksi kysymykseen siitä, mitä mahdollisia risteämispisteitä digitaalisuudella ja kirjallisuudella on Suomessa 2000-luvun toisen vuosikymmenen alussa, mitä kirjallisuuden digitalisoituminen tarkoittaa kaunokirjallisuuden kannalta. Digitalisoituminen ei ole tuottanut – eikä ole tuottamassa – painetun kirjan ja kirjallisuuden ”kuolemaa”. Kirjallisuuden laajamittainen digitaalinen kaupallinen jakelu tietoverkossa tai yleishyödyllinen jakelu kirjastojärjestelmässä ei ole ainakaan vielä alkanut. Toisaalta myöskään epäkaupallinen kirjallisuus ei ole voimakkaasti digitalisoitunut. Useimmat myös kokeellisista kirjailijoista ovat tyytyväisiä toimintaan, jonka tuloksena on painettu kirja.

Yllä olevaan täytyy heti tehdä muutama tarkennus. Ensinnäkin, Suomessa on tehty korkeatasoista, natiivisti digitaalista kirjallisuutta, ja sillä on myös kotimaisia historiallisia edeltäjiä. Toiseksi, intermedia tai hybriditeokset ovat tulleet luontevaksi osaksi kirjailijoiden arsenaalia. Tarkoitan hybriditeoksilla rinnakkaisjulkaisun ylittävää teosta, jossa eri media tuo jonkin käytön ja tulkintamahdollisuuksien kannalta uuden piirteen mukaan teokseen.³⁶ On myös mahdollista, että tulevaisuudessa syntyy teoksia, joissa taiteellisesti innovatiivisen tai kokeellisen ja kaupallisen kirjallisuuden välinen raja muuttuu merkityksettö-

36 Koska mitkä tahansa mediateknologiset innovaatiot ja niiden yhdistelmät ovat potentiaalisesti taiteellisen toiminnan välineitä, pidemmällä perspektiivillä kannattaa huomioida myös ns. hybridimedian kehittyminen kirjallisuuden näkökulmasta. ”Hybridimedia tarkoittaa erilaisten kuitupohjaisten ja digitaalisten viestintävälineiden konvergensseja, yhdistelmiä. Tällaisia ovat esimerkiksi [...] painotuotteisiin painetut viiva- tai sähköiset koodit, joita luetaan tai tulkitaan matkapuhelimilla, ”älykkäät” pakkaukset sekä kehittyneimmillään vaikka paperille painettu optiikka, näyttö, anturit tai muut älypinnat.” (Juhola & Södergård 2006.)

mäksi ja ”avantgardella” ja ”viihteellä” on yhteisiä intressejä. Kokeilijat saattavat tuottaa uusia innovaatioita tai sovelluksia, jotka kiinnostavat myös valtavirtaa, ja avantgarde voi kaapata viihteen jakeluperiaatteita omaan käyttöönsä.

Kolmanneksi: on selvää, että digitaalinen, ohjelmoitava ja verkottunut media on läpäissyt kirjallisen kulttuurin kokonaisuudessaan kirjallisuuden tuottamisesta, editoinnista, kustantamisesta, kirjatutonnosta ja jakelusta vastaanottoon, kritiikkiin ja kirjallisuuskeskusteluun asti. Oman tutkimuskysymykseni kannalta kiinnostavaa on kirjallisen *luomisen* kytkeytyminen digitaalisen median mahdollisuuksiin. Vaikuttaa siltä, että ohjelmoituid digitaaliset tekstit, hakukonerunous tai konseptualistinen kirjoitus samaan aikaan sekä toisintavat vanhoja kirjoittamisen historian malleja että tekevät jotain, joka on mahdollista vain ohjelmoitavassa, verkottuneessa digitaalisessa mediassa. Tutustuminen nykyisiin proseduraalisuuksiin tuottaakin yhden, fokusoidun näkökulman kysymykseen *painetusta ja digitaalisesta* nykyajan kirjallisenä ja kulttuurisena binaarisena oppositiona.

Lähtöoletukseni on, että proseduraalisella ja digitaalisella kirjallisuudella on historiallisia, poeettisia ja teoreettisia yhteyksiä ja yhtymäkohtia. Toisin sanoen digitaalisessa kirjallisuudessa tai suuressa osassa sitä jatkuvat sellaiset proseduraalisuuden vanhat periaatteet kuin kombinatorisuus, permutaatiot, olemassa olevien tekstien uusiokäyttö sekä erilaiset epälineaariset, avoimet tai toiminnalliset mallit. Hypoteesini mukaan proseduraalisuudet kuuluvat lähtökohtaisesti koko kirjoituksen ja kirjoittamisen historiaan.

Yksi sekä konseptualismeihin että proseduraalisuuteen, vanhempiin ja nykyisiin, olennaisesti kuuluva ilmiö on kiinnostus olemassa olevien tekstiaineistojen tai lähdetekstien (valmiin tekstin raaka-aineena olevien tekstien) käyttöön. Yhtenä tämän tutkimuksen tavoitteena on luoda nykykäytännöistä käsin katse *lähdetekstien poetiikkoihin* – niihin monenlaisiin tapoihin, joilla olemassa oleviin teksteihin, omiin tai muiden kirjoittamiin, kohdistetaan ”operointia, niiden leikkelyä ja yhdistelyä, uudestaan ja päällekirjoitusta, joka tuottaa tekstin, joka on

jotenkin sama kuin alkuperäiset, mutta kuitenkin eri.” (McHale 2004a, 8.) Tätä lähdetekstin käsittelemisestä syntynyttä tekstiä on tapana kutsua *kohdetekstiksi*. Kohdeteksti joko muodostaa valmiin teoksen, toimii sen osana tai kirjoittajan lähtökohtana eli raakamateriaalina, jonka pohjalta lopullinen teksti tai teos työstetään.

Lähdeteksteihin perustuvat kirjalliset strategiat ajatellaan helposti *kollaasiksi* ja sen piiriin kuuluviksi ilmiöiksi (antiikin *cento*-runoista Tristan Tzaran hattuun, surrealismiin ja 1960-luvun yhteiskunnalliseen ”aineistokirjallisuuteen”). Lähdetekstikirjoittaminen kuitenkin läpäisee menetelmällisen ja kokeellisen kirjoittamisen historian aina muinaisista anagrammeista, *proteus*-säkeistä ja barokin tekstigeneraattoreista surrealistien sanakorvauksiin, Raymond Rousseliin ja Oulipoon, 2000-luvun hakukonerunouteen ja konseptualismeihin sekä sisäistä tekstivarastoaan hyödyntäviin ohjelmoituihin, digitaalisiin kyberteksteihin. Pysin selvittämään, minkälaisia muotoja tämä traditio historiallisine muuntumineen saa suomalaisessa (nyky)kirjallisuudessa.

Koottuani ja läpikäytyäni suomalaisen proseduraalisen kirjallisuuden niin systemaattisesti kuin on ollut mahdollista, hahmotan aineiston teokset alustavasti kolmentyyppistä proseduraalisuutta vasten. Ensiksi voidaan nähdä *menetelmällinen kirjoittaminen*, joka perustuu rajoitteisiin, sääntöihin, lähdetekstiin tai muihin menetelmiin. Toiseksi voidaan erottaa *teoksen ja vastaanoton tasolla* avoimuutta, toiminnallisuutta tai pelattavuutta hyödyntävät tekstit. Kolmanneksi voidaan vielä erotella tekotapaan tai menetelmään yhdistyvä *konseptualistinen* ulottuvuus. Jaottelusta huolimatta on syytä huomata, että nämä erilaiset periaatteet usein sulautuvat yhteen.

Kysymys muotojen ja tekotapojen innovaatiosta, uutuudesta, siirtymisestä ja muovautumisesta on olennainen kysymys kokeellisen ja proseduraalisen kirjallisuuden historiassa. Kirjallisuuden historioissa proseduraalisuus eri muodoissaan on ollut jatkuvaa ja toistuvaa, joskaan ei aina kovin näkyvää. Sivuan tutkimuksessa myös kysymystä menetelmällisyyden suhteesta kirjallisiin arvoihin, ideologioihin ja

kaanoneihin. Tämä tuo mukanaan marginaalisuuteen liittyviä kysymyksiä. 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 tai ”universaalisuuden” (Manninen 2011, 27) – tradition painon, jonka karistaakseen täytyy siirtyä jollain radikaalilla tavalla tutun kirjallisuuden ulkokehille tai takaisinkytkevään silmukkaan.

Jonkin ulkoisen tuominen peliin mukaan silmukan kautta kuvaa myös menetelmällisyyden poetiikkaa, tai poetiikkoja. Nykyiset proseduraalisuudet jakavat monia yhtäläisyyksiä aikaisempien avantgardeliikkeiden kanssa. 1900-luvun avantgardeliikkeet pyrkivät horjuttamaan Tekijän – intention, maun, tyylin, moraalin – valtaa ja myös purkamaan taiteen ja elämän välistä raja-aitaa. Jos haluaa etsiä, näitä pyrkimyksiä löytää myös proseduraalisesta kirjallisuudesta, joskaan en yritä palauttaa sitä ”avantgardeen”.

En pääse eroon ajatuksesta, jonka mukaan yksi kirjallisuuden kiinnostavimpia, arvokkaimpia ja vaikeimmin tutkittavia piirteitä on luovuus, luova hetki, poeettinen tai kirjallinen innovaatio, joka on tekstin tai teoksen synnyn taustalla.

Myös menetelmällinen kirjoittaminen ja proseduraalisuus tutkii aina jollain tavalla kysymyksiä siitä, mitä kirjoittaminen ja kirjallinen luovuus on.

Tutkimuksen mittaan yritän selkeyttää tiettyjä käsitteitä, tehdä niistä tutkimuksellisempia. Tällaisia laajalle haarovia ja epätäsmällisiä termejä ovat esimerkiksi materiaalisuus, media ja kokeellisuus. Kiinnitän usein huomiota käsitteiden etymologioihin, syntyhistorioihin sekä käsitteiden välisiin yhteyksiin ja sisäisiin ristiriitaisuuksiin. En jäljitä mitään ”oikeita” tai ”alkuperäisiä” merkityksiä, mutta luulen, että joskus käsitteet voivat genealogioillaan myös itse tarjota työkaluja niiden ilmiöiden analyysiin, joita ne kantavat.

II

Materiaalisuus ja mediaalisuus: lähtökohtia tutkimukseen

1 Materiaalisuus: määritelmiä ja resursseja

Text: ”kulkewa kirjoitus, sanat, aine-lause, aine-sanat”
D. E. D. Europaeus: *Svenskt-Finskt Handlexikon* (1853)

Kaikkeen ilmaisuun ja viestintään kuuluu ennen tulkintaa sijaitseva taso, joka ei itsessään ole merkityksellinen. Materiaalisuus on symbolisen viestinnän perustava ennakkoehto tai tilanne (Elo 2005, 35). Se sisältyy myös merkitsijä–merkitty-pariin ja koko merkin käsitteeseen, joka edellyttää tietyn materiaalisuuden vähimmäismäärän: immateriaalinen merkki on mahdoton. Merkin mahdollisuus, sen kyky viestiä, perustuu siis transformaatioon, lykkäykseen tai pysäytykseen – viime kädessä materiaalisen perustan (tuottamaan) pysyvyyteen. Semiotiikassa merkin materiaalisuus kuuluu tietysti merkitsijän (*signifiant; signifier*) puolelle – merkin materiaalisuus *on* merkitsijä(ä). Teksti puhutaan materiaalisena koosteena, joka ei kannata mitään merkityksiä, on teoreettinen abstraktio. Johan Fornäs muotoilee asian tiiviisti:

Kaikessa viestinnässä [...] on läsnä kolme eri aspektia [...]. Ensinnäkin kaikissa visuaalisissa, kuultavissa, verbaalisissa, kuullisissa ja musiikillisissa merkeissä on niiden materiaalisuus:

fyysinen ja aistittava materiaallinen aines, joka voi olla niinkin kouriintuntuva kuin monumentaalinen kivi tai niin häilyvä kuin ääni- tai valoallot. Sekä paperilla olevassa musteessa että katoavissa ilman värähtelyissä on sen kaltaista graafista, foneettista tai akustista voimaa, jota tarvitaan symbolisten muotojen pohjaksi. Se voidaan kuitenkin käsittää ymmärryksemme rajaksi, sillä kaikissa pyrkimyksissä ymmärtää tätä materiaalisuutta sellaisenaan on käytettävä järjestämisen ja merkityksellistämisen keinoja – ja niihin sisältyvät jo kaksi seuraavaa aspektia. (Fornäs 1998, 181.)

Nämä kaksi seuraavaa symbolisen viestinnän aspektia ovat *muotosuhteet* (symbolien keskinäinen järjestyminen ja tilalliset suhteet) sekä merkitys eli *semanttinen* sisältö (1998, 181). Tekstin ”toiminta” tapahtuu kolmella tasolla yhtä aikaa: materiaalisella, muodollisella ja semanttisella. Mikään näistä tasoista ei voi toimia erillään muista. Malli muistuttaa Roman Ingardenin teoriaa kirjallisen teoksen hierarkkisesta rakenteesta. Jokainen kerrostumista osallistuu teoksen organisen luonteen tuottamiseen. Teoksen ontologian alin kerrostuma on materiaallinen: äänteiden ja foneettisten muodostumien taso. Tämän tason päälle teoksen ”korkeampi järjestys” rakentuu. (Ingarden 1973, 29–30.) Kirjallisen tekstin materiaallinen perusta on esteettisessä vastaanotossa aina *sokea piste* – se on aina muodollisten suhteiden ja semanttisen aineksen läpäisemä. Symbolista viestintää pohjustava materiaallinen (graafinen, foneettinen tai akustinen), aistimellisesti vastaanotettava voima Fornäsin yllä kuvaamassa mielessä ei ole puhdasta. Vastaanoton piiriin tullessaan se on aina jo jollain lailla järjestynyt ja kytkettyyn tilallisiin ja muodollisiin suhteisiin, latautunut.

Kirjallisen ilmaisun materiaalisuudella tarkoitetaan laajasti ottaen tekstin fysikaalisia tai aineellisia tekijöitä. Näitä voisi kuitenkin jaotella tarkemmin sen perusteella, minkälaisia tehtäviä materiaalisilla elementeillä tekstissä on. Ehdotan seuraavaksi materiaalisuuden käsitteen neljää eri käyttötapaa tai -aluetta. Ne viittaavat kirjallisten tekstien materiaalisuuden periaatteisiin, jotka voidaan löytää kaikista teksteistä. Toisaalta niitä voidaan tietoisesti korostaa sekä tuotannossa

että vastaanotossa. N. Katherine Hayles kutsuu ”teknoteksteiksi” (technotexts) tekstejä, jotka ”voimistavat, etualaistavat ja tematisoivat yhteyksiä materiaalsen artefaktiutensa ja semioottisten merkitsijöiden välillä” (2002, 25).³⁷ Teknoteksti tutkii ”sitä kirjoituksen teknologiaa, joka on tuottanut sen” ja ”laittaa liikkeelle refleksiivisiä luuppeja imaginaarisen maailman ja materiaalsen aparaatin” välillä.³⁸

Ensimmäisenä materiaalsuuden ulottuvuutena voidaan nähdä kirjoituksen *visuaalinen ja typografinen taso*, paperilla olevien ”mustemerkkien fyysinen todellisuus” (McHale 1999, 314): kirjainmerkkien koko, väri, asemointi, kirjainlaji, (tyhjän) tilan käyttö ja rooli, tekstin ja tilan (sivun) suhteet jne. Näin ymmärretty materiaalsuus on tekstin visuaalisten tekijöiden tuottamia merkityksen ”lisiä”, typografian ja visuaalsuuden osallistumista tekstin toimintaan. Tällaisessa merkityksessä materiaalsuutta käytetään usein runotutkimuksessa, varsinkin tekstin visuaalsuuksia jollain tavalla korostavien runouden suuntausten kohdalla.

Visuaalsuuden voi ottaa myös kaikkien tekstien tarkastelun näkökulmaksi. Roy Harrisin mukaan kirjoituksen perusominaisuus on toimiminen typografisten yksiköiden analogioiden eli rinnakkaisuuksien varassa. Samassa graafisessa tilassa olevia kirjoituksen typografisia yksiköjä voi Harrisin (1995, 124) mukaan vertailla niiden läheisyyden (*proximity*), riviityksen (*alignment*), koon (*size*), kaltevuuden (*inclination*) ja värin (*colour*) mukaan. Lukija tulkitsee kirjoituksen graafista tilaa näiden muuttujien tarjoamien analogioiden avulla. Harris kutsuu ”lokeroimiseksi” (*compartmentalization*) periaatetta, jossa graafinen tila tavallaan piirtää näkymättömät rajat typografisten yksiköiden välille, linjaa kirjoituksen rivit visuaaliseksi ”laatikoksi”. Lo-

37 ”Literary works that that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artefacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate [...]” (Mt.)

38 ”When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence.” (Mt.)

keroinnin periaatteen rinnalla kulkee kuitenkin myös sen vastayllyke. Kirjoitukseen itseensä on koodattu jonkinlainen graafisesta muodosta pois hakeutuva, sitä rikkova tendenssi.

Tietyssä mielessä koko kirjoituksen historia voidaan nähdä toisiaan seuraavina yrityksinä paeta graafisen lokeron tuottamasta vankilasta. Mutta kuinka epätoivoisia nämä yritykset ovat olleekin, tämä lokero – näkyvä tai näkymätön – pysyy. (Harris 1995, 125.)³⁹

Graafinen lokerointi on kirjoitusta perustavasti jäsentävä periaate, jota ei voi lopullisesti murtaa, vaikka/koska juuri merkkien sidonnaisuus lokeroituneeseen tilaan tuottaa lokerosta pakoon pyrkivää kirjoitusta. Tästä näkökulmasta esimerkiksi painetun sivun graafisen tilan voi nähdä kilpailevien, eri suuntaan vetävien voimien alueena. Selvää on myös, että kokeellisen kirjallisuuden historiasta löytyy useita esimerkkejä graafisen lokeroinnin rikkomisesta. Futuristien typografia, dadan ja surrealismin tekstikollaasit, lettrismi, konkreettinen runous, videorunous, animoitu tai kineettinen runous tai Eduardo Kacin holografiset tekstit ilmentävät kaikki runouden aktiivista suhdetta graafiseen lokerointiin.

Toiseksi, on materiaalisuuksia, jotka hyödyntävät *kielen aineellista tasoa* muuten kuin visuaalisessa mielessä. Näihin voidaan lukea esimerkiksi kirjoitetun kielen äänteellisen, syntaktisen tai kirjaimellisen tason korostaminen: huomion kiinnittyminen kielen äänteellis-materiaaliseen ”pintaan” tai ”massaan”. Semiotiikan termeillä voidaan puhua merkitysten muodostumisen tarkastelusta *merkitsijän* näkökulmasta. Kokeellisen kirjoittamisen historiassa tällainen lähestymistapa voidaan löytää esimerkiksi yhdysvaltalaisesta L=A=N=G=U=A=G=E-lii-

39 ” So in one sense the history of writing is a history of successive attempts to escape from being imprisoned within a graphic box. But however desperate the attempts, the box – visible or invisible – remains.” (Harris 1995, 125.)

kehdistä⁴⁰ ja sen edeltäjiltä, kuten Gertrude Steiniltä (1874–1946). Steinin poetiikkaa voi parhaiten kuvata ajatuksella kirjoituksen materiaalisuudesta: hän oli kiinnostunut toistosta, sanoista permutatiivisena ”varastona”, kielen ei-viittaavuudesta, sen ”pinnan” toiminnasta.

Myös Oulipon toiminnassa kielen materiaalisuus on keskeinen lähtökohta. Erilaiset kirjainrajoitteet (joita käsittelemme luvussa III, 1.2) ovat konkreettisia esimerkkejä kielen ei-visuaalisen materiaalisuuden hyödyntämisestä. Lähes kaikki oulipoilaiset rajoitteet liittyvät kielen syntaktisten osien käytön säätelyyn. Oulipoilaisittain ajateltu kirjallinen ilmaisu on kielen ”objektien” käsittelyä ja tutkimista erilaisilla ”operaatioilla”.⁴¹ (Bénabou 2007, 47.) Kieli on loppumattoman potentiaalista ainesta, jonka osat ovat manipuloitavissa permutaation ja kombinatorisuuden kaltaisilla periaatteilla. Harry Mathewsin mukaan (2003, 87) jokainen oulipoilainen kirjoittaja sitoutuu väistämättä materialismiin ja relativismiin, finaalisuuden ja transsendenssin käsitteitä vastaan.

Kolmanneksi, materiaalisuuteen kuuluvat myös sellaiset *ilmaisuvälineeseen* liittyvät rakenteelliset tekijät, jotka ylittävät teoksen kielen tai komposition tason ja tekstin visuaalisen materiaalisuuden. Tällöin se kytkeytyy tekstuaalisen median funktionaaliin ominaisuuksiin ja niihin ehtoihin, jotka kukin tekstuaalinen media tuottaa sekä ilmaisulle että käytölle, vastaanotolle. Proseduraalisuuden näkökulmasta tämä liittyy siihen, millaisia kirjoituksen manipuloimisen, generoituvuuden

40 Yhdysvalloissa 1970-luvulla syntynyt, $L=A=N=G=U=A=G=E$ -lehden mukaan nimetty löyhärajainen ryhmä oli kiinnostunut kielen keinoitekoisuuden ja materiaalisuuden kysymyksistä. Näin myös menetelmillä oli oleellinen osa language-poetiikassa, vaikka ”kielirunoilijoiden” vasemmistolainen ja kielen vallankäytön aspekteihin pureutuva eetos poikkeaa olennaisesti oulipoilaisen epäpoliittisuudesta. Ks. esim. Lehto 2007.

41 Bénaboun (2007, 44–45) luettelemat kahdeksan mahdollista operaatiota ovat siirtäminen (*displacement*), korvaaminen (*substitution*), lisääminen (*addition*), poistaminen (*subtraction*), monentaminen (*multiplication*), jakaminen (*division*), pidättäminen (*deduction*) ja supistaminen (*contraction*). Lisäksi sivun 47 kuviossa mainitaan vielä *intrication*, jonka suomentaisiin monimutkaistamiseksi.

tai avoimuuden mahdollisuuksia eri medioihin liittyy.

Didier Coste kutsuu *hypersemantisaatioksi* erilaisia tapoja, joilla tekstin, ilmaisun tai median materiaaliset ominaisuudet otetaan tietoisesti käyttöön (kirjoittamisessa tai tulkinnassa). Sekä merkitsijät (kirjoitus merkkeinä) että mediat ovat itsessään lähtökohtaisesti *insignifikanteja*, vapaita merkityksistä (Coste 1989, 87). Niiden materiaalisuus voidaan kuitenkin eri tavoin ottaa käyttöön.

Kirjoittaja voi hypersemantisoida merkit esimerkiksi korostamalla niiden materiaalisuutta, sijoittelua tai suhteita niiden merkittyihin.⁴² Coste on jopa eritellyt hypersemantisaation alalajeihin – *fonetismit* ovat operaatioita, jotka leikkivät kirjoitetun ja äännetyn kielen epäsuhdalla tai tuottavat sellaisia, *grafismit* pelaavat kirjainmerkkien tai sanojen tavanomaisen ja ikonisen merkitysarvon päällekkäisyyksillä. *Materialismit* ”perustuvat sellaisiin tekijöihin kuin paperisen alustan laatu, paksuus ja väri, käytetyn musteen väri, nidoksen paino, koko ja sidonta, sivujen muoto, painojäljen koko, marginaalileveys ja niin edelleen.” (Coste 1989, 87–91.) Tähän jaotteluun voisi lisätä merkin *poistamisen* tai kiellon, joka voidaan lukea hypersemantisoivaksi teoksi sen ollessa tietoista ja systemaattista, kuten Georges Perecin lipogrammiromaanissa *La Disparition* (1969) (tarkemmin luvussa IV, 2.3).

Neljänneksi, materiaalisuuden kysymykset ulottuvat myös syvemmälle tekstin olemisen ja käytön yleisten ehtojen kysymyksiin. Tällä tarkoitan sellaisia tekstien *ontologiaan* liittyviä ulottuvuuksia kuin tekstiä (hallittavana) kokonaisuutena ja tekstien objekti- tai prosessiluonnetta. Nämä kysymykset ovat saaneet uudenlaisen relevanssin digitaalisen tekstimedian yhteydessä. Tekstiä on kuitenkin aiemminkin tarkasteltu objektina ja prosessina. Tästä esimerkkinä on *teoksen* ja *tekstin* käsitteiden terminologinen vaihtelu.

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

Tekstikriittisessä ja kirjahistoriallisessa tutkimuksessa *teos* on abstraktio, josta *teksti* on materiaallinen, ”paperiksi ja musteeksi, äänikirjaksi, sokeainkirjoitukseksi tai elektroniseksi tiedostoksi aineellistunut toisinto” (Keskinen 2001, 92). Teksti on teoksen yksi historiallinen kirjautuma. Tekstikriittisessä tutkimuksessa ”teos” on tässä mielessä tavoittamaton, koska jäljellä on vain toisintoja. Terminologisesti samansuuntaisesti kulkee Wolfgang Iserin ajattelu tekstin, teoksen ja lukemisen suhteista. Hänen käsitteistössään *teos* syntyy kahden lukuprosessin poolin, tekstin ja sen aktualisaation (lukemisen) välisessä vuorovaikutustilanteessa. Teos syntyy ”tekstin realiteetin” ja lukijan subjektiviteetin välissä, niiden reaktiivisena vaikutuksena (Iser 1995, 21). Teksti (joka tietysti tarkoittaa Iserillä aina painettua tekstiä) on materiaalisena tuotteena objektiivinen, autonominen ja muuttumaton. Teos taas on luonteeltaan virtuaalinen, koska se syntyy (re)aktiivisena vaikutuksena lukuprosessissa.

Myös Roland Barthes hahmotteli tekstin ja teoksen suhteen liikkeen ja pysyvyyden, prosessin ja stasiksen käsitteillä, mutta erilaisessa viitekehyksessä kuin Iser. Teos edustaa Barthesille pysyvyyttä, tekstin prosessia. Barthesin jälkistrukturalistinen erottelu on poliittinen: tekstin ja teoksen käsitteet asetetaan ideologisesti eri puolille kulttuurin kenttää. Teos on ”pala ainetta” (1993a, 160) ”valmis, laskettavissa oleva objekti, joka voi viedä fyysistä tilaa” (1993b, 182), mutta se myös täyttää tietyn paikan kulttuurin ideologiassa: se tukee kulttuurista järjestystä ja jatkumoa. Teksti taas on produktiivinen, se koetaan vain tuotettaessa, se pakenee luokitteluja, ”pysyy kielessä” (Barthes 1993a, 161) ja voi kulkea useiden teosten lävitse. Barthes luonnehtii tekstin käsitettään juuri eri tavoin muotoilluilla *liikkeen* vertauskuvilla. Teksti ei kunnioita kulttuurisia koodeja, vaan laittaa ne vapaaseen liikkeeseen. Teksti ei pysäytä merkityksiä vaan merkitykset käyvät siinä (1993a, 163) – se on siirtymien, kehkeytymisen ja lykkäämisen aluetta, kun taas teoksessa ”symbolisuus loppuu kesken, ts. pysähtyy” (1993a, 162). Teos edustaa yhtä aikaa materiaalista, semanttista ja kulttuurista (symbolista) pysyvyyttä. Barthes käyttää ’teosta’ huojuvasti; välillä synonyymina kirjalle

(singulaariselle teoskappaleelle), välillä yleiskielisessä merkityksessä (esim. *Madame Bovary*), välillä taas idiomaattisesti tekstin abstraktina parina (poliittisessa mielessä). Barthesin 'teos' vaikuttaa lähinnä negatiiviselta käsitteeltä, joltain, mitä teksti ei ole.

John Cayleyn mukaan kaikki kirjalliset tekstit ovat perimmältään toiminnallisia. Kirjallisen kielen staattisuus ja esineellisyys on vain tieteellisten ja analyttisten käytäntöjen tapa tarkastella kieltä: väliaikainen tai sopimuksenvarainen tilanne. Kieli "eristetään strategisista tai taktisista syistä, olivat ne sitten retorisia, esteettisiä, sosiaalisia tai poliittisia".⁴³ Digitaalisten tekstien toiminnallisuus eroaa kuitenkin materiaalisesti olennaisesti painetusta tai muusta kirjoituksesta, jonka suhdetta alustansa voi kutsua *inskriptioksi*.⁴⁴ Digitaalisuuden "uudenlaista tekstuaalista ontologiaa" (Eskelinen 2009, 75) voi kuvata esimerkiksi tekstuaalisen *kokonaisuuden* (*textual whole*) muutoksilla (mt., 71–88). Perinteisesti ajateltuna kokonaisuus on keskeinen kirjallisuuden arvottamisen ja vastaanoton perusta: lukija voi ja hänen pitää lukea "koko" teos, lukeminen päättyy kun on luettu koko teksti, joka on aina mahdollista lukea samanlaisena uudelleen (mt., 72). Kokonaisuus voi tarkoittaa ainakin tekstiä hahmottamisen, käyttäytymisen, rakenteen, ajallisuuden, tilallisuuden tai kausaalisuuden muodostamana kokonaisuutena (mt., 73). Kokonaisuuden ajatus ei digitaalisessa me-

43 "[A]toms or instances of language (of whatever extent), although we treat them as 'things', are, in fact, processes. If they are ever static or thing-like, they are more like the 'states' of the system, provisionally recognized as identifiable, designated entities. In themselves, they are, if anything, more similar to programmed, procedural loops of significance and affect, isolated for strategic or tactical reasons, be they rhetorical, aesthetic, social, or political." (Cayley 2006, 309.)

44 Tutkimuskirjallisuudessa inskriptiolla on useita merkityksiä. Se tarkoittaa ensinnäkin *piirtokirjoitusta*: kiveen, marmoriin tai muuhun vastaavaan kaiverrettua tekstiä. Yleisemmin se viittaa kirjoitettuihin merkkeihin piirrettyinä, painettuina, kaiverrettuina tai uurrettuina. Merkin inskriptioluonteella on pitkä historia. Inskriptiossa kirjoituksen luettavuus (käytettävyys), pysyvyys (staattisuus) ja fyysikaalisuus ovat kietoutuneet yhteen.

diassakaan häviää, mutta sen lähtökohdat muuttuvat ja mahdollisuudet sen taiteelliseen horjuttamiseen lisääntyvät. Kokonaisuus on lähes huomaamattoman perustava ontologinen tekijä, joka määrittää yhä suhdettamme lukemiseen ja tulkintaan.

2 Kirjan näyttämö

Kirjoituksen historia jäsennetään yleensä *oraalisuuden*, *käsinkirjoituksen*, *painotekniikan* ja *digitaalisuuden* toisiaan seuraavien historiallisten kausien mukaan. Kaudet ovat myös päällekkäisiä ja sisäisesti moniaineksisiä: ne sisältävät erilaisia, niin ikään limittäisiä vaiheita ja kausia. Kirjallisuus ymmärrettynä laajassa mielessä levittäytyy koko kommunikaation historian aikajanelle, oraalisuudesta digitaalisen median aikakauteen. Kirjallisuuden juuret voidaan palauttaa suulliseen esitykseen (esim. Ong 1984, 1). Monet vanhimmat kerronnan tai runouden muodot (eppinen tai lyyrinen kansanrunous, laululyyriikka, sadut, kertomukset) perustuvat puhtaasti suulliseen lausuntatilanteeseen ja ovat peräisin ”primäärin oraalisuuden” (*primary orality*) ajalta, joksi Walter J. Ong (1988, 11) kutsuu ihmiskunnan tai tietyn kulttuuripiirin historiallista vaihetta, joka on täysin vapaa kirjoituksen ideasta. Tällainen kirjallisuuden genealogian ”oralisaatio” sitoo kirjallisuuden ilmaisuun ja sen lausujan läsnäoloon.

Jos kirjallisuus siis historiallisesti edeltää kirjoitusta, samalla voi sanoa paradoksaalisesti, että kirjoitus myös edeltää kirjallisuutta. Kirjallisuuden välineeksi kirjoitus muotoutui hitaasti ja asteittain. (Gaur 1992, 15 & 17.) Kirjoituksen tutkijoiden mukaan kirjoituksen keksimisen taustalla olivat lähinnä kaupan ja hallinnon tarpeet. Suuri osa foneettisen kirjoituksen kehittymisen ajalta (4000–1000 eaa.) löydettyistä dokumenteista liittyy sopimuksiin, tavaraluetteloihin, kirjanpitoon sekä määräyksiin ja lakeihin. Kirjoitus ei ilmaantunut jonkinlaisena kognitiivisena välttämättömyytenä, vaan se kehitettiin muiden muistiinpanotekniikoiden pohjalta, koska yhteiskuntien muuttuneet

infrastruktuurit (kauppa, hallinto, byrokrazia) synnyttivät sen tarpeen. Kirjoituksen synnyn taustalla olevaa informaation varastoinnin tai tallennuksen funktiota voi kutsua kirjoituksen ”utilitaristiseksi” perustaksi (Harris 2000, 239). Olennainen (joskin kovin hypoteettinen) kysymys on, missä vaiheessa ja minkälaisessa kontekstissa kirjoitus alettiin nähdä tallennusvälineen lisäksi ja sijaan omalakisena esteettisenä järjestelmänä.

Kirjoituksen alkuperän puhdasta utilismia tai tallennusfunktiota voi epäillä. Kirjoitusta käytettiin kirjallisten tekstien tallentamiseen jo hyvin varhaisessa vaiheessa.⁴⁵ Kirjoituksen periaate sinällään antaa mahdollisuuden erilaisille kirjoituksellisille, luoville tai ”virheellisille” (ts. tallennuksen näkökulmasta ylimääräisille tai ylimääräytyneille) käyttötavoille, joiden tuottamat kielen manipuloinnin tavat eivät olisi puhetilanteessa mahdollisia. On vaikea kuvitella foneettisen kirjoituksen periaatteen keksimistä tai oivaltamista ilman että kirjoituksen monet potentiaaliset rakenneperiaatteet – kuten vaihtoehtoiset lineaarisuudet, kirjainten symboliset arvot, niiden väliset suhteet ja visuaaliset piirteet – aktivoituvat.

W. J. Ongin mukaan vahva jäänteenomainen (*residual*) oraalisuus seurasi kaikkia kirjallisuuden lajeja aina romantiikkaan asti, joka – Ongille – merkitsee jonkinlaista murroskohtaa (Ong 1984, 1). Toisaalta Paul Oppenheimerin mukaan länsimaisen runouden ensimmäinen siirtymä pois musiikista ja performanssista kohti kirjoitusta – ”lukijan ja runon yksityistä kohtaamista” (Oppenheimer 1989, 187) – tapahtui jo 1200-luvulla keksityn sonetin myötä. Tällaisten korkeakirjallisten ja kanonisoitujen liikehdintöjen rinnalle kannattaisi tarkasteluun ottaa myös (kokeellisen) kirjoittamisen historiassa toistuvia tekotapoja, joiden periaatteet ovat lähtökohtaisesti ja tietoisesti kauempana äänes-

45 Syyriasta on löydetty kirjoitettuja myyttejä ja legendoja, jotka on ajoitettu 1400-luvulle eaa., Kreikasta esimerkiksi ylistysrunoja 800-luvulta eaa. (Drucker 1995, 16.) Varsinkin jälkimmäiset voi nähdä tallennusfunktion ylittävänä kirjallisena taiteena.

tä, puheesta ja ”runoilijasta” kuin esimerkiksi sonetin, ja joihin liittyy omanlaisiaan esteettisiä ulottuvuuksia nimenomaan *kirjoituksen* sovelluksina. Esimerkiksi kuvarunon, tekstikollaasin ja kirjainrajoitteiden ensimmäiset esiintymät löytyvät Aleksandriasta ja Roomasta ajanlaskun alkua ympäröiviltä ajoilta (ks. esim. Manninen 2011, 28–30).

Koodeksiin⁴⁶ verrattuna eurooppalaisen kirjapainon synty 1400-luvun lopulla merkitsi kirjoituksen ja kirjallisuuden uudentyypistä teknologista liitosta. Kirjallisen teoksen laajamittainen jakelu merkitsi kirjoituksen päätymistä tuottamisen, tallennuksen, muokkauksen ja monistuksen prosessiin, jossa käsikirjoitus muunnettiin painopinnoiksi, arkeiksi ja lopulta kirjamuotoon.

Kapitalismin historiassa kirjapaino oli ensimmäinen varsinainen massatuotantoala: tuotantomäärät vaikuttivat kirjan yksikköhintaan (Breede 2006, 29–30), ja tuotanto oli riippuvainen pääomasta ja vaihtelevasta kysynnästä (Gaur 1992, 206). Kirjapainoa voi pitää myös eräänlaisena tuotannollis-teknologisena mallina. Sen materiaallinen organisaatio perustuu osien standardointiin ja keskinäiseen vaihdettavuuteen (Gaur 1992, 206) sekä työvaiheiden peräkkäisyyteen ja toistettavuuteen. Tämä malli toisintuu myöhemmin teollisessa ja fordistisesta tuotantologiikassa: kokoonpanolinjassa tai liukuhihnassa (Manovich 2001, 29).⁴⁷ Ns. gutenbergilainen kirjapaino, joka yleensä

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

47 Tästä periaatteesta nykyinen digitaalinen kirjapaino (tarvepainatus) irtoaa. Digipaino, joka mahdollistaa hyvin pienet painokset ja periaatteessa myös uniikkikappaleet, kyseenalaistaa myös painoksen käsitteen. Digitaalisessa kirjatuoannossa ei ole yhtä eriytynyttä ladonnan tai painopinnan valmistamisen työvaihetta kuin kirjapainossa, eikä käsikirjoituksen ja kirjaesineen valmistuk-

ajatellaan yksioikoisesti pelkästään irtokirjasinperiaatteena, oli keksintöjen historiaa tutkineen Thomas J. Misan mukaan ”yhdistelmäkeksintö, joka koostui metallisista irtokirjasimista, soveltuvasta paperista, öljypohjaisesta musteesta ja puisesta painimesta”. Gutenbergin tärkein panos innovaatiossa oli sopivan metalliseoksen sekä säädettävän muotin kehittäminen kirjasimen valamista varten. (Misa 2004, 19 & 22.) Keksintö ei merkinnyt puhdasta historiallista siirtymävaihetta ksylografiasta – laatta- tai kaiverruspainosta – irtokirjasimeen. Irtokirjasintekniikkaa käytettiin Kiinassa vuosisatoja ennen Gutenbergiä, ja varhaisin länsimainen esimerkki irtokirjasimen käytöstä on vuoteen 1700 eaa. ajoitettu, Kreetalta löydetty savi”kirja” (Gaur 1992, 144), jonka funktio on edelleen tutkijoille epäselvä.

Nykyisestä perspektiivistä painettu kirja näyttäytyy helposti historiallisesti yhtenäisenä, jatkuvana ilmiönä. Eurooppalaisen painetun kirjan historia on kuitenkin (jo pelkästään ajallisesti tarkasteltuna, paikalliset erot pois sulkien) täynnä sen estetiikan, kulttuurisen, sosiaalisen ja taloudellisen aseman muutoksia ja siirtymiä. (Ks. Havu 2001, 211–214). Koska kirja on käyttöliittymä, käyttöesine, sen esteetiikka – painoasu, rakenne, koko, sidos ja typografia – on aina käytön muovaamaa ja läpäisemää. Typografian (kirjasimien ja tekstien muun visuaalisen ulottuvuuden) historiallisten muutosten lisäksi kirjaan sisältyy monia, reilun puolen vuosituhannen aikana muovautuneita konventioita, jotka tuntuvat meille lähes historiattomilta. Tällaisina voi pitää kirja- ja sivukoon muutoksia, sivujen numerointia, lineaarista esitystapaa, nimiösivujen kehitystä, sisällysluetteleja, hakemistoja, kuvituksen tai viiteapparaatin kehitystä, marginaaleja ja tyhjän tilan aseman muutoksia, sana- ja rivivälien muutoksia, tekstin jaottelun (luvat ja kappaleet) muutoksia. Kaikkia näitä voi pitää kirjan rakenteelliseen, materiaaliseen ulottuvuuteen kuuluvana aineksena. Ne ovat muokanneet, jäsentäneet ja kaavoittaneet painettua kirjaa apparaattina, jota lukija käyttää ja jossa hän ”liikkuu”.

sen välissä ole yhtä selvää tuotannollista katkosta.

Barokin tyylikautta pidetään usein vedenjakajana, jossa kirjallisen ilmaisun erityispiirteet viimeistään nivoutuivat yhteen kirjapainon tuottamien mahdollisuuksien kanssa. Koko sanataide ”kirjallistui” uudella tavalla. Tyylin tasolla huomio kiinnitettiin rakenteeseen, muotoon ja sanastoon – kielen figureihin ja tekniikkaan.⁴⁸ Kielen ikonointi, sen näkeminen konkreettisenä, visuaalisena järjestelmänä liittyi barokin aiheisiin ja tyyliin. Ne taas olivat renessanssin kirjallisten ihanteiden (rakenteen ja muodon harmonia, naturalistinen totuudellisuus) vastakohtia. (Heiskanen-Mäkelä 1989, 134–135.) Illusionismin, metamorfoosin ja ihmeen (Hallyn 1993, 293) teemat siirtyivät myös kielen materiaalisuuden tasolle barokin kirjailijoiden ja kielitieteilijöiden toteuttamissa kielipeleissä ja kirjoittamisen säännöissä: proteus-säkeissä, anagrammeissa, tekstigeneraattoreissa ja matemaattisen tutkimuksen yhdistämisessä runouteen. (Hallyn 1993; Schäfer 2006.)

Painettu kirja ja kirjallinen tekijyys ovat syntyneet toisiinsa kytkeytyneinä: tekijän käsite nykyisessä merkityksessä on syntynyt kirjapainotekniikan myötä (Bennett 2005, 44–49). Vasta kirjapainoteknologian myötä vakiintunut nimiösvujen käytäntö (jossa teoksen, tekijän ja painajan nimet toimivat kynnyksenä varsinaiselle tekstille) systematisoi ajatuksen yksilöllisestä ja erillisestä teoksesta ja sen välttämättömästä yhteydestä tekijään. Teoksen ja tekijän nimi sekä muut (Gérard Genetten termin) *peritekstit* muotoutuivat teoksen kehystäjiksi. Ne alkoivat lähentää tekstin, teoksen ja kirjan käsitteitä toisiinsa.

Genetten (1991 & 1997) *periteksti* (*peritexte*) tarkoittaa tekstiä, joka painetussa kirjassa kehystää tai kynnystä varsinaista fiktiivistä

48 ”Kirjoitettu kieli saattoi olla, niin rakenteellisesti kuin sanastollisesti, puhuttua paljon vaikeampaa ja taidollisempaa. Samalla tavoin sen painoasu voi – erilaisia kirjasintyypppejä ja -kokoja, rivinvälejä ja -pituuksia vaihdellen – tulla osaksi todella ’kirjallista’ esitystä, kuten ajan kuvarunot osoittavat. Varsinaisten sanaleikkien, so. sanan eri merkityksiä hyväkseen käyttävien monimielisten ilmausten lisäksi viljeltiin myös tekstiin (esim. runosäkeiden alkukirjaimiin) kätkeyttä salasanomia jne.” (Heiskanen-Mäkelä 1989, 136, kursiivit poistettu.)

tekstiä.⁴⁹ Peritekstejä ovat esim. kirjailijan nimi, kirjan nimi ylä- tai alaotsikoinen, omistuskirjoitukset, motot, esipuheet, väliotsikot, huomautukset, jälkikirjoitukset sekä lieve- ja takakansitekstit. Peritekstit liittyvät kirjaesineen asemaan ”välittämisen” ja ”taiteen” välissä. Ne säätelevät tekstien käyttöä konventionaalisella, institutionaalisella ja tulkinnallisella informaatiollaan – Genetten (1991, 261) mukaan ne ”tekevät tekstistä kirjan”. Kääntäen voisi lisätä, että ne myös tekevät kirjasta ”tekstin” tai teoksen taiteellisessa mielessä, siirtävät *kirjaesineen* kirjallisuuden institutionaaliseen kehykseen. Tästä syystä peritekstit ovat keskeisiä tekijöitä myös kirjaa konseptuaalisesti tutkivissa kokeellisissa teoksissa, joiden suomalaisia edustajia käsitellen myöhemmin. Samoin peri- ja epitekstit kuuluvat olennaisesti menetelmälliseen kirjoittamiseen liittyvään tekijän kommentaarien traditioon.

Ajatus kirjasta informatiivista ainesta sisältävänä, rajattuna tiedollisena ”ykseytenä” kehittyi kirjapainotekniikan vanavedessä:

Käsikirjoituskulttuuri oli säilyttänyt mielikuvan kirjasta tietynlaisena ilmauksena, keskustelun osana tai esiintymänä, ei niinkään esineenä. [Painettu] kirja ajateltiin ikään kuin esineenä joka ”sisälsi” informaatiota, tieteellistä, seipettyä tai muunlaista, eikä niinkään kirjattuna ilmauksena. (Ong 1988, 125–126.)⁵⁰

Tällaiseen ”säiliökäsitykseen” liittyy myös ajatus kirjasta *sulkeumana*.

49 Genetten terminologiassa peritekstit ja epitekstit (*épitexte*) muodostavat yhdessä laajemman paratekstien ryhmän (Genette 1991, 264). Epitekstit ovat sellaisia tiettyyn teokseen yhteydessä olevia, kaukaisempia tekstejä (kuten päiväkirjamerkinnät, haastattelut tai kirjeet) jotka periaatteessa voidaan liittää teoksen myöhempiin editioihin.

50 ”Manuscript culture had preserved a feeling for a book as a kind of utterance, an occurrence in the course of conversation, rather than as an object.” “[...] a book was sensed as a kind of object which ‘contained’ information, scientific, fictional or other, rather than, as earlier, a recorded utterance.” (Ong 1988, 125–126.) Myös Bolter 1991, 86: ”Printing strengthened the impression of the book as a complete and closed verbal structure.”

Painettu kirja tuotti uudenlaisen materiaalsen ykseyden, johon autoritatiivinen (tekijään liittyvä), semanttinen ja institutionaalinen ykseys perustui. ”Fyysinen kirja on vaalinut ajatusta siitä, että kirjoitus voidaan ja pitääkin muovata ilmaisen äärellisiksi yksiköiksi; siitä että kirjoittaja tai lukija voi eristää tekstinsä kaikista muista [teksteistä]” (Bolter 1991, 85).⁵¹ Bolterin mukaan painettua kirjaa ympäröi sulkeuman tuntu (*sense of closure*) (1991, 87). Myös Ong käyttää termiä sulkeuma (*closure*) painetun tekstin ja kirjan yhteydessä. Kaikki kirjoitus toimii jossain määrin sulkeutumisen tai finaalisuuden kautta. Painettu teksti on kuitenkin Ongin mukaan materiaallinen sulkeuma vielä vahvemmassa mielessä kuin käsinkirjoitetut tekstit:

Painettu teksti vahvistaa sulkeuman tuntua, tunnetta siitä että tekstissä esitetty asia on finalisoitunutta, täydellisyysasteelle saatettua. Tämä tunne koskee niin kirjallisia luomuksia kuin myös filosofisia ja tieteellisiä teoksia. [...] Tämä sulkeuman tai täydellistyneisyyden tunne, jota painettu teksti pitää voimassa, käy joskus täysin fyysiseksi. [...] Mielikuva, jonka se välittää, [...] on se että tekstin sisältö on yhtä täydellistynyttä ja ristiriidatonta. (Ong 1988, 132–133.)⁵²

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

52 ”Print encourages a sense of closure, a sense that what is found in a text has been finalized, has reached a state of completion. This sense affects literary creations and it affects analytic philosophical or scientific work.” (Ong 1988, 132.) ”The sense of closure or completeness enforced by print is at times grossly physical. [...]. Print is curiously intolerant of physical incompleteness. It can convey the impression, [...] that the material the text deals with is similarly complete or self-consistent.” (Ong 1988, 132–133.) – Kirjapainoa edeltävää kirjoitettua kirjallisuutta ei tietenkään voi pitää yksinkertaisesti suullisen esityksen tallenteena – tällainen kuva saattaa muodostua Ongin esityksen perusteella. Pelkästään koodeksien tyografiset ja koristeelliset piirteet sekä viitejärjestelmä olivat olennaisesti kirjoituksellisia. Koodeksien päätteksti oli usein asemoitu sivun keskelle, ja tekstiblokin kummassakin marginaalissa oli selityksiä ja kommentaareja, useiden (mahdollisesti eri aikakausten) oppineiden lisäileminä ja täy-

Tämä kirjaan liittyvä piirre on edellisessä aluvuossa esiteltyjen ontologisten kysymysten (tekstien objekti- tai prosessiluonne, tekstuaalinen kokonaisuus) oleellinen tausta. Se liittyy paitsi kokeellisen kirjallisuuden historian ”antikirjojen” traditioon, jossa kirjan käyttötapa kyseenalaistetaan tai laajennetaan tavalla tai toisella, myös sellaiseen digitaaliseen kirjallisuuteen, jonka toiminnallisuus tai muuntuvuus poikkeaa kirjaan liitetystä finalisaatiosta ja sulkeumasta.

Kirjan historia on täynnä sen olomuodon ja kulttuurisen aseman muutoksia ja siirtymiä. Myös kirjan *käsite* on funktionaalinen ja sen rajat liukuvia. Se kantaa mukanaan monia kirjoittamisen, kirjoituksen tallentamisen ja kirjaamisen käytäntöjä. Erilaiset painettua kirjaa historiallisesti edeltävät lukemisen teknologiat ymmärretään kirjoiksi.⁵³ Kirjan käsite myös jatkaa muovautumistaan: se on liukunut koodeksi-periaatteesta ja ”gutenbergilaisesta” kirjasta myös sähköisiin laitteisiin tai periaatteisiin. Jacques Derridan mukaan on mahdollista ”puhua kirjoista, joilla on mitä erilaisimpia alustoja – ei vain klassisessa mielessä, vaan myös ’dynaamisten alustojen’ sähköisessä ja teletekniikan mielessä, näytön kanssa tai ilman. Emme voi olla varmoja, että ’kirjan’ ykseys ja identiteetti olisi välttämättä ristiriidassa uusien teleteknologioiden kanssa.” (Derrida 2005a, 4–5.) Tuskin se onkaan, koska sähkökirjan ja verkkokirjan kaltaiset, koodeksitaustasta totaalaisesti irronneet termit ovat olleet jo kauan käytössä tuntumatta ristiriitaisilta.

Derrida (mt.) eristää kirjan käsitteestä neljä merkitysulottuvuutta, joita se kantaa, mutta joita ei hänen mukaansa pidä samaistaa kirjaan. Ne ovat (1) *kirjoitus*, kirjoituksen käytännöt tai inskription teknologiat; (2) (kirja)*paino* ja tuotannon teknologiat; (3) *teos* ja (4) *alustat* (*supports*). Derridan tekemä rajausta tietysti implikoi, että kirjan käsite kuitenkin on läheisessä yhteydessä kaikkiin näihin merkityksiin.

dentäminä. (Bolter 1991, 68.)

53 Esimerkiksi antiikin ajan kirja on jälkeensä määritelty siten, että se oli ”kevyehkö, enemmän tai vähemmän käteen sopiva esine, jossa oli kirjoitettua tekstiä” (Salmenkivi 2007, 46).

Sitä ei voi kuitenkaan palauttaa yhteenkään niistä eikä niiden muodostamaan kokonaisuuteen, vaan jotain jää yli. Jos kirjan käsite on aina historiallinen ja liikkuva, onko kaikilla kuviteltavissa olevilla kirjoilla jokin yhteinen tekijä?

Yksi mahdollinen käsitteellinen ydin on Derridan⁵⁴ (2005a, 7) mukaan juuri totaliteetin tai yhteenkokoamisen idea, jota edellä kuvailtiin säiliön ja sulkeuman termeillä. Kirjan, kirjaston ja arkiston käsitteet ovat kehittyneet yhteydessä toisiinsa, kuin ilmentäen samaa rakenteellista käytäntöä. Niitä on mahdollista ajatella eräänlaisina *mise en abyme* -suhteina: kirja on pieni arkisto tai kirjasto, arkisto tai kirjasto on suuri kirja. Ne ovat muotoutuneet yhteydessä totaliteettiin, varastointiin, kokoamiseen, paikallaan pysyttämiseen. Toinen mahdollisuus löytää yhdistävä tekijä on kääntyä pois Derridan ehdottamasta totaliteetista ketjun loppupäähän: nähdä ”kirja” funktionaalisenä alustana, arkistona tai verkostona, jossa lukija liikkuu. Tällöin kaikkien historiallisten kirjamuotojen ydin on niiden *käyttö*, niihin eri tavoin koodattu toiminta.

3 Digitaalinen kirjallisuusteoria

Digitaalisen kirjallisuuden alku on runoudessa. Digitaalisen runouden saralla 1990- ja 2000-luvuilla toimineet runoilijat – kuten Jim Rosenberg, Eduardo Kac, Philippe Bootz tai John Cayley – ovat varsinaisten teosten ohjelmoimisen lisäksi tehneet myös digitaalisen kirjallisuuden teoriaa. Varsinkin kahden viimeksi mainitun kirjoituksissa prosedu-

54 ”Like the presence of the Greek *tithenai* (“to put”) in bibliotheke, they all point up the act of putting, depositing, but also the act of immobilizing, of giving something over to a stabilizing immobility [...]. Setting down, laying down, depositing, storing, warehousing – this is also receiving, collecting together, gathering together, consigning (like baggage) [...]. So the idea of *gathering together*, as much as that of the immobility of the statutory and even state deposit, seems as essential to the idea of the book as to that of the library.” (Derrida 2005a, 7.)

raalisuus on ollut toistuva käsite.

Eduardo Kacin poikkeuksellinen ja pitkäkestoinen intermediaalinen toiminta on vaatinut tuekseen useita uusimuotoisia käsitteitä, jotka ovat hahmottaneet painetusta sivusta poikkeavien medioiden mahdollisuuksia (ks. Kac 1999 & 2004; Lehtinen 2004). Kacin laajasta repertuaarista voi mainita interaktiiviset ja kaukoläsnäolohankkeet, tuoksurunouden, biorunouden, holorunouden sekä siirtogeenisen taitteen, jossa luomisen pohjana käytetään elävien organismien geneettistä koodia. Kacin tekotavoissa on voimakas menetelmällinen ulottuvuus, joskin hyvin poikkeava sellainen.

Phillippe Bootzin tärkein teoreettinen kontribuutio on ollut ”proseduraalinen malli” (*procedural model*), jota hän on esitellyt useissa yhteyksissä (esim. Bootz 2006, 3–6). Se perustuu yleensä digitaalisen runouden ja erityisesti Bootzin oman poetiikan tuottamaan vastaanottotilanteeseen. Toisin kuin monet muut teoreetikot, Bootz painottaa digitaalisen tekstin lukemistilannetta, joka on kehollinen ja ajallinen. Se perustuu ”komposition tekstin” (*texte-auteur*) ja luetun tekstin (*texte-à-voir*) väliseen ”semioottiseen aukkoon” (*semiotic gap*), joka ei ole mahdollinen ei-digitaalisessa tekstissä. Se syntyy, kun tekijällä ei ole lopullista valtaa teoksen tuottamiin yhdistelmiin (*texte-à-voir*) eikä lukijalla pääsyä tekstin kokonaisuuteen tai syvärakenteeseen (*texte-auteur*).

John Cayleyn teoreettiset kirjoitukset ovat käsitelleet tekstien materiaalisuutta, ajallisuutta ja muita ohjelmoinnin tuottamia uudenlaisia signifikanssin muotoja. Hän on ollut kiinnostunut myös kääntämisestä, kielten välisistä eroista ja digitaalisuuden ontologiasta. (Ks. Cayley 1999; 2006.) ”Koodeksiavaruuden tuolla puolen” on esimerkki esseestä, jossa tekijän omien teosten esittelyä edeltää elegantti teoreettinen kontekstointi. Cayley suhteuttaa sellaiset ilmiöt kuin internetin, kirjakulttuurin, hypertekstit, kybertekstuaalisuuden ja proseduraalisuuden omaan toimintaansa. Esimerkiksi seuraava lainaus kuvaa hyvin sitä, minkälaisena järjestelmänä kirjoitus voidaan hahmottaa – paitsi digitaalisen tekstin kontekstissa, myös laajempänä *kokeellisuuden* lä-

hestymistapana:

Omat kybertekstuaaliset teokseni [...] ilmentävät käsitystä kirjoitetusta kielestä erillisenä, näennäisen itsenäisenä merkkien ja merkityksenannon järjestelmänä. Sen suhde puhuttuun kieleen on rakenteellinen mutta yksityiskohdissaan ennakoimaton, ja se joutuu jatkuvasti kyseenalaiseksi [...]. [...] Meidän on alettava arvioida teosten *struktuurin* kompositiota, ei ainoastaan itse teoksia, arvioidaksemme esimerkiksi niiden *proseduurien* strukturaalista muotoa tai kompositiota joista teokset syntyvät. Runoilijaa täytyy voida arvioida joskus sovellusinsinöörinä, sellaisen muotojen luojana jotka manipuloivat kieltä uudella tavalla. (Cayley 1999, 291.)

Hyper- ja kybertekstin teoreetikoilla ei ole taustoinaan ja lähtökohtinaan taiteellista toimintaa samalla tavalla kuin edellä esitellyillä teorioilla. Hypertekstiteoria oli ensimmäinen laaja ja yhtenäisempi tutkimussuuntaus, jonka kohteena oli sähköiset tekstit ensisijaisesti kirjallisten tekstien medioina. Hypertekstiteorialla tarkoitetaan lähinnä yhdysvaltalaisista, 1980- ja 1990-luvuilla tehtyä elektronisten tekstien tutkimusta. Kuten voi päätellä, hypertekstiteorian paradigmaattisena tekstuaalisena mallina oli hyperteksti, jolla tutkimussuuntauksen keskeiset teoreetikot – lähinnä Jay David Bolter, George Landow ja Richard Lanham – tarkoittivat tietokoneen näytöltä luettava linkkirakenteista tekstiä. Se on tekstikappaleiden tai -yksiköiden verkosto, jossa lukija liikkuu linkkien (*links*) välityksellä.⁵⁵ Tekstin yksiköitä tai ”kappaleita” kutsutaan Roland Barthesilta lainatulla termillä *leksioiksi*.

55 Hyperteksti sanana tulee alunperin Ted Nelsonilta, joka määritteli kirjassaan *Literary Machines* (1981) hypertekstin ”ei-peräkkäiseksi kirjoitukseksi”, ”haarautuvaksi tekstiksi, joka tarjoaa lukijalle valintoja”, ”sarjaksi linkkien yhdistämiä tekstinkappaleita, jotka tarjoavat lukijoille erilaisia etenemismahdollisuuksia”. Nelsonin määritelmät (”non-sequential writing”; ”text that branches and allows choices to the reader”; ”a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways”) lainattu Koskimaan (2000, 29) kautta.

Kussakin leksiassa on yleensä useampi sana, joka aktivoi linkin. Sitä klikkaamalla lukija saa silmiensä eteen uuden leksian. Hyperteksti on – ideaalimallissaan – epä- tai multilineaarinen tekstuaalinen verkosto, jossa jokainen luenta muodostuu lukijan valitsemista poluista.

George P. Landow näki hypertekstin paitsi sähköisen julkaisun uudenlaisena muotona, myös tekstuaalisena logiikkana (1997, 2–3) ja episteemin ja paradigman vaihdoksena. Hän kuvasi tilannetta keskuksen vaihtumisella solmuksi tai yhteyskohdaksi (*node*), marginaalin linkiksi, hierarkian verkostoksi ja lineaarisuuden multilineaarisuudeksi (mt., 2). Landow'n ennustusten mukaan hyperteksti lopettaa tekijän omistussuhteen teokseensa ja teoksen stabiilina, fyysisesti eristettyinä tekstinä (mt., 31). J. D. Bolter korosti (1991) digitaalisen tekstin historiallisesti hybridimäistä luonnetta. Bolterin mukaan varhaiset ja väistyneet kirjoituksen tekniikat ja logiikat elävät edelleen digitaalisessa tekstissä, osittain rinnakkain painotekniikan ja painettujen kirjojen lukemista määrittävien konventioiden kanssa. Hyperteksti omaksuu, jäljittelee ja lainaa joustavasti kaikkien vanhojen jäljennös-, kirjoitus- ja lukuteknologioiden (kuvakirjoitus, papyrusrulla, koodeksikirja, painettu kirja) ominaisuuksia. (Bolter 1991, 40.)

Hypertekstiteoriaa on kritisoitu paljon. Kiinnitän lyhyesti huomiota vain anakronistiseen jälkistrukturalistisen teorian hyödyntämiseen⁵⁶ sekä mediahistorialliseen aspektiin. Hypertekstin teoreetikot pitivät ongelmattomasti tiettyjä hypertekstin ominaisuuksia (linkit, verkosto, luodattavuus) Barthesilta, Deleuzelta, Foucault'ltä ja Derridalta peräisin olevien ajatusten (intertekstuaalisuus, rihmasto, moniäänisyys, hajakeskitys ja tekijän kuolema) toteutumina (Landow 1997, 33–48). Esimerkiksi Landow (1997, 4–6) ottaa käyttöön Barthesin erottelun kirjoitettaviin (*scriptible*) ja luettaviin (*lisible*) tekstei-

56 Esim. Landow 1997, 34: "Derrida, the experience of hypertext shows, gropes toward a new kind of text: he describes it, he praises it, but he can only present it in terms of the devices [...] associated with a particular kind of writing."

hin.⁵⁷ Samanlainen tarkoitushakuinen tulkinta liittyy Barthesin käsitteeseen *tnesis*, joka tarkoittaa epälineaarista, hyppelhtivää lukemista, tekstin aktiivista ja mielihyvähakuista väärinkäyttöä. Hypertekstin pittäminen ”tmeettisenä” on virheellistä, koska hyperteksti jonka linkki-solmu-rakenne on ennaltamäärätty, on itse asiassa, kuten Espen Aarseth huomauttaa, lineaarisempi kuin painettu kirja: se ei mahdollista minkäänlaisia ”assosiatiivisia” lukemisjärjestyksiä.⁵⁸ Vaikka Landow’n rinnastus kuvastaa teorian heikkouksia, hyperteksti *tekstuaalisena ideaalina* on kuitenkin esimerkki historiallisesti toistuvasta epälineaarisuuden rakenneperiaatteesta.

Sähköisten tekstien juuret löytyvät kirjoituksen, mediateknologioiden ja tietokoneiden historioista. Tästä näkökulmasta hypertekstiteoriaa voi syyttää tietynlaisesta humanistisesta näköharhasta, joka painottaa kulttuurin osuutta ja jättää tekniset, materiaaliset ja mediahistorialliset ulottuvuudet huomiotta. Teknis-materiaalisen ja historiallisen tason sivuuttaminen saattoi olla myös tarkoituksellista hypertekstin ”kirjallistamista” ja kulttuurisen arvon kohotusta. Lisa Gitelmanin mukaan hypertekstin teoreetikot unohtivat kirjoituksen teknologioiden tärkeän kehitysvaiheen (1877–1914).⁵⁹ He ottivat huomioon lineaarisesta tekstistä poikkeavat muodot, kuten koodeksikirjan multilineaarisen rakenteen sekä kirjallisen avantgarden historian,

57 ”From the vantage point of the current changes in information technology, Barthes’s distinction between readerly and writerly texts appears to be essentially a distinction between text based on print technology and electronic hypertext [...].” (Mt., 4–5).

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

59 ”Why do so many recent accounts of hypertext and the reading and writing associated with computers neglect to mention the developments of 1877–1914, when so much scholarship identifies that period as a crucial point of rupture and transformation?” (Gitelman 1999, 219–220.)

mutta eivät sellaisia lukemisen ja kirjoittamisen modernin ajan teknologioita kuin kirjoituskone, fonografi ja lennätin. Nämä inskription mekaanisuuteen ja/tai sähköisyyteen perustuvat laitteet ovat muokanneet ja laajentaneet moderneja käsityksiä lukemisesta ja kirjoittamista, mutta ne eivät näy hypertekstin teorioissa. Lisäksi hypertekstin teoria tuottaa Gitelmanin mukaan melko monoliittisen kuvan painetusta tekstistä ja kirjapainokulttuurista, koska se jättää Gutenbergin jälkeiset kirjan muutokset huomiotta. Gitelman löytää myös painetusta tekstistä ja muista esidigitaalisista mediamuodoista käyttömahdollisuuksia tai ideaaleja, jotka ennakoivat monia digitaalisuuden ”uutuusarvoista” jo ennen 1900-lukua (Gitelman 1999, 2).⁶⁰ Gitelmanin argumenteista voi siis tehdä johtopäätöksen, että hypertekstiteoria onkin paradoksaalisesti kirjakeskeinen, kirjaan perustuva teoria.

Espen Aarsethin kybertekstiteoriaa voi osaltaan pitää hypertekstiteorian vaihtohtona ja kritiikkinä, vastalauseena sen emansipatorisuudelle ja poliittisuudelle. *Cybertextissä* Aarseth peräänkuulutti tekstimedian (ilmaisuvälineen) tutkimusta, ”tekstonomiaa”, jonka tulisi edeltää ja pohjustaa perinteistä, analyysoivaa ja tulkinnallista kirjallisuudentutkimusta (”tekstologiaa”) Tämä erottelu kritisoi perinteisen akateemisen kirjallisuudentutkimuksen sisältöorientoituneisuutta ja mediaalista rajoittuneisuutta (tietäntyyppisten tekstiobjektien rajaamista tutkimuksen ulkopuolelle). Laajasti ymmärrettynä *kybertekstuaalisuus* on tekstien funktionaalisuuden (toiminnallisuuden tai toiminnan ehtojen) huomioon ottava *näkökulma* kaikkeen kirjallisuuteen, jolloin ero painettujen ja digitaalisten kybertekstien välillä

60 ”[The] extended narratives of George Landow, David Jay [sic] Bolter, and Richard Lanham, so rich in detail about the new world order, elide crucial developments toward the end of the nineteenth century that together prefigure most of the “revolutionary” aspects of digital, hypertextual networks. The pending ubiquity of multimedia, of paperless offices and personalized newspapers, [...] democratization of information and liberating proliferation of “virtual” identities were also imagined in association with predigital technology.” (Gitelman 1999, 2.)

ei ole oleellinen (Aarseth 1999, 261). Teoria irtautuikin hypertekstin teoriaan kuuluneesta ”media-essentialismista” eli oletuksesta ei-digitaalisen ja digitaalisen median välisistä ehdottomista (ontologisista) eroista ja arvoista, kohti toiminnallisia ja suhteellisia erotteluja (Eskelinen 2009, 25; 27–28.)

Termi kyberteksti viittaa ylipäätään ohjelmoituihin teksteihin (Aarseth 1997, 75). Laajempaan näkökulmana se tarkoittaa huomion kohdistamista tekstin käyttäytymisen mahdollisuuksiin käyttäjän ja materiaalsen median tuottamassa aktiivisessa, silmukkamaisessa tilassa. Teorian keskeinen työkalu on seitsenkohtainen typologia, joka pyrkii luokittelemaan kaikki mahdolliset tekstuaalisten objektien aktiivisuuden tyypit. Sen kuvauskohde on siis tekstin toiminta sen vastaanotossa, ei kompositiossa. Typologia koostuu seitsemästä funktios-
ta:

1. *Dynamiikka*: staattisessa tekstissä skriptonit ovat muuttumattomia; dynaamisessa tekstissä skriptoneiden sisältö voi muuttua tekstonien lukumäärän pysyessä samana [...] tai myös tekstoneiden lukumäärää (ja sisältö) voi vaihdella [...].

2. *Määräytyneisyys*: Tämä variaabeli käsittelee muuntofunktion stabiilisuutta; teksti on ennakoitava jos kaikki peräkkäiset skriptonit ovat aina samat; jos eivät, teksti on ennakoimaton. [...] ⁶¹

3. *Aika*: Jos pelkkä ajan kuluminen riittää tuomaan skriptonit itsestään esiin, tekstin aika on tekstilähtöistä; muussa tapauksessa se on lukijalähtöistä. [...]

4. *Perspektiivi*: Jos teksti edellyttää käyttäjän ottavan strategisen roolin tekstin kuvailemassa maailmassa, tekstin perspektiivi on henkilökohtainen; jos ei, se on ulkopuolinen. Italo Calvinon teksti ’Jos talviyönä matkamies’ pyrkii aktivoimaan lukijan osalliseksi tekstiin, mutta silti lukija voi vain lukea. Sen sijaan MU-

61 Alkutekstissä: ”a text is determinate if the adjacent [vierekkäiset] scriptons of every scripton are always the same” – eli jos lukijalle ilmenevät merkkijonot ovat aina samassa järjestyksessä.

Deissa lukija on (osaksi) vastuussa siitä mitä hänen roolihenkilölleen tapahtuu.

5. *Saatavuus*: Jos käyttäjällä on koko ajan vapaa pääsy tekstin kaikkiin skriptoneihin, tekstin saatavuus on rajoittamatonta (koodeksi [painettu kirja, JJ huom.] on tästä tyypillinen esimerkki); muussa tapauksessa se on rajoitettua. [...]

6. *Linkitys*: Teksti on voitu organisoida avoimesti ilmaistujen linkkien avulla, ehdollisten, vain tietyissä olosuhteissa toimivien linkkien avulla tai kokonaan ilman linkkejä. [...]

7. *Käyttötapa*: Sen lisäksi, että käyttäjällä on kaikissa teksteissä sisäänrakennettuna oleva *tulkinnallinen* funktio, joitakin tekstejä voi kuvata lisäfunktioiden avulla: tällaisia ovat *luotaava* (eksploraatiivinen) funktio, jossa käyttäjän on päätettävä minkä polun valitsee, ja *muokkaava* (konfiguraatiivinen) funktio, jossa skriptonit ovat osaksi käyttäjän valitsemia tai luomia. Jos tekstoita tai muuntofunktioita voi (pysyvästi) lisätä tekstiin, käyttäjäfunktio on *kirjoittava* (tekstoninen). Jos kaikki lukijan tekstiä koskevat päätelmät tai päätökset liittyvät vain sen merkitykseen, on kyseessä vain yksi käyttäjäfunktio, jota tässä nimitetään tulkitseväksi. (Aarseth 1999, 263–264, kursivoiteja lisätty.)

Mikä tahansa tekstuaalinen objekti siis toteuttaa jonkun muuttujan jokaisesta kohdasta. Typologia on empiirinen, se perustuu havaittaviin eroihin – toisin sanoen näiden seitsemän funktion jokainen muuttuja on jo käytössä jossain olemassa olevassa tekstissä. Mikä tahansa tekstiobjekti voidaan asettaa muuttujien arvojen tuottamalle kartalle, joka muodostuu 576 mahdollisesta mediapositioista. Esimerkiksi perinteinen kirja on staattinen, ennakoitava, ajaltaan lukijalähtöinen, perspektiiviltään ulkopuolinen, saatavuudeltaan rajoittamaton, ei-linkitetty ja käyttötavaltaan tulkinnallinen. Painettu kirja siis täyttää yhden ”paikan” 576 mahdollisesta positioista.

Aarseth erottelee ”merkkijonot sellaisina kuin ne ilmenevät luki-joille ja sellaisina kuin ne ovat itse tekstissä, koska ne eivät välttämättä ole samat” (Aarseth 1999, 263). Tämä muodostaa myös generoituvien tekstien tarkastelulle keskeisen käsiteparin, erottelun *skriptoneihin* ja

tekstoneihin. Tekstonit ovat tekstin rakennuspalikoita tai syvärakennetta, skriptonit tekstonien mahdollisia yhdistelmiä, tekstin lukijalle välittyvä pintataso (Koskimaa 2000, 40). Skriptonit johdetaan tekstoneista – tätä periaatetta Aarseth (1997, 62) kutsuu muuntofunktioksi (*traversal function*). Digitaalisen median kaksitasoinen rakenne, jakautuminen käyttöliittymään (*interface*) ja tietokantaan (*database*), ulotetaan tekstin rakenteeseen.

Typologian viimeinen muuttuja tuo mukanaan ergodisuuden käsitteen. Kaikki kirjalliset tekstit sisältävät tulkitsevan funktion, mutta Aarseth kutsuu ergodisiksi tekstejä, joihin sisältyy sen lisäksi joku muukin edellä mainituista funktioista (1999, 265). Ergodisissa teksteissä kaikkiin teksteihin kuuluva hermeneuttinen kehä – tulkinnan ja tekstin keskinäinen vuorovaikutuspeli – on konkretisoitu informaation takaisinsyöttösilmukaksi – käyttäjältä vaadittavaksi aktiivisuudeksi, jota ilman teksti ei toimi. Julio Cortázarin *Ruutuhyppelyn* (*Rayuela*, 1963) tyyppisen, vaihtoehtoisia lukureittejä mahdollistavan romaanin tai linkkirakenteisen hypertekstin – esimerkiksi Michael Joycen *Afternoon* (1990) – käyttäjäfunktio on luotaava. Raymond Queneau'n sonettigeneraattorin (1961) lukija toteuttaa muokkaavaa funktiota kootessaan liuskoista runoja; John Cayleyn digitaalisen runon *Book Unboundin* lukija taas kirjoittavaa funktiota: hänen toimintansa vaikuttaa teoksen syvärakenteeseen, tekstoneihin. Ergodinen teksti siis vaatii käyttäjän aktiivista, tulkinnalliseen lopputulokseen vaikuttavaa toimintaa. Se sisältää jossain määrin pelillisiä elementtejä ja on rakenteellisesti avoin ja ohjelmoitu voimakkaammin kuin teksti, jota on tarkoitus ”vain” lukea.

Ergodisuuden käsite on esimerkki teoreettisesta oivalluksesta, jossa nimeäminen (käsitteen keksiminen hyvinkin deleuzelaisessa mielessä) tuottaa tuoreen näkökulman kiistatta olemassa olevaan, mutta epämääräisenä piirtyvään ilmiöön. Ergodisuus luo näkökulman tekstien käyttötapojen historiaan, tekstien diversiteettiin, josta käsite tuo esille tietyn tekstuaalisen käyttötavan: rakenteelliseen avoimuuteen perustuvan lukijälähtöisyyden. Ergodisuuden idea tuottaa näkö-

kulman vanhaan ilmiöön uudesta tilanteesta käsin. Samalla se toimii myös toisin päin: asettaa uudentyypiset digitaaliset tekstiobjektit vanhaan tekstuaalisen funktionaalisuuden traditioon, jonka yhtenä varhaisimpana edustajana Aarseth pitää kiinalaista ennustusten kirjaa *I Ching* (1200 eaa.).

Kybertekstiteoria käsitteineen on näin ollen hyödyllinen myös kokeellisen kirjoittamisen ja kirjallisuuden tutkimukselle. Kysymys ergodisuuden ja kokeellisuuden käsitteellisistä ja historiallisista yhteyksistä on oleellinen. Kokeellisuudelle ja ergodisuudelle on yhteistä ainakin muodollinen innovointi ja pyrkimys tekstuaalisten käyttötapojen laajentamiseen. Usein tämä tapahtuu vallitsevien kirjallisten kulttuurien ja instituutioiden näkökulmasta marginaalista käsin. Kokeellisuutta ja ergodisuutta yhdistää myös mahdollinen kirjallisuuden ”ylittäminen”. Kokeelliseen kirjallisuuteen kuuluu myös suuntautuminen intermediaalisuuksiin, eri medioiden välimaastoihin. Samaan tapaan ergodisuuskaan ei rajoitu kirjallisuuteen, vaan ergodisina käytäntöinä voidaan käsitellä monenlaisia taiteen, viihteen, pelin, leikin ja simulaation (sekä niiden välimaastojen ja yhdistelmien) ilmiöitä.

Yksi Aarsethin teorian kantavuuden syistä on se, että se sisälsi uusia käsitteitä, jotka – toisin kuin tulkinnallisten teorioiden käsitte-innovaatiot usein – tuntuvat kuvaavilta ja heuristisilta. Ne eivät ole problematisointeja, vaan päinvastoin selkiyttämisyriytyksiä, jotka pyrkivät nimeämään jo olemassa olevia tekstuaalisia ilmiöitä. Avoimena ja formaalina teoriana se muistuttaa esikuvaansa, Norbert Wienerin kybernetiikkaa, ja se onkin saanut monia edelleenkehittelijöitä ja ollut vaikuttamassa uusien tutkimussuuntausten, kuten ludologian eli pelitutkimuksen, syntyyn.

Norbert Wienerin (1894–1964) teoksessaan *Cybernetics* (1948) (ks. Wiener 1969) lanseeraama, tietojenkäsittelyn tutkimuksesta liikkeelle lähtenyt kybernetiikka tutki(i) kaikenlaisia informaatiota välittäviä ja kontrolloivia järjestelmiä. Armand Mattelartin (2003, 56) luonnehdinnan mukaan Wienerin kybernetiikassa ”punoutuvat yhteen fysiologisia ja neurofysiologisia ohjausmekanismeja koskevat

havainnot [...] ja teknologisten ohjausjärjestelmien yleinen teoria [...]. Tuo nimitys viittaa alusten automaattiperäsimeen, yhteen aivan ensimmäisistä 'aivan itsekseen ajattelevista' laitteista ja yhteen ensimmäisistä parhaiten kehittyneistä *feedbackin* eli palautemekanismin muodoista. Kyberneettinen kausaliteetin käsite on kehämäinen.” Koska Wienerin lähtökohta on hyvin kielellinen – sen keskiössä ovat viestit, tiedonannot – ei lukemisen ja kirjoittamisen tarkastelu kyberneettisenä mallina ole kaukaa haettava. Näin teki itse asiassa jo Roland Barthes vuonna 1960 kutsuessaan kirjoittamista koneelliseksi tapahtumaksi siinä mielessä, että sen ”raaka-aine muuttuu tavallaan itsetarkoitukseksi, [jolloin] kirjallisuus on perimmältään tautologista toimintaa; se muistuttaa sellaisten kyberneettisten koneiden toimintaa, jotka on rakennettu vain niitä itseään varten”. (Barthes 1993c, 47.) Lukeminen ja tulkinta on kierto- tai kehäliikettä, joka täyttää mainiosti kyberneettisen takaisinkytkennän sanakirjamääritelmän: järjestelmän tuottama vaikutus kytketään saman järjestelmän ohjaussuureeksi.

Aarsethin typologiaa (tai teorian perustavia ajatuksia ylipäätään) ei ole tähän mennessä vakuuttavasti kritisoitu.⁶² Sen joustavuus ja kaikenkattavuus ovat kuitenkin jättäneet typologian yksityiskohtiin myös epämääräisyyttä, joka johtuu joko tiettyjen käsitteiden määrittelemättömyydestä tai terminologisesta huojunnasta.⁶³

62 N. Katherine Hayles on kritisoinut teoriaa ”sisältösokeudesta”, mikä on erikoinen moite teoriasta, joka nimenomaan pyrkii sisältöjen analyysia edeltävään formaaliin mallinnukseen. Ks. Eskelinen 2009, 28.

63 Muuntamisfunktion (*traversal function*) terminivalinta on minusta aina tuntunut oudolta: *traverse* = kulkea tai leikata (jonkin poikki). Taulukossa (Aarseth 1997, 68–69) on ristiriitaisuuksia. Epälineaariset romaanit ja Queneaun sonetigeneraattori vaativat muokkaavaa käyttötapaa (”skriptonit ovat osaksi käyttäjän valitsemia tai luomia”) – siitä huolimatta ne nimetään taulukossa staattisiksi, ei dynaamisiksi. Queneaun *Cent Mille* on taulukossa ennakoitava (*determinable*) vaikka sen (peräkkäiset tai vierekkäiset) skriptonit *eivät* ole aina samat. Painettu teksti tai kirja on yleensä lähtökohtaisesti saatavuudeltaan (*access*) rajoittamaton (ks. typologia), vaikka taulukko kertookin Marc Saportan painetun irtolehtiromaanin *Composition No. 1* olevan saatavuudeltaan rajoitettu. Nämä

Systemaattisimman metateoreettisen analyysin, soveltamisen ja revisioinnin kohteeksi Aarsethin teoria pääsi Markku Eskelisen väitöstudiumuksessa (2009). Se keskittyy metateoreettiseen analyysiin, kirjallisuusteorian (lähinnä narratologian ja intertekstuaalisuuden) päivittämiseen ja yhdistämiseen kybertekstin teoriaan. Eskelisen tutkimus on tietyiltä osiltaan aiheellinen referenssi myös kokeellisen kirjoittamisen mediaalisen historian ja proseduraalisuuden tutkimuksen kannalta.

Muiden sovellusten muassa Eskelinen tekee Aarsethin typologiaan 11 tarkennusta tai lisäystä, jotka ulottavat typologian sellaisiin uusiin tekstilajeihin, joita Aarsethin tyyppittely (esim. skriptonien määrittelmä) ei kovin hyvin huomioi. Esimerkiksi teksti-installaatioiden, kolmiulotteisten tekstien (holorunous, CAVE-tekstit) ja muiden lukijan läsnäoloa tai liikkumista vaativien teosten toimintaa voidaan kuvata *käyttäjäposition* neljällä muuttujalla. Niiden arvot kuvaavat vastaanottajan fyysisistä tai optista suhdetta teokseen.⁶⁴ *Käyttäjätavoitteet* lisäävät Aarsethin käyttäjäfunktioiden rinnalle neljä perustavaa toimintatapaa: yleisen koko tekstin *läpikäymisen* lisäksi *konsultaation*, *ratkaisemisen*, *voittamisen* ja *improvisaation*. (Mt., 50.) Improvisaatiota voi tapahtua ns. teksti-instrumenteissa (*textual instruments*; mt., 353–371) tai kol-

saattavat tosin olla vain painovirheitä. Painettujen tekstien kannalta ongelmallista on myös se, ettei linkitystä ja saatavuutta (*access*) määritellä mitenkään. Teksti voi rajoittaa saatavuutta erilaisilla itseensä kohdistamillaan säännöillä, kuten Markku Eskelisen romaanissa *Semtext* (1990). Siinä lukemista ”rajoitetaan” päivämäärillä, joiden jälkeen tiettyjä osia ei saa lukea. Painetussa tekstissä rajoitukset jäävät temaattiselle tasolle, koska painettua tekstiä tai sen osia on vaikea salata lukijalta, toisin kuin digitaalista tekstiä. *Semtextissä* rajoitukset on mahdollista myös tulkita kuuluviksi sisäisfiktioon, jolloin ne ovat ”fiktiivisiä” rajoituksia.

64 *Autonomia*: tekstin lukeminen tai käyttö on / ei ole riippuvaista muista käytäjästä. *Liikkuvuus*: teksti vaatii / ei vaadi lukijan kehollista liikkumista. *Näkökulma*: käyttäjän on / ei ole mahdollista havaita koko tekstialue yhdellä kertaa. *Sijoitus*: tekstiä lukeakseen pitää / ei pidä olla tietyssä fyysisessä paikassa. (Eskelinen 2009, 41.)

lektiivisissä, pelillisissä teksteissä (MUDit), joissa myös voittaminen voi olla päätavoite. Ratkaiseminen viittaa pelin tai arvoitusrakenteen ratkaisemiseen tai päättämiseen. Konsultaatio liittyy rituaalisiin teksteihin (kuten *I Ching*), mutta myös sanakirjoihin ja ensyklopedioihin. Nämä yleensä ei-kirjalliset muodot voivat yhtä hyvin olla poeettisen tai fiktiivisen kirjallisuuden käytössä (ks. Ikonen 2006).

Eskelinen ehdottaa myös lähdetekstiä (*source text*) hyödyntäville ohjelmoituille teoksille yksinkertaista typologiaa, joka kuvaa lähdetekstin ja kohdetekstin (*target text*) toiminnallisia suhteita teoksen tasolla. Typologia on johdettu olemassa olevien digitaalisten kybertekstien toimintaperiaatteista (Eskelinen 2009, 56–63). Hyödynnän typologiaa myöhemmin, mutta esittelen sen nyt.

Typologian kohdat ovat (1) proseduurin tai operaation tyyppi (pääpiirteissään Marcel Bénaboun (2007, 44–45) luettelo mahdollisista operaatioista⁶⁵); (2) prosessin lingvistinen taso (kirjain, sana, syntagma, lause jne.); (3) prosessin näkyvyys (näkyvä tai näkymätön); (4) palautuvuus (palautuva tai palautumaton); (5) teleologia (onko prosessi ajallisesti rajattu vai loputon); (6) ergodiikka (pääseekö lukija vaikuttamaan prosessiin); (7) pääsy lähdetekstiin; (8) lähdetekstien lukumäärä; (9) kohdetekstien lukumäärä; (10) kohdetekstien uniikkisuus. (Eskelinen 2009, 66.)

Typologia vaikuttaa melko tyhjentävältä, mutta siihen voisi lisätä ainakin *siementekstin* muuttujan: käyttääkö teos lähde- ja kohdetekstin välissä siementekstiä (algoritmina toimivaa tekstiä) vai ei.

Ergodininen teksti asettuu alttiiksi teoksen ulkopuolisille tekijöille, joita käyttäjän aktiivisuus orkestroi. Tekijän pitää suunnitella teokseen sa eräänlainen liikkuva rakenne, joka ottaa huomioon nämä tekijät. Tutkimuksen alussa (luku I, 1) ehdotetulla median mallinnuksella esi-

65 Siirtäminen (*displacement*), korvaaminen (*substitution*), lisääminen (*addition*), poistaminen (*subtraction*), monentaminen (*multiplication*), jakaminen (*division*), pidättäminen (*deduction*), supistaminen (*contraction*) ja *intrication* (monimutkaistaminen). (Bénabou 2007, 44–45; 47.)

tettyinä ergodininen teos sulauttaa *vastaanoton* median lähtökohtaiseksi ja rakenteelliseksi osaksi taiteellisen *ilmaisun tai tuotannon* mediaa. Ergodininen teksti vastustaa finaalisuutta ja rakenteen puhtautta: tekijä ei voi hallita teoksensa olomuotoa millään lopullisella tavalla. Vaikka kirjallinen ergodisuus on harvemmin kovin vaativaa tai kompleksista (Eskelinen 2009, 47–48), on mahdollista erotella ei-haastava (triviaali) ja haastava (ei-triviaali) ergodisuus (mt., 38). Haastava ergodisuus merkitsee käyttäjän toiminnan kytkemistä aidolla tavalla merkitysten muodostamisen prosessiin. John Cayleyn *Book Unboundin* tai Markku Eskelisen *Interfacen* tyyppisiä kybertekstejä, joissa lukijan toiminta voi olla *strategista*, on lopulta melko vähän. Yleisempää on Queneau'n sonettigeneraattorin tyyppinen toiminta, jossa lukijan tehtävä on toimia valmiiden elementtien aleatorisena sekoittajana.

4 Kirjoitus, proseduraalisuus ja mediahistoria

Medioiden historiassa nimitystä ”teknologiset mediat” käytetään yleensä 1800-luvulla kehitetyistä mekaanisista tai sähköisistä medioista. Niihin liittyy ajatus ”divergenssistä” eli modernien mediamuotojen (*painettu teksti, valokuva, elokuva, radio, fonografi, gramofoni ja ääninauhuri*) eriytymisestä eri teknologisiin laitteisiin. Taiteen laji, esitystapa ja teknologinen laitteisto kytkeytyivät yhteen. Yksi harvoista teknologisten medioiden tuottamaan kulttuuriseen muutokseen reagoineista aikalaisfilosofeista oli Walter Benjamin (1892–1940).

Laajassa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” vuodelta 1936 (Benjamin 1989; 2008) Benjamin käsittelee taiteen siirtymistä teollisen tuotannon aikakaudelle. Teknisellä uusinnettavuudella Benjamin tarkoittaa taiteen yhdistymistä teolliseen tuotantoon: sellaista teosten valmistamista, jossa tekoprosessi irtautuu käsin tekemisestä ja teos ainutkertaisuudesta, ”tässä ja nyt -hetkestä” ja samalla taiteeseen alun perin kuuluneesta *aurasta*. Uusinnettava teos irttaa siis sellaisesta autenttisuudesta, joka yhdistää ”esiteknologisia”

taidemuotoja. Autenttisuus voi ilmetä teoksen valmistamisen autenttisuudessa (käsityö, ainutkertainen tuote) tai ajallisessa ainutkertaisuudessa, teoksen katoamisessa hetkessä, kuten suullisessa kerronnassa, teatterissa ja muissa esityksissä. Teoksen uusinnettavuus merkitsee taiteen irtoamista sen alkuperäisestä perinneyhteydestään eli kytköksestä rituaaliin, ja samalla taide ankkuroituu yhteiskuntaan ja politiikkaan. Mitä teknisempi taidemuoto on, sitä *esittämiskelpoisempaa* se on. Teknologinen media mahdollistaa itse esityksen ulkoistamisen. Mitä enemmän taidemuoto on yhteydessä perinteeseen ja rituaaliin, sitä enemmän se ”pakenee” esittämistä. (Benjamin 1989, 148.)

Benjamin kiinnittää tekstissään melko vähän huomiota kirjoitukseen ja kirjallisuuteen. Esseen kirjoitusajankohtana ääniteknologian, valokuvan ja etenkin elokuvan alueella tapahtuivat merkittävimmät ja kiinnostavimmat muutokset. Benjamin (1989, 141) toteaa (tarkkaan ottaen virheellisesti), että kirjoitusta voitiin ”uusintaa [teknologisesti] vasta sitten kun kirjapainotaito oli keksitty”. Lisäksi kirjallisuudessa teknologinen uusinnettavuus on Benjaminin mukaan ”ulkoapäin asetettu tekijä”.⁶⁶ Toisin kuin esimerkiksi elokuvaa, kirjallisuutta voi olla olemassa teknologisen tuotannon ulkopuolella.

Benjaminin väitteellä mediahistorian toistuvista säännönmukaisuuksista saattaa kuitenkin olla relevanssia myös kirjoituksen ja kokeellisen kirjallisuuden historiaa tarkastellessa.

Ensinnäkin, Benjaminin mukaan, teknologia ”kulkee kohti tiettyä taidemuotoa”. ”Toiseksi: perinteiset taidemuodot pyrkivät kehityksensä tietyssä vaiheessa aikaansaamaan vaivalloisesti tehokeinoja [vaikutuksia], jotka uusi taidemuoto esittää myöhemmin paljon luonnollisemmin [vaivattomammin].”⁶⁷ ”Kolmanneksi: pienet yhteiskunnalliset muutokset vaikuttavat ihmisten vastaanottokykyyn tavalla, joka

66 “[...] externally imposed condition” (Benjamin 2008, 44).

67 Alkutekstissä ”Effekte” (vaikutukset); ”zwanglos” (pakottomasti, vaivattomasti).

hyödyttää uutta taidemuotoa.”⁶⁸ Toinen väite on tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavin. Sen mukaan taidemuodoissa vaikuttaa piileviä muotoja, tekotapoja tai estetiikkoja, joita ne eivät kykene teknisistä syistä täysin toteuttamaan. Taidemuodon taustana oleva media tai teknologia aiheuttaa *vastustusta*, joka poistuu (tai vähenee) uudessa teknologiassa. Benjaminin väitteen voi myös lukea siten, että taidemuodossa on jotain, joka ikään kuin ennakoi omaa tulevaisuuttaan ja sen haarautumia. Teknologian ja estetiikan vaikutussuhteessa teknologia määrittää estetiikkaa, ilmaisun tapoja, kuten yleensä on luontevaa ajatella. Ilmaisun tavat ja muodot ovat kuitenkin tavallaan teknologiaa edellä: ne pyrkivät toimimaan ikään kuin *imaginaarisessa mediassa*, mediassa jota ei vielä ole.

Väitettä voi ajatella kirjoituksen historian proseduraalisia malleja vasten. Esimerkiksi kombinatorisuudessa, tekstuaalisessa muuntuvuudessa, kollaasissa tai multilinearisuudessa on jonkinlainen tekstuaalista staattisuutta vastustava ulottuvuus, jonka perusteella ne tuntuvat olevan ”kotonaan” digitaalisen median tuottamassa kehyksessä. Benjaminia mukaillen voi väittää, että esimerkiksi Italian futuristien typografia tai barokin tekstigeneraattorit ”pyrkivät aikaansaamaan vaivaloisesti vaikutuksia”, jotka vastaavasti digitaaliset animoidut tekstit ja ohjelmoidut generaattorit toteuttavat ”vaivattomammin”. Futuristien kirjainten liikettä imitoiva typografia on siis aitoa kirjainten liikkumista käyttävien tekstien protomalli.

Kysymyksiä protomalleista on käsitelty hyperteksti- ja kybertekstiteorian piirissä. Hypertekstien tutkijat nimittivät protohyperteksteiksi painettuja tekstejä, jotka ”ennakoivat monia myöhemmän hypertekstikirjallisuuden piirteitä” (Koskimaa 1999, 336), kuten mul-

68 Benjamin 1989, 172. Englanninkielinen kriittinen editio kääntää kohdan näin: “First, technology is working toward a particular form of art.” “Second, traditional art forms, at certain stages in their development, strain laboriously for effects which later are effortlessly achieved by new art forms.” “Third, apparently insignificant social changes often foster a change in reception which benefits only the new art form.” (Benjamin 2008, 52.)

tilineaarisia lukusuuntia. Hakusanarakennetta hyödyntävä Milorad Pavićin *Hazarski rečnik* (1984) (suom. *Kasaarisanakirja*, 1990) ja Julio Cortázarin *Rayuela* (1963) (suom. *Ruutuhyppeä*, 2005) mainitaan usein esimerkkeinä poikkeamista lineaarisen proosakerronnan rakenteista, samoin irtolehdistä muodostuva Marc Saportan romaani *Composition No 1* (1962, uusi painos 2011) ja irtoniteistä muodostuva B. S. Johnsonin romaani *The Unfortunates* (1969, uusi painos 1999).⁶⁹ Brian McHalen mukaan tämänkaltaiset teokset tarjoavat ”lukijalle mahdollisuuden rakentaa oma tekstinsä” – ne ovat siis ”eräänlaisia koottavia malleja” (McHale 1999, 323). Epä- tai multilineaarista kerrontaa voi pitää yhtenä postmodernistisen romaanin tyyppinä tai piirteenä. Se rinnastuu muihin metafiktiivisiin romaanikerronnan ontologian sabotaaseihin, joita voi joissain tapauksissa nimittää pseudo-ergodiikaksi.⁷⁰

Espen Aarseth (1997, 75) pitää protohyperteksti-nimitystä suppeana ja ”imperialistisena”, koska se pyrkii paaluttamaan laajan kirjjon historiallisia, lineaarisesta esitystavasta poikkeavia muotoja hypertekstin edeltäjiksi. Jörgen Schäfer täydentää debatin (kenties yhtä imperialistisella) nimityksellä ”protokybertekstit”, jota hän käyttää esitellessään Saksan kirjallisuuden historian esisähköisiä kybertekstejä barokin kaudelta 1960-luvulle (Schäfer 2006).

Schäfer laskee protokyberteksteiksi (1) kombinatorisen kirjal-

69 Raine Koskimaan artikkeli (1999) esittelee protohyperteksteinä lisäksi Vladimir Nabokovin romaanin *Pale Fire* (1962), Raymond Federmanin romaanin *Take It Or Leave It* (1976), Gilbert Sorrentinon romaanin *Mulligan Stew* (1980) sekä Robert Cooverin novellit ”Quenby and Ola, Swede and Carl” ja ”The Babysitter” (1970).

70 Esimerkiksi Raymond Federmanin romaani *Take It Or Leave It* havainnollistaa pseudo-ergodisuutta sisältämällä yleisön tunkeutumisen kertomuksen maailmaan, toteutumattomien kertomuksen haarojen dramatisointia sekä lukijalle suunnatun kyselylomakkeen. Nämä ovat esimerkkejä ergodisia piirteitä simuloivasta kerronnasta. (Koskimaa 1999, 340–342.) Ne dramatisoivat ergodista toimintaa, mutta eivät mahdollista sitä. Lukija voi vain lukea eli Aarsethin käsitteistöllä käyttäjäfunktio pysyy tulkitsevana. Ergodisuuden ja simuloidun ergodisuuden raja voi joskus olla hämärä.

lisuuden eri muodot (kirjalliset ”pelit”, tuottavat säännöt, tekstigeneraattorit); (2) ”hypertekstit” eli haaraautuvat ja/tai multilineaariset tekstit; sekä (3) kollaboratiivisen ja etäkirjoittamisen muodot. Protohypertekstit ovat siis yksi protokybortekstien alalaji. Schäferin aineisto vahvistaa käsitystä, että ainakin mainitut kolme digitaaliseen mediaan assosioituvaa periaatetta ovat suhteellisen universaaleja malleja. Löytyvätkö kaikki verkottuneen ja ohjelmoitavan kirjoituksen periaatteet jollain elementaarisella tasolla kirjoituksen historiasta? Eivätkö teknologiset siirtymät mahdollista aitoja mediaalisia irtiottoja, hyppäyksiä tai aitoja uutuuksia?

”Proto” viittaa sekä malliin, koekappaleeseen että varhaisuuteen, ensimmäisyyteen ja alkuperäisyyteen.⁷¹ Toimimattoman koekappaleen lisäksi ”proto” voi siis olla myös alkuperäinen malli, jonka jäljitelmiä myöhemmät kappaleet ovat. Eri nimitykset ja luonnehdinnat tuovat esiin ilmiön eri valossa ja näyttävät, että painetussa (tai staattisessa) tekstissä on aina ollut monia käyttötapoja tai potentiaalisia rakenteita. Staattisen tekstiobjektin ja passiivisen vastaanottajan kyseenalaistavia malleja on ollut kirjallisuuden historiassa aina, joskin useimmiten kaanoneiden ja kirjallisuushistorioiden tutkan ulkopuolella.

Samoja piirteitä voi tulkinnasta riippuen pitää joko rajojen venyttämisenä tai menemisenä ”äärirajalle” (Koskimaa 1999, 336 & 344) – tai vain tietyn median dynamiikan kokonaisvaltaisena hyödyntämisenä. Painetun kirjan ”ohjelmoiminen” multilineaariseen lukemiseen merkitsee äärirajaa vain kaunokirjallisten tottumusten viitekehyydessä, ei välttämättä muiden tekstilajien (esimerkiksi ensyklopedian) tai kirjan materiaalsen median kannalta. Toisaalta esimerkiksi Queneau'n *Cent mille milliards de poèmes* (1961) tai vaikkapa 1500-luvun ja 1600-luvun pyöriviin kiekkoihin pohjautuvat tekstikoneet (joista enemmän luvussa III, 2.3.3) merkitsevät reaalista ja materiaalista eroa konventionaaliseen kirjaan, ehkä jopa transgressiota suhteessa siihen. Ne jättävät vaikutelman *teoksen ideasta*, jota sen materiaalsen toteu-

71 MOT Synonyymisanakirja 1.0.

tus ei täysin pysty seuraamaan. Tämän mallin, jota kutsuin aiemmin imaginaariseksi mediaksi, taustalta voidaan usein löytää kirjallisuudelle ulkoinen, kirjoittajaa ohjaava teoria tai maailmankatsomus, joka on laittanut liikkeelle median innovatiivisen käyttöönoton – kuten politiikka (Marinetti), matematiikka (Queneau) tai mystiikka (Kuhlmann, Burroughs).

III

Proseduraalinen kirjallisuus: menetelmällisestä kirjoittamisesta toiminnallisiin teksteihin

1 Kirjallisuus: säätelyn taidetta?

Kirjallisen ilmaisun vapautta ja spontaania välittymistä puskuroivat monenlaiset rajoitukset, joiden ympäröimänä kirjoittaja tahtomattaan on. Ne voivat olla esimerkiksi poliittisia, sisällöllisiä, kielellisiä, tilallisia, ajallisia, mediaalisia tai mentaalisia. Tällaisten rajoitusten lisäksi kirjallisuuteen ja sen tuotantoon liittyy monenlaisia tietoisesti ja vapaaehtoisesti valittuja sääntöjä.

Kirjallisuuden historiassa käytetyimpiä ja tunnetuimpia rajoitavia kaavoja ovat erilaiset runomitat ja runomuodot. Marcel Bénaboun (2007, 40–41) mukaan kovimmankin ”formalismin” vastustajan on myönnettävä, että runous on historiallisessa mielessä alisteinen ilmaisun rakenteellisille ja muodollisille säännöille, jotka koskevat kielen rakennetta, mittaa, sointuisuutta ja rytmiä. Runouden pitkässä historiassa muodollisesta formaatista vapaat poetiikat ovat selkeästi vähemmistössä. Toisaalta kirjoittamisen historiaan kuuluu myös lipogrammin ja anagrammin kaltaisia kirjainrajoitteita tai -sääntöjä. Ne ovat osa kaunokirjallisuuden historiaa, mutta yleensä ne luetaan myös sen reuna-alueille kuuluviksi kirjainpeleiksi, -harjoituksiksi tai

sanamagian epä- tai puolikirjalliseksi muodoiksi. Esittelen seuraavassa näitä kahta kirjoittamisen muodollisen säätelyn traditiota. Pohdin lopuksi niiden yhteyksiä ja eroja menetelmällisen kirjoittamisen ja kirjallisuushistorian näkökulmista.

1.1 Runomuodot

Poljennon yksikköihin eli runojalkoihin (kuten jambi, trokee, anapesti, daktyyli) perustuvat runomitat (kuten aleksandriini, heksametri, ”Kalevala-mitta”) sekä historialliset runomuodot (kuten haiku, sonetti, sestina, villanelle) rajaavat ja muotintavat ilmaisua kielen rytmi-, paino- ja äänne-elementtien perusteella. Ne ovat runoilijan ilmaisua rajoittavia ja uomittavia keinotekoisia rakenteita, joiden valinta on vapaaehtoista ja tietoista.⁷²

Runomuotoja voi yleensä kuvata matemaattisesti, niiden sisäisinä lukusuhteina. Esimerkiksi provencelaisten trubaduuriin 1100-luvulla kehittämä 39-säkeinen *sestiini* (eli sestina) tunnetaan äärimmäisen monimutkaisesta rakenneperiaatteestaan. Se muodostuu kuudesta kuusisäkeisestä säkeistöstä ja yhdestä kolmisäkeisestä. Ensimmäisen säkeistön säkeiden viimeisten sanojen pitää toistua kaikissa säkeissä tietyn periaatteen mukaan. Ensimmäisen säkeistön viimeisten sanojen (1, 2, 3, 4, 5, 6) järjestys on sestiniissä seuraava: 615243, 364125, 532614, 451362, 246531. Edeltävän säkeistön viimeinen sana on siis aina seuraavan säkeistön ensimmäisen säkeiden viimeinen sana. Kuuden säkeistön jälkeen runo päättyy kolmisäkeiseen säkeistöön, jossa koodisanat vielä kerrataan. Monimutkainen rakenne sitoo säkeistöt yhteen ja käy läpi koodisanojen permutaatiot.

Runomuodot eivät kuitenkaan ole vain ”tyhjiä” kaavoja, vaan

72 Tämä pätee ns. taiderunouteen. Suullisessa kansanrunoudessa kysymys muotojen keinotekoisuudesta ja niiden oppimisen ja soveltamisen itsetietoisuudesta on erilainen, eikä nyt puutu siihen.

monissa mitalliset ja soinnulliset vaatimukset kytkeytyvät yhteen sisällöllisten kanssa. Japanilaiseen haikuun liittyy 5-7-5-tavurakenteen lisäksi sisällöllisiä sääntöjä, joiden mukaan haikusta tulee käydä ilmi muun muassa säätila ja vuodenaika. Sonetissa tulee olla $14 (2 \times 4 + 2 \times 3 \text{ tai } 3 \times 4 + 2)$ säettä ja tietty loppusointukaava (esimerkiksi *abba abba cdc cdc*), jotta se olisi sonetti. Lisäksi säkeistöjen välinen *volta* edellyttää myös temaattista vaihdosta, käännettä tai vastakohtaisuutta (Fuller 1972, 2).

Sonetin keksijänä pidetään yleensä italialaista hovinotaaria Giacomo da Lentinoa. Sonetti liittyy historiallisesti myös eurooppalaisen kirjallisuuden ”kirjoituksellisuuteen”, siirtymään oraalisesta esityksestä kirjoitettuun sanaan. Paul Oppenheimerin mukaan 1200-luvulta periytyvä sonetti oli länsimaisen runouden ensimmäinen siirtymä pois musiikista ja performansista kohti kirjoitusta – ”lukijan ja runon yksityistä kohtaamista” (Oppenheimer 1989, 187). Sonetti poikkesi tietoisesti sekä rakenteellisesti että sitä kautta myös sisällöllisesti muusta keskiajan Euroopan runoudesta, jolla oli vahvat yhteydet musiikilliseen esitykseen.⁷³ Sonetista puuttuvat trubaduurilyriikan tyyppiset yleisön ja runon kohteen (eli rakastetun) suorat puhuttelut. Niiden sijaan runon puhuja kääntyy itseensä – sonetti on ”dialektinen ja introspektiivinen” runomuoto (mt., 185), joka tuottaa länsimaiseen lyriikkaan ensimmäistä kertaa modernin, sisäisesti ristiriitaisen subjektin. Oppenheimer kiinnittää huomiota myös varhaisten sonettien typografiaan.⁷⁴

73 Sonetin muoto eroaa kaikista muista ajan trubaduurien käyttämistä muodoista ja muusta ajan lyriikasta. Sestetin tuottama ”epäkesko” rakenne vaikuttaa ajan sävelkonventioiden näkökulmasta epämusikaaliselta (Oppenheimer 1989, 177–178). Sestetin ja oktetin välinen jännite poikkeaa olennaisesti laulettuun lyriikkaan (esim. *chansonin*) konventioista. (Mt., 76–78.) Se tuottaa vahvemman rakenteellisen ja formaalisen tietoisuuden runon muodosta.

74 Valtaosassa varhaisia sonettikäsitteitä kirjoituksia oktetti ja sestetti eroteltiin ainoastaan isoilla alkukirjaimilla ja sisennyksillä, ilman tyhjiä rivivälejä, jolloin sonetti hahmottui yhtenä graafisena kokonaisuutena. Sonetti on näin yksi säkeistö

Ensimmäinen suomalainen sonetti oli A. Oksasen eli August Ahlqvistin ”Suomalainen sonetti” vuodelta 1860.⁷⁵ Se on metaruno, joka käsittelee – yleisen käsityksen mukaan myös tahattomasti – sonettimuodon istuttamisen vaikeutta suomen kieleen ja suomalaiseen mentaliteettiin. Oksasen runossa esittämä toive (”suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi”) toteutui: Eino Leino, Otto Manninen, V. A. Koskenniemi, Kaarlo Sarkia, Einari Vuorela ja monet muut tarttuivat sonettiin, eikä se suomenkielisenä edelleenkaan ole täysin marginaalinen muoto. Vireillä pysyvää kiinnostusta selittänee sen kirjallisuushistoriallinen asema ”muotojen muotona”, johon yhdistyy muodollinen pakote: nykyrunoilijakin voi ottaa sonettimuodon niin halutessaan eräänlaisena teknisenä perusvaikeustasona.

Tämä kaksinainen asetelma on myös Oulipon sonettiharrastuksen taustalla. Ryhmän traditionalismiin⁷⁶ kuuluu vanhojen kirjallisten muotojen ja sääntöjen tutkiminen, uusiokäyttö ja laajentaminen. Oulipon sonetille suorittamista operaatioista tunnetuin on Raymond Queneau’n sonettigeneraattori.⁷⁷ Oulipon menetelmistä sonettiin liittyvät esimerkiksi Queneau’n *poettinen redundanssi* (eli *haikusaatio*) sekä Jacques Bensin kehittämä *irrationaalisonetti*.

Poettinen redundanssi tuottaa uuden runon poistamalla (miehuiten Mallarmén) sonetista kaiken muun paitsi loppusointuaineksen. Queneau’n mukaan Mallarmén säkeiden loppuun on ladattu lähes kaikki oleellinen informaatio, jolloin sonetti voidaan tiivistää poistamalla redundanssi, ylijäämä. Menetelmällä on hänen mukaansa myös ”eksegeettistä” ja tulkinnallista arvoa, koska se tuo uusia näkökulmia lähdetekstiin. Queneau’n mukaan Mallarmén sonetit ovat ”kestävää

(*stanza*), jonka sisällä tapahtuu temaattinen muutos, jota yhdeksannen säkeen iso alkukirjain ja sisennys ilmentävät (mt., 176–177).

75 Teoksessa *Säkeniä. Kokous runoelmia* (1898).

76 ”Oulipian literature is neither modern nor post-modern but what I would call a traditional literature true to tradition [...]” (Roubaud 2005, 40.)

77 *Cent mille milliards de poèmes* (1961), teoksesta lisää myöhemmin. Tarkalleen ottaen teos edelsi Oulipon syntyä ja toimi lähtölaukauksena ryhmälle.

raakamateriaalia, kuin banaanikärpänen genetiikassa.”⁷⁸ Poeettisessa redundanssissa näkyy oulipolainen suhde klassikoihin, joka on samaan aikaan kunnioitettava ja travestinen.

Jacques Bensin irrationaalisonetti (*sonnet irrationnel*, 1973) uudistaa sonetin 14-säkeisen muodon piin (π) ensimmäisten desimaalien (3,1415...) mukaan. Se jakautuu 3-, 1-, 4-, 1-, ja 5-säkeisiksi säkeistöiksi riimikaavalla AAB C BAAB C CDCDD. Yksiriviset säkeistöt ovat kertosakeitä. Irrationaalisonetti muistuttaa klassisen sonetin numeraalisesta rakenteesta ja kiinnittää huomiota matemaattisiin rakenteisiin kirjallisten muotojen taustalla ylipäättään.⁷⁹ Tulkitsen irrationaalisonetin kommentoivan myös klassisen sonetin hallittua, loogista ja *rationaalista* muotoa.

Sonettimuoto potentiaalisuudessaan havainnollistaa missä tahansa kirjallisessa muodossa olevia mekaanisia tai konemaisia piirteitä. Sonettimuoto on kaava, algoritmi tai ”kone” mahdollisille, tuleville soneteille – tähän Queneaun sonettigeneraattori rakenteellisella ja operationaalaisella tasollaan vihjaa. Myös Leevi Lehdon sonettikokeelma *Ääninen* (1997) yhdistää tämän muodon konkreettiseen koneellisuuteen. Se on hybriditeos, joka koostuu kahdesta käyttöliittymästä, painetusta kirjasta ja verkossa olevasta generaattorista.⁸⁰ Painettu teos sisältää 31 sonettia sekä tekijän jälkisanat, jossa Lehto sekä kirjoittaa sonetin historiasta että tuo ilmi omien sonettiensa tekemiseen käytettyjä menetelmiä. Ne yhdistävät sonettimuodon nykyrunouden proseduraalisuuksiin, kuten löydettyyn tekstiin, foneettisiin käännekösiin ja oulipolaisiin sanakorvauksiin. Esimerkiksi sonetti ”Negatiivinen kyky” on foneettinen käänös John Keatsin (1795–1821) sonetista ”Bright Star”. Kuisma Korhosen (2004a, 105) mukaan *Äänisestä*

78 Queneau 2007, 58–61. ”Mallarmé’s sonnets are very high-grade material, like the fruit fly in genetics.” (Mt., 62.)

79 Ks. Mathews & Brotchie 2005, 163–164, jossa myös Mathewsin irrationaalisonetti ”Replay”.

80 Tätä kirjoitettaessa (joulukuu 2011) generaattori ei ole verkossa. Generaattorin toiminnasta ks. esim. Joensuu 2008b, 135–137.

välittyvä tekijän kielikäsitys on sekä esi- että jälkimoderni. Puhujan persoonallisen ilmaisun sijasta kirjallisuuden kieli nähdään ”opittuna, lainattuna ja kierrätettynä omaisuutena”, kuten keskiajalla, renessanssissa ja monissa jälkimoderneissa käsityksissä. Tekijän kommentaarin mukaan *Äänisen* täyteenahdettu sitaattimosaiikki pitäisi nähdä lisättyjen tulkintavihjeiden sijasta kaiken kirjoituksen kerrostuvuutena, kielen rakentumisena ”jäänteistä tai kaiuista” (Lehto 1997, 78).

Kirja-*Äänisen* sonetit ovat niin kielellisesti, tyyllisesti kuin sointuisuutensa ja poljentonsa suhteen vaihtelevia. Monet teoksen soneteista poikkeavat sävyiltään ja sanastoltaan huomattavasti klassisesta sonetista. Skaala ulottuu tiukasta riimikaavasta ja lyyrisestä otteesta melko vapaaseen mittaan ja löydetyn kielen ohjaamaan nonsense-, dada- tai language-henkiseen runoon. ”Asumaton saari” on jambisen mittansa, rytmikaavansa, soinnutuksensa sekä volta-rakenteensa suhteen melko klassinen sonetti.

Asumaton saari

Kun pyydän, maljaan helmet kerännet.
On turha auringossa taittaa peistä.
Sen liitoksista, aika repeilleistä,
näet saadut iskut, poikkeukselliset.

Nuoruutta vertaan peltoon, tiluksiin.
Alkoiko ilta aamun syvänteistä?
Lyhtyinä tinasotilaat saa seistä,
kun kerään tuulta mustiin kirjaimiin.

En tartu enää uusiin tarjouksiin.
Ei mittakaava ole näköala.
Kaipuun tai tauon tavoin lehden avaan,

kirjoitan, peitän, käännän, pyyhin, salaan.
Oi aika loittoneva, tule, ala, pala!
Nyt saari asumaton lipuu laituriiin.

(Lehto 1997, 37.)

Kokoelman muiden, kielellisesti digressiivisempien tekstien taustaa vasten tämä sonetti on melko lyyrinen. Puhujan tuottama informaatio on mahdollista kerätä yhtenäisen tulkinnan alle: taaksepäin katsominen, illan alkaminen ja taisteluvälineissä näkyvät jäljet muodostavat luopumisen tai retrospektion teeman. Samalla kuitenkin sonetti kuvaa kirjoittamisen kautta syntyvää yhteisöä tai uutta sosiaalisuutta (saari, lipuminen laituriiin) sekä kirjoittamisen työtä ilona, pelinä (peittäminenä, kääntämisenä, pyyhkimisenä, salaamisena) ja hybriksenä (”kerään tuulta mustiin kirjaimiin”). Kokonaisuuteen jää kuitenkin avoimia kohtia tai risteileviä ”jäätteitä ja kaikuja” (malja, helmet, tinasoittilaat), joita on vaikea palauttaa yhtenäiseen temaattiseen tulkintaan.

Malesialaisesta pantun-runomuodosta 1800-luvulla kehitetty nelisäkeinen *pantoum* perustuu säkeiden kertaamiseen sellaisenaan tietyn periaatteen mukaan (alla olevassa esimerkissä ABCD, BEDF, EGFH, GIHJ, ICJA). Periaatteen mukaan säkeistön toinen ja neljäs säe toistuu aina seuraavan säkeistön ensimmäisenä ja kolmantena säkeenä. Jokainen uusi säkeistö siis tuo muassaan kaksi säettä uutta materiaalia, joka lomittuu kahden edellisessä säkeistössä kuullun säkeen kanssa. *Pantoum* tuottaa helposti luettelevan tai staattisen vaikutelman, mutta haastaa kirjoittajan myös hyödyntämään jo esiintyneen ja uuden materiaalin välisiä suhteita. Mikään muu runomuoto tuskin hyödyntää toistoa yhtä voimakkaasti. Lisäksi periaate, jossa ensimmäisen säkeistön säkeet toistuvat viimeisessä säkeistössä, muistuttaa sulkeutuvuudessaan silmukkaa tai luuppia. Karri Kokon *Vapaat kädet* (2007) sisältää hai(na)kujen ja sonettien (15, 16, 23, 71, 91) lisäksi myös yhden pantoumin.

Pantun

Järjetön muisti, lomittaiset kuvat, kuiske, leikkely päässä.
Kuka puhuu hiljaisuuteen polvet, huulet, taivaanrannan?
Sana ympäröi asian ihon lailla, estää sitä vuotamasta yli.
Ei pidä sanoa naista kauniiksi; että halusin vain tehdä näin.

Kuka puhuu hiljaisuuteen polvet, huulet, taivaanrannan?
Ei tuntisi mies ikävää, jos ei olisi koskaan kuullut ikävästä.
Ei pidä sanoa naista kauniiksi; että halusin vain tehdä näin.
Hän kuvaa, pohtii, kertoo, hän kysyy, pyytää, toivoo.

Ei tuntisi mies ikävää, jos ei olisi koskaan kuullut ikävästä.
Vaikka vain yksi on äänessä, hänen äänensä ei ole kaikki.
Hän kuvaa, pohtii, kertoo, hän kysyy, pyytää, toivoo.
Teot kädestä suorana ja mustavalkoisena, puhe toisintona.

Vaikka vain yksi on äänessä, hänen äänensä ei ole kaikki.
Katseesi aivan kuin sormeni olisivat silmät täällä jossakin.
Teot kädestä suorana ja mustavalkoisena, puhe toisintona.
Luovuta, eikä sinun koskaan tarvitse ottaa yhtään mitään.

Katseesi aivan kuin sormeni olisivat silmät täällä jossakin.
Sana ympäröi asian ihon lailla, estää sitä vuotamasta yli.
Luovuta, eikä sinun koskaan tarvitse ottaa yhtään mitään.
Järjetön muisti, lomittaiset kuvat, kuiske, leikkely päässä.

(Kokko 2007a, 38.)

Runomuotojen ja -mittojen funktioita voi tarkastella eri näkökulmis-
ta. Yksi mahdollinen erottelu on jako romanttiseen ja rationalistiseen
(Hosiaisuus 2003, 804–805). Romanttinen näkökulma painottaa
mitan kokemuksellisia, kehollisia tai hypnoottisia vaikutuksia, joita
kielen rytmiikka ja musikaalisuus voivat saada aikaan. Esimerkiksi
pantoumissa toisto ja siihen liittyvä odotus voi synnyttää suggestii-
visuutta muistuttavan vaikutuksen. ”Rationalistinen” näkökulma on

luomisessa: siinä miten muodolla voidaan vaikuttaa kirjoittamisen intentionaaliseen ja tietoiseen puoleen, Marcel Bénaboun (2007, 43) mukaan ”sanallisen tulvan kanavointiin”. Aaro Hellaakoski pohti samaa asetelmaa samanlaisella virtaavuuden, kanavoinnin ja patoamisen retoriikalla vuonna 1949:

[rytmikuviot, allitteraatiot ja riimit] ovat taitavallekin tekijälle [...] vaikeuksia sanallisen ilmaisun tiellä ja siten vauhtia pidätteleviä kynnyksiä. Tai vielä tarkemmin ne ovat virtauksen eteen nousevia patoja. Sellaisina ne ensinnäkin hidastavat syntymäprosessia ja antavat aikaa monipuoliselle itsekriitikille. Toisaalta ne, patoavassa toimessaan, kykenevät taaksensa kokoamaan tulvivien elämysten energiaa, jolla sulun lauetua on tilaisuus purkautua generaattoreihin. (Hellaakoski 1983, 277.)

Muodon rajoittava tehtävä on siis kaksihakmotteinen. Se lisää itsekritiikkiä, tietoisuutta, intentionaalisuutta ja kontrollia, jolloin se toimii spontaania, sattumanvaraista tai kaoottista ilmaisua vastaan. Tämän (rationalistisen) näkökulman kääntöpuolella on periaate, jossa loppusointu tai rytminen kaava myös *irrottaa* kielen tekijän tietoisesta hallinnasta. Muoto myös ”kokoaa” eli oikeastaan *synnyttää* ”elämysten energiaa”, jolla Hellaakoski luultavasti tarkoittaa luovan tapahtuman taustalla olevaa hahmotonta esitietoista materiaalia. Kirjoittamisen rajoittava tai säätelevä muoto toimii siis yhteistyössä jonkin ”toisen” kanssa: rajoitteen funktio on aktivointi.

Esimerkiksi Lehdon, Kokon, John Ashberyn, Louis Zukofskyn ja oulipolaisten kiinnostusta sestiiniin, pantoumiin ja sonettiin selittää niiden formaaliudessaan haastava muoto ja pitkä historia. Nykykirjallisuuden perspektiivistä vanhojen runomuotojen käyttö merkitsee myös siirtoa *konseptuaalisuuden* suuntaan.

Vaikka A. Oksasen sonetti on sekä historia- ja muototietoinen että asetelmaltaan kokeileva, siitä puuttuu esimerkiksi Lehdon sonettien rakenteellinen ironia. Tämän ironian voi tunnistaa eri tasoilla: traditionaalisen muodon tietoisessa siirtämisessä epätraditionaalsiin

sisältöihin ja kokeelliseksi assosioidun tekijän repertuaariin, jolloin nykykokeellisuus liitetään osaksi vanhaa traditiota. Yhtä hyvin se tuottaa näkökulman myös toiseen suuntaan: näyttää traditionaalisen sonetin, sestiinin tai pantoumin rajoitteenalaisena, proseduraalisena kirjallisuutena.

1.2 Kirjainrajoitteet

”torture one poor word ten thousand ways”
(John Dryden)

Kirjoittamisen historiassa kirjainrajoitteilla on pitkät, jopa muinaiset juuret. Kuvarunon, akrostikonin, tautogrammin, univokalismin, kronogrammin, lipogrammin, palindromin ja anagrammin tyyppisiä, kirjaimeen kirjoituksen yksikkönä perustuvia rajoitteita tunnetaan foneettisen kirjoituksen alkuajoilta asti.

Kuvarunon (lat. *carmen figuratum*; engl. *shaped verse*) kukoistuksen aikana pidetään yleensä renessanssia ja barokkia, mutta sitä tehtiin jo ajanlaskun alun Aleksandriassa sekä hellenistisen kauden Kreikassa ja sitä ympäröivissä kulttuureissa. Traditio ei ole pelkästään länsimainen: kuvarunoutta löytyy ainakin Kiinan, Persian ja Intian vanhoista kulttuureista. Kuvarunoa ei voi sanoa myöskään erityisen marginaaliseksi muodoksi. Dick Higginsin definitiivinen selvitys lajin historiasta (1987) viittaa yli kahteen tuhanteen löydettyyn esimerkkiin vuotta 1900 edeltävältä ajalta. Suomestakin löytyy esimerkkejä jo 1600- ja 1700-luvuilta, avantgardesta vaikuttuneilta 1960-luvun tekijöiltä, eri modernismeista (Aaro Hellaakoski, Paavo Haavikko) kuin myös nykyrunoudesta. Esimerkkejä suomalaisista kuvarunoista luvuissa IV, 1 ja IV, 3.

Higgins käyttää termiä *pattern poetry* ennen vuotta 1900 julkaistuista visuaalisista teksteistä, ”joissa teksti ja sen visuaalinen muoto toimivat yhdessä” (mt., vii). Tarkalleen ottaen *kuvarunous* käsittää vain

tekstit, jotka muodostavat ikonisen (tunnistettavan) kuvan tai kuvion – historiallisesti toistuvimpina esimerkkeinä ristin, ruukun, tiimalasin tai viinilasin kuvan. ”Pattern poetry”, jolle ei ole vakiintunutta suomenkielistä vastinetta (kaavoitettu runo, kaavioruno?), sisältää tällaisten kuvarunojen lisäksi myös tekstit, joissa kuva tai muoto ja kirjoitus on kytketty läheisesti yhteen, sekä tekstilabyrintit ja sananeliöt, kuten vanha SATOR-enigma eli SATOR-neliö (alla). Sen latinankielinen palindromi voidaan lukea alusta loppuun ja lopusta alkuun kaikissa luku suunnissa.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Tekstilabyrintteja tai labyrinttitekstejä (epälineaarisia, monia lukureittejä sisältäviä tekstisokkeloita) ja sananeliöitä voi pitää kuvarunouden ja kirjainrajoitteiden välimuotona. Lisäksi menetelmällisen kirjoittamisen historiallisen kontekstoinnin kannalta merkille pantavaa on, että Higgins (1987, 171–195) esittelee akrostikonit, proteus-säkeet, sana-arvoitukset ja kirjoittamisen matemaattiset kaavat kuvarunoudelle (merkityksessä ”pattern poetry”) rinnakkaisina muotoina. ”Kaaviorunouden” ja rajoitekirjoituksen yhteyden havainnoivat myös Baetens & Poucel.⁸¹

81 ”The notion of ‘pattern’, which implies the systematic repetition of a given rule or mechanism, hints at the constrained character of this type of poetry.” (2010, 135.)



Esimerkki 1600-luvun pohjoismaisesta proseduraalisesta kirjallisuudesta. Suurennettu yksityiskohta saksankielisestä, ruotsalaisesta tekstilabyrintistä (Johann Kankel, 1680). Lähde: Higgins 1987, 92. Higginsin mukaan teksti sisältää sekä ”loppusoinnut että vaihtoehtoisia haarautumia siten, että säkeiden kulloinkin sekvenssi on määrittelemätön.” (Mt.)

Tämä labyrintti on joka puolelta suljettu, eli siinä ei ole lineaarisuutta implikoivaa aloituskohtaa. Teksti on esimerkki rajoitteen tuottamasta teknisestä haasteesta sekä kirjoittajalle että lotojalle, kuin myös haarautuvasta, epälinearisesta tekstistä, joka on samalla rakenteeltaan luuppi.

Näiden sukulaismuotojen lisäksi myös ”puhtaasta” kuvarunoudesta on

löydettävissä menetelmällisiä piirteitä. Kuvarunossa kirjaimet järjestyvät visuaaliseksi muodoksi, jonka silmä tunnistaa kuvaksi, joten kirjain irtoaa läpinäkyvästä foneettisesta roolistaan tekstipinnan materiaaliseksi osaksi. Se on samanaikaisesti sekä verbaalisen että visuaalisen informaation yksikkö, eräänlainen pikseli. Ikoninen kuva voi toimia tilarajoitteena, varsinkin jos se säätelee katkaisemattomien sanojen ja säkeiden pituuksia. Kuvarunouden voi siis tapauksesta riippuen nähdä rajoitteenalaisena kirjoittamisena tai sen lähimuotona.

Akrostikon-teksteissä (-runoissa) rivien (säkeiden) alkukirjaimet muodostavat sanoja. Rivit ovat luettavissa siis myös vertikaalisesti, ylhäältä alas. Akrostikonia on käytetty piiloviestien koodaamiseen tekstiin niin poliittisissa kuin mystis-uskonnollisissakin yhteyksissä. Sen muunnelmia ovat mesostikon (koodikirjaimet keskellä) ja telestikon (lopussa) sekä akronyyminen kirjoittaminen, jossa jokaisen rivin (säkeen) sanojen alkukirjaimet muodostavat koodisanan, esimerkiksi tekstin otsikon. Kaikissa näissä kirjain yksikkönä kytketään samanaikaisesti yhtä useampaan ilmaisuun. Akrostikon tuottaa siis simultaanista kirjoitusta. Oulipo lukee akrostikonin ja akronyymisen kirjoituksen laajempaan, *inkluusioiksi* nimittämäänsä lajiin. Inklusio on teksti, josta on luettavissa toinen, pienempi teksti. (Mathews & Brothie 2005, 161.)

Tautogrammi, teksti jonka kaikki sanat alkavat samalla kirjaimella, on muiden kirjainrajoitteiden tapaan ikivanha kirjainrajoite. Wheatley (1862, 23–26) viittaa traditioon lyhyesti nimellä ”täydellinen allitteraatio”, jolla tarkoitetaan kirjainten (ei ainoastaan äänteiden) toistumista. Tautogrammeja käytettiin yleisesti esimerkiksi barokissa, myös ajan suomalaisessa runoudessa (ks. luku IV, 1). Nykykirjallisuuden laajin sovellus lienee Walter Abishin (s. 1931) romaani *Alphabetical Africa* (1974), jonka tautogrammi muuntuu luvuittain. Ensimmäinen luku ”A” sisältää vain a:lla alkavia sanoja, seuraava luku a:lla ja b:llä, sitä seuraava a:lla, b:llä ja c:llä, kunnes luvussa ”Z” (joita on kaksi) kirjoittajalla on rajoitukseton arsenaali käytössään. Tämän jälkeen rajoite palaa voimaan käänteisenä: kirjoittajan liikkumatila vähenee lu-

vuittain, ja romaani päättyy a-tautogrammiin.

Suomalaisen nykyrunouden tuoreimmat akronymiat ja tautogrammit löytyvät Marko Niemen ja Miia Toivion *Suut*-kokoelmasta (2012). Sarja ”Maagisessa maailmankaikkeudessa” sisältää neljä proosarunoa, jotka seuraavat paitsi tautogrammin, myös aakkosjärjestyksen periaatetta.

Aaltoileva aamurusko, aaria aavemaisella aavikolla. Aavistus absintinvihreää ahdistusta. Aikamatkalla ainutkertaisia aistiharhoja, aitoja. Ajallisuudessa ajalehtivan akvaariokalan alakulua. Aliavaruushyppyt alkavat. [...]

(Mt., 35.)

Univokalismi (yhden vokaalin sääntö) on sukua tautogrammille ja lipogrammille. Tunnetuin, ankarin (ja palkituin) esimerkki univokalismista lienee Christian Bökin *Eunoia* (2001), jossa proosateksteittäin vaihtuva univokalismi yhdistyy moniin sisällöllisiin ja muodollisiin pakotteisiin: joka runossa tulee käsitellä ”kirjoitustapahtumaa ja lisäksi kuvata kulinaarinen herkkuhetki, sivuta aviorikosta, tarjota pastoraalinen maisemakuvaus ja esittää kertomus merimatkasta.” (Lehto 2007, 267.) Jokainen osasto perustuu kaikki englannin univokaaliset sanat sisältävään sanavarastoon, jonka sen tulee käyttää niin systemaattisesti kuin mahdollista (käyttämättä jääneet sanat ovat *parallax*, *belvedere*, *gingivitis*, *monochord* ja *tumulus*). Sanojen toisto on kuitenkin kielletty niin pitkälle kuin mahdollista (Bök 2008, 103–104).

Kronogrammi tarkoittaa vuosiluvun sijoittamista tekstiin roomalaisilla numeroilla (I, V, X, L, C, D, M). Kronogrammien käyttö oli yleistä etenkin antiikin Roomassa ja 1500–1700-luvuilla juhlavissa ja valtiollisissa yhteyksissä, kuten muistomerkeissä. ”My Day Is Closed In Immortality” on kuningatar Elisabethille omistettu, kuolinvuoden 1603 (MDCIII) koodaava kronogrammi (Wheatley 1862, 7). Numerot ovat kronogrammissa yleensä suuraakkosin kohostettuina, eikä

niiden tarvitse olla oikeassa järjestyksessä. Kronogrammi hyödyntää siis tiettyjen kirjainten kaksoismerkitystä foneettisina ja numeerisina merkkeinä. Se on yksinkertainen esimerkki ylimääräisten viestien koodaamisesta tekstiin, mikä synnyttää, kuten akrostikonkin, kaksihakmotteisen lukutavan lukijalle, joka tuntee käytössä olevan periaatteen. Harry Mathewsin mukaan kronogrammi ei ole rajoitteena kovin vaativa eikä produktiivinen, eikä sitä ole aiemmin käytetty kirjallisuudessa.⁸² Mathewsin oma proosateksti ”Clocking the World on Cue: The Chronogram for 2001”⁸³ lienee pisin tunnettu kronogrammi.

Lipogrammi, tietyn kirjaimen tai kirjainten käyttökielto, on muiden kirjainrajoitteiden tapaan tuttu jo antiikin Kreikan kirjallisista lähteistä. Mikäli H. B. Wheatleyn (1862) lähdekritiikkiin on luottamista, lipogrammi on ollut käytössä jo länsimaisen kirjallisuuden synnyn aikoihin. Lasus (s. 500-l. eaa.) tunnettiin lipogrammisäkeistään, ja myöhemmin Tryfiodorus kirjoitti *Odysseian* uudestaan 24 kirjan laajuisena, joista jokainen oli järjestyksessä kunkin kreikan kielen aakkosen lipogrammi. Modernin kirjallisuuden tunnetuin lipogrammien harrastaja on oulipolainen Georges Perec (1936–1982). Perec oli kirjailijantyössään kiinnostunut nimenomaan kirjaimesta ja erilaisista (historiallisista) kirjainrajoitteista, joita lipogrammi yksinkertaisessa ja selkeässä rajoittavuudessaan edustaa puhtaimmillaan. Perecin rakkausrunomuoto ”kaunis poissaolija” (*belle absente*) yhdistää lipogrammin eräänlaiseen negatiiviseen akrostikoniin.⁸⁴ Perecin lipogrammiromaani *La Disparition* (1969) on laaja romaani, jossa ei ole yhtään e-kirjainta. Sen univokalistisen sisarteoksen *Les Revenentes* (1972) ainut vokaali on e, joten se on samalla kaikkien muiden vokaalien lipogrammi. Molemmat on myös ”käännetty” englanniksi, nimillä

82 Mathews & Brotchie 2005, 110.

83 Teoksessa *The Human Country* (2002).

84 Ensimmäinen säe käyttää kaikki muut aakkokset kuin puhuteltavan (rakastetun) nimen ensimmäisen kirjaimen, toinen säe kaikki muut kuin nimen toisen kirjaimen, jne.

A Void (Gilbert Adair, 1994) ja *The Exeter Text: Jewels, Secrets & Sex* (Ian Monk, 1996). Hannu Luntialan novelli ”Pois” on esimerkki lipo-grammista suomalaisessa nykykirjallisuudessa.⁸⁵

Palindromi (teksti, jossa on samat kirjaimet myös lopusta alkuun) ja anagrammi mainitaan usein yhdessä. Molempia määrittää formaalinen ankaruus, joka tekee niistä haastavia muotoja. Ne uo-mittavat ilmaisen hyvin ahtaaseen, kirjain kerrallaan etenevään ti-laan. Palindromikirjallisuutta⁸⁶, mikäli tällaista lajitermiä voi käyttää, määrittää useimmiten muodon tuottama tunnistettava sävy tai rytmi. Kirjoittaja voi pyrkiä kieleltään mahdollisimman luonnolliseen ja hal-littuun palindromiin, kuten

Nätin äänesi,
sen äänitän.

(Frangén & Heikura 2002, 31.)

tai Esa Hirvosen metalyyrisessä kolmisäkeessä:

Soma akatemiavaara:
hassu on urana runous.
Saharaa vai metakaamos?

(Hirvonen 2002, 44.)

Leevi Lehdon vuodelta 1991 peräisin olevan pitkän palindromisäkeis-tön alun lyyrinen sanasto ja poljento tuottavat loppupuolelle vähem-män traditionaalista materiaalia:

85 *Nuori Voima* 5/2010.

86 Suomalainen palindromirunous koostuu tiettävästi Simo Frangénin & Pasi Heikuran kokoelmista *Retki – Dikter* (1991) ja *Aito idiotia* (2002), Esa Hirvosen kokoelmasta *Takana kapakan akat* (2002) sekä Leevi Lehdon 20 runon sarjasta ARG-lehdessä (ks. Lehto 2008, 115).

Sa pois ota, ah! naamiosi - siksi ne teit!
Emmeet hylättyys' ennätte, syksyn.
Nähtes' koet tavata siskosi, itsesi, yhteystien:
takaan et' tänne, L., sinua, kaunis, lennätte,
naakat, neitsyet, hyisesti isoksi satavat
teokset (hännyskysyttänee syyttä
lyhtemme tieten iskisi...) soimaan! haa! tosi opas!⁸⁷

Mitä pidempi palindromi on kyseessä, sitä herkemmin muoto alkaa tuottaa kielensisäisiä kiinnikkeitä, ja sitä vaativampaa tulee kielellisestä luontevuudesta.⁸⁸ Palindromin keinotekoisuus voi olla myös tietoinen valinta: ”palindromi, jossa muodon ’vääristävä’ vaikutus ei tuntuisi, ei enää huvittaisi” (Lehto 2008, 118–119). Tällaiseen kielen maksimaaliseen vääristämiseen päättyy Nick Montfortin ja William Gillespien *2002: 2002* sanan palindromikertomus vuodelta 2002. Kahdeksan A5-kokoista sivua täyttävä teksti alkaa:

2002 demands lore – aside Roman-era eye, non-idyl. Guerilla
muse, we call, rig. Yo! Brag us an ode-tale.
O readers, meet Bob.

ja päättyy:

[...] Bob teems red, aero-elated on a sugar: ”Boy ... girl lace!” We
sum all: ire, ugly din. One year enamored is aero-LSD named
2002.

(Montfort & Gillespie 2002.)

2002 yhdistää palindromin koneavusteiseen, konseptualistiseen kir-

87 http://leevilehto.net/?page_id=252

88 Vuonna 1969 Georges Perec kirjoitti 5 000 merkin ranskankielisen palindromin, jolle Harry Mathewsin mukaan ei löydy vertailukohtaa ”pituudessa, kekseliäisyydessä tai kirjallisessa eleganssissa” (Mathews & Brotchie 2005, 208).

joittamiseen. Työskentelyssä on hyödynnetty tietokoneohjelmistoa (nimeltä ”Deep speed”), joka arvatenkin on avustanut sanavaraston ja sanaketjujen muovaamisessa. Kertovana proosana 2002 on rikkinäistä, katkoksellista ja lukukelvotonta, mutta konseptilähtöisenä pakotettuna kirjoittamisena se on lähes epäinhimillinen taidonnäyte.

Anagrammissa sana, lause tai muu teksti muutetaan toiseksi kirjainten järjestystä vaihtamalla. Kaikki kirjaimet käytetään eikä uusia kirjaimia lisätä. Anagrammi, toisin kuin palindromi, on esimerkki kirjoituksen permutaatiosta.⁸⁹ Kirjoituksen permutaatiot voivat kohdistua kirjainten, tavujen, sanojen, lauseiden tai suurempien kokonaisuuksien paikanvaihdoksiin. Permutaatio merkitsee tietyn, määriteltävissä olevan joukon sisällä toimimista, joten permutatiivinen kirjoittaminen perustuu aina rajattuun lähdetekstiin, kirjainten tai sanojen joukkoon jota muunnellaan. Muihin kirjoitukseen kohdistuviin permutaatioihin verrattuna anagrammi on elementaarisin, koska se toimii pienimmän mahdollisen materiaalsen yksikön – kirjaimen – tasolla.

Palindromin ja anagrammin kirjainperiaatteet on mahdollista siirtää sanatasolle. *Lyon-säkeet* oli runomuoto, jossa sanat ovat symmetrisesti, kuten kirjaimet palindromissa. *Proteus-säkeet* (”anagramme de mots”) oli etenkin latinankielisessä runoudessa paljon viljelty muoto, johon kohdistui 1600-luvulla voimakasta kiinnostusta matemaattisen ja kombinatorisen tutkimuksen hengessä. Vuonna 1617 Henri Van de Putte teki säkeestä *Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera caelo* 1 022 kieliopillisesti korrektia sanapermutaatiota (Hallyn 1993, 291). Permutaatioiden määrä kytkeytyy lähdetekstin sisältöön: Neitsyt Marialla on hyveitä kuin taivaalla tähtiä, eli ajan tähtitieteen laskujen mukaan 1 022.

Runouteen anagrammi tulee oikeastaan vasta 1900-luvulla, Unica Zürnin myötä (josta enemmän seuraavassa alaluvussa 2.1). Zürnin

89 Permutaatio tarkoittaa (matematiikassa ja joukko-opissa) lineaarisesti järjestetyn joukon jäsenten paikkojen vaihdoksia. Esimerkiksi joukon ABC kaikki mahdolliset permutaatiot ovat ABC, ACB, BAC, BCA, CAB ja CBA.

runotuotanto ja sen poikkeuksellinen, oudosti kaunis ja yksinomaan anagrammaattisuuteen perustuva poetiikka osoitti anagrammin mahdollisuudet runoudessa. Oulipolaisista Oskar Pastior, Michelle Grangaud ja Ian Monk ovat jatkaneet anagrammimuodon tutkimista.

Yksinkertaisuudestaan ja ”keveydestään” huolimatta näen anagrammin tuottavan olennaisia näkökulmia kirjoittamiseen, kirjoitukseen ja proseduraalisuuteen. Se on esimerkki menetelmällisen kirjoittamisen perustilanteesta ja tavoitteesta: asettaa kieli tuottavaan tilaan tietyllä materiaalisella, toistettavalla operaatiolla. Anagrammi on myös lähdetekstipoetiikkojen perustapaus: sille kirjoitus ja kieli ovat ”fyysistä, liikuteltavaa ainetta” (Pelo 2005). Anagrammissa tapahtuu se, mitä kielessä tapahtuu muutenkin koko ajan, mutta jollain tapaa itsetietoisesti, ahdettuna tai kiihdytettynä. Tämän vuoksi Oskar Pastior piti anagrammia eräänlaisena kirjoittamisen ”supermetaforana”.⁹⁰ Siinä yhdistyy myös menetelmällisen kirjoittamisen kaksi peruseriaatetta: määrättyneisyys ja ennakoimattomuus. Anagrammi toimii kahden voiman, kielen hallittavuuden ja hallitsemattomuuden välisessä tilassa.

Kirjainrajoitteilla on usein pidempikin historia kuin runomuodoilla, mutta siitä huolimatta akrostikon, anagrammi, lipogrammi ja niiden sukulaiset sijoittuvat enemmän kirjallisuuden ja runouden ulkokehille kuin sen sisään. Niitä ei ole koskaan pidetty runomuotojen (kuten sonetin) tai -mittojen (kuten aleksandriinin) vertaisina muo-
dolisina resursseina. Pikemminkin ne on nähty leikin ja keveyden alueena, suljettu ulos kirjallisuudesta ja leimattu nokkeluuksiksi, akrobatiaksi tai jopa kirjalliseksi hulluudeksi (Perec 2007, 97–99). Esimerkiksi H. B. Wheatley, joka vuonna 1862 kokosi (jostain syystä) kirjan anagrammin ja muiden kirjainpeliin historiasta, piti kuvarunoja (*shaped verse*) ”vähäpätöisempien runoilijoiden räikeinä hullutuksina”, ja lipogrammia ”kaikista näistä hulluuksista kenties naurettavimpana”.⁹¹

90 Blomberg & Joensuu 2009, 25; Pastior-viite: Schäfer 2007, 128.

91 ”Lipograms are perhaps the most ridiculous of these follies [...]” (Wheatley 1862, 21.) ”Shaped verses are instances of the most egregious folly. It was the

Varsinkin Oulipon piirissä on asetettu vastakkain runomuotojen kanoninen ja hegemoninen asema ja oulipohenkisten kirjainrajoitteiden marginaalisuus. Marcel Bénabou (2007) tekee erottelun säännön (*rule*) ja (lingvistisen) rajoitteen (*constraint*) välillä, puolustaen jälkimmäistä ja kritisoiden sen marginaalista asemaa kirjallisuushistorioissa ja -käsitksissä. Samoin asian näki Georges Perec (2007), joka piti rajoitekirjoituksen historiaa jonkinlaisena kaanonin ulkopuolelle jääneenä varjokirjallisuushistoriana.

Mistä syistä kirjoittamisen muodolliset rajoitteet ovat aikoinaan jakautuneet runouden kannalta hyväksytyihin ja ei-hyväksytyihin? Yksi mahdollinen selitys voi löytyä kirjainrajoitteisiin ja runomuotoihin liittyvästä materiaalisesta kirjoituksen ja äänen välisestä vastakkainasettelusta. Traditionaalisten runomuotojen rytmiset ja äänteelliset osatekijät palautuvat ääneen, puheeseen ja ylipäättään tekijän itseilmaisuuksiin, tai antavat paikan niille. Runomuodot perustuvat laajempiin ilmaisun yksiköihin kuin kirjainperustaisiin rajoitteisiin, jotka pysyvät kirjoituksen yksiköiden tasolla. Rajoitteet purkavat kielen liian pieniin osiin ja vievät kirjoituksen liiaksi yksityiskohtaisen, objektiivisen ja materiaaliselta alueelta.

Tällaisen fonosentrisen⁹² tulkinnan lisäksi oletan, että rajoitteet ovat assosioituneet kahdelle elämänalueelle, joita on pidetty epäkirjal-

fashion among the minor poets to compose poems formed in the shape of every conceivable things [...]” (Mt., 18.) Yrjö Hosiainluoman (2003, 526) mukaan lipogrammin ”ainoa funktio lienee verbaalisen taituruuden leikkimielinen osoittaminen.”

92 Fonosentrismi keskittyy äänen tai puheen arvostettuun asemaan. Fonosentrismi liittyy Jacques Derridan länsimaisesta filosofiasta ja kirjallisuudesta esiin lukemaan logosentrismiin, jossa subjekti, tietoisuus, puhe, läsnäolo (jne.) muodostavat ”aidon” ja ”luotettavan” sidoksen. Logosentrismi on nähnyt kirjoituksen puheeseen nähden ylimääräisenä lisänä, korvauksena tai täydennyksenä. Derrida, esim. 2003a. Michel Foucault’n vastatulkinta ”kirjoituksen perustavasta asemasta [uuden ajan] länsimaissa ilman, että olisi mahdollista erotella syitä ja seurauksia” on relevantti myös kirjoituksen teknologisen historian kannalta (Foucault 2010, 55–58).

lisina: tieteeseen ja magiaan. Molempia voi pitää esoteerisina tai elitistisinä alueina, jotka ovat helposti näyttäytyneet vastakkaisina kirjallisuudelle silloin kun se on haluttu nähdä teoriavapaana, kaikille yhteisen henkisen kulttuurin alueena. Kirjoituksen sosiaalishistoriallisessa kontekstissa, jossa kirjoitus on harvojen – ”men of *letters*” – omaisuutta, rajoitteet ja kirjainpelit vielä korostavat kirjoittamista hermeettisenä tietotaitona.⁹³ Sama esoteerisuuden logiikka kytkee kirjainrajoitteet mystis-uskonnollisiin, sakraaleihin ja maagisiin käyttöyhteyksiin, joissa kirjoitus on sosiaalisesti suljettu, vain harvoille tarkoitettu järjestelmä, jolla on operatiivinen yhteys todellisuuteen. Esimerkiksi akrostikonin ja anagrammin on käytetty sekä tietojen ja merkitysten koodaamisessa (piilottamisessa) että dekodeerimisessa (avaamisessa). Esoteerisia ja pseudotieteellisiä kirjainjärjestelmiä ovat kehittäneet ja käyttäneet kielitieteilijät⁹⁴, ennustajat⁹⁵, kabbalistit⁹⁶ ja nykyään esimer-

-
- 93 ”[T]here were times, when great poets considered the making of Anagrams and Acrostics a pleasing and elegant relaxation” [...] “some individuals were so expert in their construction, that they obtained the honorable designation of ‘Anagrammatists.’” (Wheatly 1862, 1.)
- 94 Barokin kielitieteilijöiden lisäksi esimerkiksi Ferdinand de Saussure kehitteli suurisuuntaista indoeurooppalaisen runouden teoriaa, joka perustui anagrammaattisuuteen. de Saussuren lähes koko elämän kestänyt, kahdeksan pähviläättiköllistä materiaalia tuottanut tutkimus ei koskaan valmistunut. Peter Wunderlin (2004, 174) mukaan tämä ei välttämättä ole suuri tappio, sillä teoria ei ole ”adekvaatti”.
- 95 Antiikin Kreikasta löytyy useita enemmän tai vähemmän historiallisia anekdootteja anagrammien käytöstä ennustuksissa. Tarinan mukaan Pythagoras uutti anagrammeilla lauseista esiin filosofisia totuuksia. Lykofron (300-l. eaa.) oli tiettävästi tragedioiden kirjoittaja, joka hankki itselleen epäsuosiota tekemällä tunnettujen ihmisten nimistä anagrammeja. Myöhäisplatonistit keskittyivät henkilöiden nimien muunteluun paljastaakseen kirjaimiin ja/eli kohteeseen kätkeytyneet ominaisuudet. Anekdotin mukaan Constantius III:n olisi kannattanut uskoa hoviennustajansa tekemää anagrammia Thessalonikin nimestä suunnitellensa hyökkäystä kyseiseen kaupunkiin. Se kuului ”jätä voitto toiselle” (Wheatley 1862, 75).
- 96 Esimerkiksi kabbalan suuntaus *notarikon* tutkii pyhiä kirjoituksia akronymisesti: jokaisen sanan kirjaimet ovat salattujen sanojen alkukirjaimia. Kabbalistit

kiksi erilaiset salaliittoteoreetikat.⁹⁷

Kirjoituksen teknologioihin liittyy laajemminkin tällainen okkultinen ulottuvuus. Jacques Derridan mukaan tietty ”kvasipapillinen”, sakraali ja uskonnollinen tausta liittyy ”kirjoituksen ja arkistoinnin teknologioiden ja koko alustojen ja painomenetelmien historiaan”.⁹⁸ Tähän historiaan on aina kuulunut veto kahden vastakkaisen impulssin, toisaalta desakralisoinnin, defetisoinnin, maallistamisen, demokratisoinnin, toisaalta erilaisten ”resakralisaatioiden” välillä. (Derrida 2005a, 12.) Sekä kirjoitusjärjestelmien sanamagiat että laajempi kirjoituksen teknologioiden (latentti) sakraalisuus kertovat ajatuksellisten ääripäiden, ”materiaalisen” (merkityksistä puhtaasti) ja ”mystisen” (merkityksistä täyteen latautuneen) symbioottisesta yhteydestä.

Varhaiset kirjainrajoitteiden tekijät ottivat tietoiseen käyttöön fonettiseen kirjoitusjärjestelmään sisältyvän materiaalisuuden periaatteen: informaation koodauksen yksiköillä, jotka eivät itsessään sisällä merkitystä. Tämä periaate mahdollistaa verbaaliseen informaatioon kohdistuvat operaatiot, joilla voi manipuloida, yhdistellä, tallentaa, salata, paljastaa tai tuottaa tietoa sellaisilla tavoilla, jotka eivät ole mahdollisia puhutussa kielessä. Näitä operaatioita yhdistää kirjoituksen latentti potentiaalisuus, jonka *kirjain* avaa. Anagrammi on perustava esimerkki näistä käyttötavoista: se tuottaa lähdetekstistään ennakoimatonta informaatiota, mutta vaatii kirjoittamisen aktin, jossa tekni-

o(li)vat myös kiinnostuneita anagrammeista sekä kirjainten numeroarvoista, kirjainten ja numeroiden vaihdettavuudesta (*gematria*). (Perec 2007, 97.)

97 Esimerkiksi teorit, joiden mukaan Shakespearen teokset ovat todellisuudessa Francis Baconin (akrostisesti) koodaamia vapaamuurarien ja ruusuristiläisten tietokantoja. Ks. esim. Seppo Heinola: *Salaperäinen Shakespeare: Shakespeare-arvoituksen tarkastelua esoteerisen perinteen valossa* (2001).

98 ”[...] we will surely have to come back to this religiosity, to this quasi sacrality, more precisely to this quasi resacralization that, with all the political issues it involves, has marked the entire history of inscription and archiving, the entire history of supports and printing methods” (Derrida 2005a, 12).

nen ja intentionaalinen puoli on korostunut.

Kuvaruno ja kronogrammi siirtävät kirjaimen verbaaliselle ilmaisulle rinnakkaiseen rooliin: kuvaruno pikseliksi, kronogrammi numeraaliksi. Akrostikon, kuvaruno ja kronogrammi tuottavat simultaanisuutta kiinnittämällä kirjaimen yhtä useampaan hahmotustapaan. Lipogrammi hypersemantisoii kirjoituksen, näyttää sen korostuneesti kirjainten järjestelmänä, siirtämällä yhden kirjaimen syrjään. Tämän valinnan periaatteellinen sattumanvaraisuus muuttuu koko kirjoitusprosessin läpäiseväksi määräytyneisyydeksi. Anagrammi ja palindromi tekevät samanlaisen hypersemantisoivan eleen purkamalla kielen kirjainten ehdolla eteneväksi järjestelyksi. Nämä rajoitteet tekevät kirjoittamisesta eräänlaista *anti-flow*'ta.

2 Menetelmällinen kirjoittaminen: historiallisia esimerkkejä ja liikehdintöjä

2.1 Roussel, Zürn

Modernin ajan luultavasti ensimmäinen systemaattisesti menetelmiä käyttänyt kirjailija oli ranskalainen Raymond Roussel (1877–1933). Hänen menetelmänsä paljastui postuumisti julkaistussa kirjassa *Comment j'ai écrit certains des mes livres* (1935), joka sisältää elämäkerrallisia muistelmia ja neljän teoksen tekotavan esittelyn.

Roussel oli paradoksaalinen hahmo: upporikas aristokraatti ja eksentrikko, joka ei kokenut kuuluvansa avantgardeen, vaan luki itsensä lähinnä suurimman idolinsa Jules Vernen työn jatkajaksi uskoen valtaisaan kansansuosioon. Samalla hän kuitenkin tuotti läpitunkemattoman outoja teoksia, joiden aikalaisvastaanotto vaihteli täydellisestä hiljaisuudesta ihmettelyyn ja pilkkaan. Rousselin vaikutus 1900-luvun kokeellisiin liikehdintöihin säteili ensin ranskalaisten surrealistien kautta, jotka harvoina aikalaisina puolustivat häntä. Hän onkin eräänlainen linkki surrealismiin ja 1900-luvun menetelmällisen kirjoittami-

sen välillä, ja Rousselilla on ollut huomattava jälkivaikutus keskeisiin 1900-luvun kokeellisen kirjoittamisen suuntauksiin: Oulipoon, *nouveau romaniin*, New Yorkin koulukuntaan. Nytemmin Roussel on kaikista ”unohdetuista” kirjailijoista tunnetuimpia, ja John Ashberyn (1995, vii) mukaan on kehittynyt varsinainen ”Roussel-teollisuus”.

Muistelmissaan Roussel kirjoittaa halunneensa aina selvittää, millä tavalla on kirjoittanut teoksensa *Impressions d’Afrique*, *Locus Solus*, *L’Étoile au Front* ja *La Poussière de Soleils*. ”Kyse on hyvin erityisestä menetelmästä. Ja tämän menetelmän paljastaminen on nähdäkseni velvollisuuteni, sillä uskon, että tulevaisuuden kirjailijat voisivat kenties hyödyntää sitä hedelmällisin tuloksin.” (Roussel 2004, 9.) Menetelmä oli ranskan kielen tiettyihin ominaisuuksiin (fonetiikan ja sanaliit-
tojen muodostamisen joustaviin periaatteisiin) perustuva mekanismi.

Menetelmästä on kaksi eri versiota. Ensimmäisessä Roussel etsii sanayhdistelmän, josta on mahdollista eristää kaksi hyvin erilaista merkitystä. *Maison à espagnolettes* merkitsee (tai voidaan laittaa merkitsemään) ”rakennusta, jonka ikkunoissa on salvat” ja ”kuningas-huonetta, jossa on pikku espanjalaisia.” *Métier à aubes* merkitsee sekä ”ammattia, joka pakottaa nousemaan hyvin aikaisin” ja ”hydraulisen rataan siivillä varustettuja kangaspuita” (Roussel 2004, 10). Ilmaisun *mousse à avant* merkitys puolestaan voi olla sekä ”laivapoika aluksen etupäässä” että ”sammal adventtina”, *natte à cul* taas merkitsee sekä ”kaislapunosta jossa on lampunpohjaornamenteja” että ”perseeseen ulottuvaa palmikkoa” (mt., 11). Alkuvaiheessa Roussel satoi nämä verbaliiset kuvaparit kirjoittamisen prosessiin yksinkertaisella säännöllä: piti kirjoittaa ”kertomus, joka voisi alkaa ensimmäisellä ja päättyä toiseen.” (Mt, 9.) Tästä esimerkkinä on novelli *Parmi les Noirs*, ”Mus-tien keskuudessa”.⁹⁹ Menetelmän tuottavuus on siinä, miten kaukana

99 Suom. Olli Sinivaara, *Nuori Voima* 6/2004. Ranskankielinen alkuteksti alkaa lauseella *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* (”Liidulla piirretyt kirjaimet vanhan biljardipöydän reunoilla”) ja päättyy lauseeseen *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (”Valkoihoisen kirjeet vanhan ryöstäjän so-

toisistaan olevat kielelliset kuvat (”laivapoika” / ”adventtisammal”) aktivoivat kirjoittajan mielikuvituksen pakottaessaan löytämään parit yhdistävää materiaalia.

Menetelmän toinen, Rousselin mukaan ”kehittyneempi” versio taas säilyttää foneettisen asun tuottaen lauseesta uuden muunnelman myös kirjoitusasun tasolla. Roussel otti minkä tahansa satunnaisen

lauseen, josta johdin kuvia sen sanoja nyrjäyttämällä, vähän kuin lauseista olisi uutettu kuva-arvoituksen piirroksia.

Otan esimerkin, joka on kertomuksesta *Le Poète et la Moresque* [...]. Siinä käytin laulua *J'ai du bon tabac*. Ensimmäisestä säkeestä *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* (’Minulla on hyvää tupakkaa tupakkamassissani’) sain lauseen: *Jade tube onde aubade en mat a basse tierse* (Jade putki aalto aamuserenadi mat-tapintainen esine matalassa terssissä). Jälkimmäisessä voidaan tunnistaa kaikki tarinan alun elementit.

Jatko *Tu n'en auras pas* (’Sinäpä et sitä saa’) antoi minulle seuraavan: *Dune en or a pas (a des pas)* (’Kultaisella dyynillä on askel (on askeleita)'). Tästä runoilija, joka painaa askelten jälkiä dyyniin. [...]

Tämä menetelmä on loppujen lopuksi lähellä riimiä. Molemmissa foneettiset yhdistelmät saavat aikaan ennakoimatonta luomista.

Menetelmä on olennaisesti runollinen.

[...] Ja aivan kuten riimiä käytettäessä voidaan kirjoittaa hyviä tai huonoja säkeitä, tällä menetelmällä voidaan luoda hyviä tai huonoja teoksia. (Roussel 2004, 12, 13.)

Muita esimerkkejä ”kehittyneestä” menetelmästä toiminnassa ovat esimerkiksi *”Napoléon premier empereur”* → *”nappe ollé ombre miettes hampe air heure”* (”Napoleon, ensimmäinen keisari” → ”pöytäliina olé varjo murut tanko ilma tunti”) ja *”Demoiselle à prétendant”* → *”demoiselle à reître en dents”* (”Neiti kosiopuuhissa” → ”katujuntta ham-

tajoukkioista”). Viimeinen lause on jätetty suomennoksessa kääntämättä, koska se on kertomuksessa salakirjoituksen ratkaisu ja mahdoton suomentaa.

maslaitaiselle saksalaiselle palkkaratsumiehelle”). (Mt., 12–13.) Tämä muunnelma menetelmästä siirtyy alkuperäisestä homonymiasta paljon ennakoimattomampaan kirjoitetun ja puhutun kielen – nimen-omaan ranskan – tuottavan epäsuhtaan hyödyntämiseen.

Rousselin menetelmä molemmissa muodoissaan on sekä produktiivinen (tuottaa ”kuin itsestään” kirjoittajalle uutta materiaalia) että rajoittava tai haastava (miten sitoa syntynyt materiaali tekeillä olevaan tekstiin, miten pysyä sen piirissä?). Roussel itse tunnistaa tämän ristivedon rajoittavuuden ja tuottavuuden välillä. Hänen mukaansa menetelmä synnyttää ”ennakoimatonta luomista”, toisaalta siihen kuuluu ”olennaisesti se, että se sai aikaan eräänlaisia *tosiseikkojen yhtälöitä* [...], jotka piti ratkaista *loogisesti*.” (Mt., 13.) Ongelmanratkaisu on intentionaalista työtä, kun taas ”ennakoimaton luominen” merkitsee tekijän hetkellistä ylittämistä: materiaalin synnyttämistä kielen aktiivoinnin tuottaman *ulkoisen silmukan* kautta.

Minkäläisen kielisuhteen Roussel mekanismillaan tuottaa? Minkäläistä kirjallisuutta se luo? Luoko se välttämättä ”rousselmaisia” tekstejä? Rousselin tekstien kuuluisa omituisuus tai läpitunkemattomuus on osaltaan peräisin mekanismista, jossa hän luonnollistaa tai tarinalistaa menetelmän tuottaman ennakoimattoman aineksen. Toisaalta voi päätellä, että Rousselin kirjoittamisen taustalla on tietoinen poeettinen ja esteettinen näkemys, joka on ristiriidassa yleisen ja kliseisen näkemyksen – Roussel eksentrikkona, Roussel hulluna – kanssa. Tämän näkemyksen mukaan kirjallisuus on puhtaan fantasian aluetta, jolla ei saa olla mitään kosketuskohtia reaalityodellisuuteen. ”[M]inulle mielikuviutus on kaikki.” (Roussel 2004, 14.) Rousselin menetelmä on toisin sanoen tietoisesti asetettujen kirjallisten tavoitteiden ja kirjallisuuskäsityksen palveluksessa.

Rousselin kirjoittaminen perustuu kielen asettamiseen itseään tuottavaan, aktiiviseen tilaan, jota on mahdollisuus käyttää luovuuden lähtökohtana. Samalla kun menetelmä edustaa kielellistä vapautta ja luovuutta puhtaimmillaan, viritys on myös lähellä tilannetta, jossa kieli suistuu puhtaaseen prosessiin. Voisi sanoa, että Roussel ottaa liian

vakavasti ja systemaattisesti kieleen piiloutuvan rakenteellisen leikin liikkeudessaan merkitsevyyden ja kielellisen kaaoksen välisessä tilassa. Siinä epävakaassa kosmoksessa fraasi ”Hän alkaa varhain hassun kierroksensa” (*Elle commence tôt sa tournée asticote*) kantaa mukanaan siivekstä koomaa, Saturnusta, elastista savuhormia... (*Ailé coma... Saturne Élastique hotte*). (Mt., 13.) Rousselin järjestelmässä kaikki merkityksellinen kieli sisältää ei-merkitsevää, kaoottista, motivoimatonta tai satunnaista kieltä – joka taas on aina potentiaalisesti merkitsevää, palautettavissa tarinalliseen tai poeettiseen kehykseen.

Harry Mathewsin (2003, 87) mielestä Rousselin menetelmä on ”selvästikin järjetön ja aidosti hullu”. Mathews kiirehtii lisäämään, että tämä hulluus on kuitenkin samaa ”poeettisen keksimisen innoittavaa hulluutta” kuin vanhoissa runomuodoissa.¹⁰⁰ Gilles Deleuze on suorasukaisempi: käsitellessään psykoottisista harhoista kärsivän Louis Wolfsonin pakonomaisia kirjoittamismenetelmiä, Deleuze (2007a, 27) toteaa niillä olevan ”hämmästyttäviä yhtäläisyyksiä runoilija Raymond Rousselin kuuluisan ’menettelyn’ kanssa, joka sekkin on skitsofreeninen.” Vaikka Deleuze ei selvennä, millä tavoin hän pitää Rousselin menetelmää skitsofreenisena, kysymys menetelmällisen ja psykoottisen kirjoittamisen mahdollisista yhteyksistä jää voimaan. Palaan kysymykseen tarkemmin tutkimuksen loppupuolella, luvussa V, 3.

Raymond Rousselin ohella myös saksalainen kuvataiteilija ja runoilija Unica Zürn (1916–1970) kuuluu 1900-luvun eurooppalaisen kokeellisen kirjoittamisen keskeisiin hahmoihin. Myös Zürnin kirjailijantyötä määrittä systemaattisesti hyödynnetyn säännön kanavoima kirjoittaminen. Kun Roussel otti lähtökohdaksi äidinkieltensä ranskan foneettisen taipuisuuden, Zürn suuntasi kaiken poeettisen mielenkiintonsa anagrammiin. Hän julkaisi 123 anagrammirunoa sekä erillisinä

100 ”The method is obviously preposterous and also genuinely mad, especially when it invests the respectable object called the novel. The madness is that of writing in ottava rima or Spenserian stanzas: it is the exhilarating madness of poetic invention (...)” (Mathews 2003, 87).

että kokoelmassa *Hexentexte* ja *Im Staub dieses Lebens*. Zürnin runoissa säkeet ovat aina anagrammeja runon otsikosta. Seuraavassa kolme esimerkkiä vuosilta 1958, 1956 ja 1959:

Aus dem Leben eines Taugenichts

Es liegt Schnee. Bei Tau und Samen
leuchtet es im Sand. Sieben Augen
saugen Seide, Nebel, Tinte, Schaum.
Es entlaubt sich eine muede Gans.¹⁰¹

Und wenn sie nicht gestorben sind

Ich bin dein, sonst rennt es weg und
wischt uns in den Tod. Singe, brenne
Sonne, stirb nicht, singe, wende und
geboren, wenden und ins Nichts ist
nie. Entschwundenes gibt Sinn – oder
nicht gestorben sind sie und wenn
und wenn gestorben – sind sie nicht.

Ich weiss nicht, wie man die Liebe macht

Wie ich weiss, „macht“ man die Liebe nicht.
Sie weint bei einem Wachslight im Dach.
Ach, sie waechst im Lichten, im Winde bei
Nacht. Sie wacht im weichen Bilde, im Eis
des Niemals, im Bitten: wache, wie ich. Ich
weiss, wie ich macht man die Liebe nicht.¹⁰²

101 Raakasuomenos: ”Se makaa lumessa. Kasteen ja siemenen seassa se loistaa hiekassa. Seitsemän silmää imee silkkiä, sumua, mustetta, vaahtoa. Se pudottaa lehtensä, kypsä hanhi.” Zürnin runoudesta ks. Pelo 2005; Marshall 2000.

102 Kokoelmasta *Anagramme* (1988), josta näytteitä osoitteessa <http://www.iti.fh-flensburg.de/lang/fun/anagram/unica/ana1.htm>.

Zürnin menetelmä ei ole kovin kaukana Rousselista, etenkin kehityneestä versiosta. Molemmissa on kyse lähdetekstin muuntamisesta, jossa kirjoittaminen sitoutuu tekstin hallinnan ja ennakoimattomuuden – tai rajoittavuuden ja tuottavuuden – väliseen keskeneräiseen tilaan. Rousselin ja Zürnin menetelmissä kirjoitus on purettavaa ja uudelleen koostettavaa materiaalia. Toisin kuin Rousselin prosessit, joiden lähtökohdat ja vaiheet usein hautautuvat lopulliseen tekstiin,¹⁰³ anagrammaattisuus on täysin näkyvillä tekstissä. Sitä sävyttää aina kurinalaisuus ja työläys, kun taas Rousselin menetelmä seuraa mielteenomaisemmin ”kielen itsensä” tarjoamia näkyjä. Zürnin tekstit, jotka sisältävät aina voimakasta ja orgaanista elämän ja kuoleman kuvastoa, yltyvät usein samanlaiseen yllättävyyteen ja kielen synnyn maagisuuteen kuin Rousselin ”aamunkoiton kangaspuut”¹⁰⁴. Zürnin runoudessa on sisäistetyn kokemuksellisuuden outo sävy siitä huolimatta, että sen käyttövoimana on säännön sanelema mekanismi.

Rousselin ja Zürnin menetelmät ovat periaatteeltaan yksinkertaisia ja toistettavia. Niitä yhdistää avoimuus lukijaan päin: Zürnin runouden järjestelmä on läpinäkyvä, Roussel taas pyrki kommentaarissaan avaamaan menetelmäänsä, jotta ”tulevaisuuden kirjailijat voisivat kenties hyödyntää sitä hedelmällisin tuloksin” (Roussel 2004, 9). Molemmissa on esioulipolainen viritys: eritoten Roussel on hyvin tietoinen menetelmänsä toimimisesta tuottavuuden ja rajoittavuuden välisessä tilassa. Molempien kirjallinen työ on myös läheisessä suhteessa kirjoittajan äidinkieleen. Rousselin menetelmä perustuu ranskan foneettiseen taipuisuuteen, ja myös Zürnin runous hyödyntää ”tavuperustaisen” saksan ominaisuuksia. Vaikka molempien järjestelmät (”luonnollisen” kielen kannalta) venyttävät tai rikkovat kieltä, heidän suhdettaan

103 Selvityksessään Roussel ei muista itsekään kaikkia lähdetekstejä tai niiden vaiheita lopulliseksi tekstiksi.

104 Anna Helteen suomennoksessa (Deleuze 2007, 30) Rousselin ”*métier à aubes*” on ”aamunkoittopuut”, Olli Sinivaaralla (Roussel 2004, 10) ”hydraulisen rattaan siivillä varustetut kangaspuut”, kuin myös ”ammatti, joka pakottaa nousemaan ylös hyvin aikaisin”.

omaan äidinkieleensä voi kuitenkin luonnehtia affirmatiiviseksi.

2.2 Lähdeteksti ja potentiaalisuus

Esittelen seuraavaksi Oulipon (vähintään) 120 menetelmästä kolme: S+7:n; antonyymisen käännöksen ja Mathewsin algoritmin. Ne kaikki perustuvat lähdetekstin käsittelemiseen tietyllä periaatteella, joten koikeilen menetelmiä myös käytännössä.¹⁰⁵

S+7 edustaa sanankorvauksia ja Oulipon kiinnostusta tutkia rajatun sanavaraston, tässä tapauksessa valitun sanakirjan, vaikutuksia teksteihin. Antonyyminen käännös taas on yksinkertainen esimerkki kielensisäisistä käännöksistä, ja Mathewsin algoritmi nimensä mukaisesti kielen algoritmista muuntelusta.

S+7 (Jean Lescure 1961, engl. N+7) on luultavasti Oulipon tunnetuin yksittäinen menetelmä. Siinä uusi teksti tuotetaan korvaamalla lähdetekstin jokainen substantiivi ennalta valitussa sanakirjassa kyseistä sanaa seitsemäntenä seuraavalla substantiivilla. Raymond Queneau (2007, 61) mukaan S+7:n tuottamat ”tulokset eivät aina ole kiinnostavia, joskus taas ne ovat häkellyttäviä.” Usein ne sisältävät enakoimatonta verbaalista komiikkaa.

Alla olevat muunnelmat W. C. Williamsin runosta ”The Great Figure” (1921) on tehty digitaalisella N+7-generaattorilla¹⁰⁶. Internet-sovellukset saattavat tuoda nopeuden lisäksi menetelmiin muitakin laajennuksia. Spoonbill.orgin generaattori muodostaa parissa sekunnissa siihen syötetystä englanninkielisestä lähdetekstistä 30 muunnelma: versiot N+1 – N+15 joko pienellä tai laajalla sanavarastolla. ”The Great Fire” on pienen sanavaraston N+9; ”The Great File” ja ”The Great Finale” vastaavasti suuren sanavaraston N+4 ja N+14.

105 Näistä menetelmistä ks. myös Joensuu & Salmenniemi 2012b, 2011a & 2012a; muista menetelmistä ks. mt., 2011b, 2012c & 2012d.

106 <http://www.spoonbill.org/n+7/>

Toisin kuin manuaalisessa S+7:ssä, automaattiseksi ohjelmoitun S+7:n kyky tunnistaa sanaluokkia näyttää vaihtelevan. Tämä epäintentionaalinen muuttuja voi tuoda myös tuloksiin poeettisesti ja kielellisesti poikkeuksellisia muotoiluja.

The Great Figure

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
fire truck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city

The Great File

Among the rainforest
and lightnings
I saw the file 5
in golfer
on a red
firebrand trudge
moving
tepee
unheeded
to goody-goody clapboards
sister-in-law howls
and wheeler-dealers rump
through the darling clack

The Great Fire

Among the rate
and lips
I saw the fire 5
in grade
on a red
fitting turnover
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and windows rumbling
through the daylight clay

The Great Finale

Among the ramp
and limbers
I saw the finale 5
in goof
on a red
fireside truss
moving
terrier
unheeded
to go-slow classics
size howls
and whimsies run-through
through the daughter clang

Systemaattisesti käytetty S+7 tuottaa kirjallisen työn kannalta usein liian epäkoherentteja tuloksia: toimivien, yllättävien yhdistelmien ohessa on useimmiten ”käyttökelvottomia” muunnoksia. Toisaalta tämä liittyy mainittuun koomiseen aspektiin, ja tulosten hervottomuuden voi ottaa myös tietoisesti käyttöön. S+7 on myös helposti muovattavissa ja yhdisteltävissä muihin rajoitteisiin. Leevi Lehdon ”N+1” yhdistää nämä kaksi aspektia: se laajentaa menetelmää periaatteilla, joita ei paljasteta, ja tuottaa samalla hyvin koomisia tuloksia. Ilmeisesti lähes kaikki sanaluokat ovat hysteerisen korvaamisen kohteina:

Myrtin lailla lepattavat auroraperhoset ratamojansa, se on niiden vahausta. Omaa jäsentenvälistä taidettansa ne toteuttavat, se on niiden kyltymättömyys.

Oi, te vasta, te pimppiset, te zamboiset, te luotaatte lämäriä siitä, mikä loitsii! Oi, te vasta juoksette maizena ja visaa valoksen uteliaisuudesta!

Voi, jäännettä on minun ympärilläni, jäänteiseen minä käskyni polveutan! Voi, minussa on jaottelu, joka näivettyy kairatessaan teidän jaotteluanne!

(Ote, *Vastakaanon* 176–178.)

Warren Motten mukaan S+7 hyödyntää ”shokkia”, jonka se lukijassa aiheuttaa. Lähdetekstin täytyy olla tuttu, sen täytyy kaikua lopputuloksessa. Esimerkiksi Gilbert Sorrentinon romaani *Misterioso* (1989) sijoittaa S+7-käsitellyn katkelman omasta tekstistään myöhempään kohtaan romaanissa. Lehdonkin teksti pelaa paljolti oikosuluilla, joita *lähes* tunnistettavan alkutekstin (oletettavasti Friedrich Nietzschen *Näin puhui Zarathustra*) profeetallisen sävyn yhdistyminen uuteen sanastoon tuottaa. Käytössä olevan sanavaraston skaala vaikuttaa laajalta (”maizena”) ja lopputulos on mitä ilmeisimmin hyvin kaukana alkutekstistä.

Antonyyminen käänös (Marcel Bénabou) tuottaa uuden tekstin muuntamalla lähdetekstin vastakohtakseen. Yksinkertaisesta periaatteestaan huolimatta se on monihahmotteinen menetelmä. Antonymia pakottaa kirjoittajan valintoihin eli luovaan toimintaan, koska vastakohta ei ole yksinkertainen käsite, edes suhteellisen konkreettisten sanojen kohdalla. Toimiva antonymioiden jakoperuste on ns. looginen käänös, jossa jokainen lauseenjäsen (myös konjunktiot ja konnektiivit) käännetään yksittäin, vs. vapaampi, lauseen sanoman tai tekstin ”mielen” käänös.

Ollako vai ei olla, siinä pulma. (Paavo Cajander, 1879).

Looginen antonymia: Ei olla ja olla. Tässä ratkaisu.

Sanoman antonymia: Meillä on tärkeämpiäkin asioita mietittävänä kuin itsemurha.¹⁰⁷

Antonyyminen käänös eroaa oleellisesti S+7:n mekaanisuudesta ja objektiivisuudesta (jossa sama sanakirja tuottaa tietystä sanasta aina saman tuloksen). Antonymia on subjektiivinen, ja lopputuloksiin kirjautuu jälkiä kirjoittajan maailmankuvasta. Toisin kuin S+7, se pysyy jollain tavalla alkutekstin logiikassa ja hengessä, vaikka kääntää sen. Antonymia tuottaa uutta tietoa: sen toiminnassa on jotain ”aforistista”. Tämän vuoksi kokeilin sen vaikutuksia aforistiikkaan:

Maailma ja ilo, kaksoset. (Matti Tiisala)

→ Kosmos ja suru, ainut lapsi.

Vastaus ja toivo. Välistä puhkeaa esiin niitty. (Matti Tiisala)

→ Kysymys vai epätoivo? Laitoihin häviää teollisuusalue.

Etenen, sillä muistini on lyhyempi kuin kehä jota kierrän. (Markku Envall)

→ Pysyn paikoillani, sillä järkeni on pidempi kuin suora joka lävistää minut.

107 Mathews & Brotchien (2005, 50) mukaan.

Voi kysyä, minkälaisia nämä käännökset ovat (uusina) aforismeina, minkälaista on niiden aforistinen tieto tai ajattelu? Antonymia tuntuu ainakin parhaimmillaan tuottavan merkityksen lisiä, jotka ylittävät pelkän ”etumerkin vaihdoksen” tuomat lisät. Ensimmäisessä esimerkissä ”kaksosten” kääntäminen ”ainoaksi lapseksi” (lapseksi, jolla ei ole sisaruksia) samaistaa kosmoksen ja surun ja muuttaa aforismin rakenteen. Käsitteen vastakohtaa voi etsiä siitä joukosta, johon se kuuluu: esimerkiksi ”niityn” vastakohtaa biologian käsiteperheestä. Tällöin pitää tietoisesti miettiä, minkälaiset ominaisuudet tekevät niityn. Laajemmassa, kulttuurisessa näkökulmassa taas vastakohtaan täytyy olla jotain täysin luonnon ulkopuolista, kuten teollisuusalue.

Mathewsin algoritmi (Harry Mathews 1982; ks. Mathews 2007) poikkeaa kahdesta edellisestä menetelmästä, joiden periaatteet ovat helposti kuvattavia ja yksinkertaisia. Se on suhteellisen kompleksinen periaate, jonka käyttäminen ja soveltaminen vaatii pientä harjaantumista. Se perustuu verbaalisen tai muun symbolisesti viestivän materiaalin uudelleenjärjestelyyn – sen osien permutaatioihin – tietyn kaavan mukaan.

Muunnettava materiaali pitää ensin taulukoida ”raakamuotoon” siten, että sen sanojen, syntagmojen, lauseiden, säkeiden, tilanteiden, tai muiden elementtien samaa ”funktioita” edustavat osat ovat pystyriiveillä samoissa kohdissa.

| | | | |
|-----------------------|----------------|----------------|----------------|
| <u>A</u> ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ |
| <u>B</u> ₁ | B ₂ | B ₃ | B ₄ |
| <u>C</u> ₁ | C ₂ | C ₃ | C ₄ |
| <u>D</u> ₁ | D ₂ | D ₃ | D ₄ |

Tämän jälkeen on mahdollista tehdä kaksi permutaatiota: ensimmäisessä A-setti pysyy paikallaan, mutta B-settiä siirretään *oikealle* yksi

paikka, C-settiä kaksi paikkaa ja D-settiä kolme paikkaa (ja laajemmissa datoissa edelleen):

| | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| <u>A</u> ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ |
| B ₄ | <u>B</u> ₁ | B ₂ | B ₃ |
| C ₃ | C ₄ | <u>C</u> ₁ | C ₂ |
| D ₂ | D ₃ | D ₄ | <u>D</u> ₁ |

Toinen permutaatio siirtää materiaalin *vasemmalle* saman periaatteen mukaan, jolloin se järjestyy näin:

| | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| <u>A</u> ₁ | A ₂ | A ₃ | A ₄ |
| B ₂ | B ₃ | B ₄ | <u>B</u> ₁ |
| C ₃ | C ₄ | <u>C</u> ₁ | C ₂ |
| D ₄ | <u>D</u> ₁ | D ₂ | D ₃ |

Tulokset luetaan *vasemmalta oikealle*, vertikaalisesti, *pystyriveittäin*, aina alkaen merkitystä, alkuperäisen setin ensimmäisestä jäsenestä (A₁, B₁, C₁, D₁) lähtien, oikealle siirrettäessä *ylöspäin*, vasemmalle siirrettäessä *alaspäin*. Lyhyesti sanottuna raakamateriaalin järjestykset ovat *aina* joko (A₁, D₂, C₃, B₄; B₁, A₂, D₃, C₄; C₁, B₂, A₃, D₄; D₁, C₂, B₃, A₄) tai (A₁, B₂, C₃, D₄; D₁, A₂, B₃, C₄; C₁, D₂, A₃, B₄; B₁, C₂, D₃, A₄), laajemmissa taulukoissa saman periaatteen mukaan edelleen.

Menetelmästä tekee kiinnostavan työkalun sen sokeus sisällöille: Mathews itse on käyttänyt sitä uudissanojen, aforismien, narratiivien (synopsisten), runosäkeiden (Shakespearean ”kadonneet” sonetit) tuottamiseen ja muunteluun. Synopsis on esimerkki melko epätekstuaalisesta aineksesta, joka kuitenkin toimii toistuvien rakenteen nojalla.

Todennäköisesti Mathewsin romaani *Cigarettes* (1987) perustuu rakenteeltaan tämän algoritmin käyttöön. Mathews ei ole paljastanut romaanin taustalla olevista menetelmistä muuta kuin että *Cigarettes* on hänen ainoa ”puhtaasti oulipolainen romaaninsa” ja että se perustuu ”tilanteiden permutaatioihin”. (Mathews & Brotchie 2005, 126.)

Havainnollistan algoritmin toimintaa soveltamalla sitä valitsemaani materiaaliin: ”aforistisiin” lauseisiin, käsitteisiin (sanoihin) sekä mitalliseen runouteen. Ensiksi neljä yksinkertaista, samanmuotoista väitelauseetta.

| | | | |
|----------------|--------------|-----------|---------------|
| Kirjoittaminen | mahdollistaa | lukemisen | nautinnot. |
| Runous | etsii | muotojen | voimaa. |
| Depressio | vaihtuu | manian | kirkkauteen. |
| Rajoite | vapauttaa | luovuuden | virtaavuuden. |

Tässä järjestyksessä olevien lauseiden permutaatiot kuuluvat:

Siirto oikealle:

Kirjoittaminen vapauttaa manian voiman.
Runous mahdollistaa luovuuden kirkkauden.
Depressio etsii lukemisen virtaavuutta.
Rajoite vaihtuu muotojen nautinnoiksi.

Siirto vasemmalle:

Kirjoittaminen etsii manian virtaavuutta.
Rajoite mahdollistaa muotojen kirkkauden.
Depressio vapauttaa lukemisen voiman.
Runous vaihtuu luovuuden nautinnoiksi.

Mikäli algoritmia sovelletaan käsitteisiin, tavujen permutaatiot ehdotavat esimerkiksi potentiaalisia filosofisia metodeita:

Autopoiesis, Eksploitaatio, Anakronismi:

Menetelmällinen kirjoittaminen: historiallisia esimerkkejä ja liikehdintöjä

oik: Autokrotaatio, Ekspoinismi, Anaploiesis

vas: Autoploinismi, Anapotaatio, Ekskroesis

Tai uusia kirjallisuusteorian tutkimusalueita:

Disseminaatio, Grammatologia, Fonosentrismi:

oik: Dissentrologia, Grammasemismi, Fonotonaatio

vas: Distoismi, Fono-semilogia, Grammasentrinaatio

Algoritmin materiaaliksi soveltuu myös mittaan sidottu, loppusointuinen runous, jossa on toistuvia äänteellisiä ja rytmisiä elementtejä. Kun loppusoinnut ovat keskenään materiaalisesti ”vaihdeettavia”, permutaatiot voivat tuottaa yllättäviä uusia merkityksiä ja kielikuvia. Permutoin Einari Vuorelan yhden säkeistön (runosta ”Lokakuu”, kokoelmasta *Yön kasvot*, 1923), koska sen sanasto jakautuu valmiiksi lähes täydelliseen 4/4-taulukkuun.

Kylmä takoo taivaan kaarta,
sumun vilja suolle nousi.
Orpo kuikka kiertää saarta,
kuu kuin uni usvaa sousi.

Siirto oikealle:

Kylmä uni kiersi, nousi,
sumu takoi usvan saarta.
Kuin orpo vilja taivaan, sousi
kuun kuikka soiden kaarta.

Siirto vasemmalle:

Kylmä vilja kiersi, sousi
kuu takoi suon saarta.
Orpona kuin taivaan uni, nousi
sumun kuikka usvan kaarta.

Mathewsin algoritmia voi tarkastella monesta eri näkökulmasta: pragmaattisesta, kokeellisesta, konseptuaalisesta, kielellisestä. Seuraavat päätelmät soveltuvat muihinkin edellä esiteltyihin lähdetekstimenetelmiin.

Pragmaattisuus merkitsee sitä, että Mathewsin algoritmi voi olla yksi kirjoittajan työkalu muiden joukossa. Se soveltuu kirjalliseen työhön lähes aina kuuluvaan raakamateriaalin järjestelyyn. Kuka tahansa voi tietysti järjestellä olemassa olevan kielen osia uuteen järjestykseen monin eri tavoin, mutta algoritmi lisää siihen omalla ”valmiudellaan” mekaanisen tai automaattisuuden sävyn. Mekaanisuudessaan se helpottaa raakadatan järjestelyä tai voi saada ylipäättään järjestelemään sitä. Tapauksissa, joissa kirjailija soveltaa menetelmää itse tuottamaansa raakamateriaaliin, käyttöä on oikeastaan mahdoton tunnistaa lopputuloksessa, ellei sitä paljasteta.

Toisaalta algoritmi edustaa leikkimielistä tai pelillistä kokeellisuutta, kun sitä sovelletaan olemassa oleviin (arvostettuihin tai kanonisiin) teksteihin, kuten Vuorelaan tai Shakespearen. Tämä tuo mukanaan kysymyksiä luovuudesta, originaalisuudesta ja tekijyydestä. Ovatko esimerkiksi Vuorela-muunnelmat minun, Vuorelan, Mathewsin vai algoritmin tuottamia – vai kaikkien näiden muodostaman kyberneettisen kollektiivin? Miten kuvailla lähdetekstin ja lopputuloksen intertekstuaalista eli tekstienvälistä suhdetta, jos ja kun alluusion, parodian, pastissin tai plagiatin käsitteet eivät kelpaa?

Algoritmi myös *tuottaa* tai *vaatii* luovuutta, koska sen tuottamat tulokset ovat harvoin sellaisenaan käyttökelpoisia. Raymond Rousse-
lin sanoin sillä on mahdollista luoda sekä hyviä että huonoja teoksia. Voi lisätä vielä, ettei tämäntyyppisiin permutaatioihin liity aina ”travestista”, pilailevaa tai kriittistä ulottuvuutta. Algoritmin tuottamilla versioilla voi olla myös kunnianosoituksen funktio, varsinkin kun se näyttää toimivan parhaiten teksteihin jotka ovat ”high-grade material” (Queneau 2007, 62), kestäväää raakamateriaalia.

Nämä kysymykset taas liittyvät osaltaan algoritmin konseptualistiseen tai kielifilosofiseen ulottuvuuteen. Se painottaa kirjallisuuden

”suhteellisuutta” ja näkee sen toiminnallisuutena, tekemisenä. Kun tekstin identiteetti tai ”pinta” rikotaan, se paljastaa toisen tekstin, jonka se on ”koko ajan” sisältänyt, mutta joka on sille itselleen vieras. Mathews (2007, 126) näkee algoritmin tapana paljastaa tällainen kirjoitukseen aina kätkeytyvä toisuus. Kaikki tekstit ovat materiaalisia objekteja, joihin voidaan kohdistaa erilaisia operaatioita. Mathewsin algoritmi toteuttaa proseduraalisuuteen kuuluvaa tavoitetta saada kieli puhumaan *itsestään* – kuin itsekseen, mutta myös itsestään.

2.3 ”Poeettisia masinaatioita” – kirjallisuus ja koneelliset mallit

Koneellisuus ja sen erilaiset lähikäsitteet liittyvät kirjallisuuteen monella tapaa: paitsi tekstin tekemisen, monistamisen ja välittämisen laitteisiin ja järjestelmiin (kuten kirjoituskone, tietokone, painokone), myös kirjallisuuden tuottamista koskeviin ideoihin, poetiikkoihin ja tekstien rakenneperiaatteisiin. Esittelen tässä aluvuussa ensin konetta ja automaattia käsitteinä, sitten niitä kirjallisen toiminnan malleina. Kuljen metaforisimmasta kohti konkreettisempia koneita: surrealistien automaattikirjoituksesta kirjoituskoneeseen menetelmällisenä resurssina ja edelleen tekstigeneraattoreihin, kaikkein kirjaimellisimmin automaattisiin tai koneellisiin kirjallisen tuotannon malleihin.

Kirjoituksen tuotanto, muokkaaminen, tallennus ja välittäminen tapahtuu aina jonkin materiaalisen ja fyysikaalisen välineistön ja alustan ehdoilla. Walter Ongin tunnetun muotoilun mukaan kaikki kirjoitus on teknologiaa. Kirjoituksen meille teknologisoituneina tai koneellistuneina näyttäytyvät muodot – kuten painotekniikka, kirjoituskone tai tekstinkäsittelyohjelma – ovat kirjoitukseen aina kuuluvan teknologian laajennuksia, eivät radikaaleja hyppäyksiä kirjoituksen historiassa. Kirjoitettu sana on aina teknologisoitunutta (esineellistettyä ja tilaan asetettua) kieltä: luonnollista kirjoitusta ei ole olemassa. (Ong 1988, 80.)

Tässä kirjoituksen perustavassa teknologisuudessa on myös koneellinen tai mekaaninen ulottuvuus. Tekstien toiminta on produktiivista, merkitysten tuotantoa, joka perustuu materiaaliin ja konkreettisiin osatekijöihin. Myös kirjoittaminen on koneellista toimintaa tai teknologiaa ”instrumentaalisuuden, säännönmukaisen reproduktion ja mekaanisen toistettavuuden” mielessä (Derrida 2005b, 20). Kirjoitetun merkin käytettävyys perustuu sen iteroitavuuteen eli toistettavuuteen sekä transformaatioon: lykkäykseen tai pysäytykseen, dynamiikan vaihdokseen. Kirjoituksen välttämättömiin toimintaperiaatteisiin kuuluu myös ulkoisuus tekijän ja intention suuntaan. Vaikka kirjoitus on aina jollakin tavalla kommunikatiivista, sen täytyy toimiakseen kantaa aina myös ulkoisuutta tekijänsä suuntaan. Tällainen kaiken kirjoituksen välttämätön autonomisuus muistuttaa koneen toimintaa:

Kirjoitettaessa tuotetaan merkki, joka [...] muodostaa eräänlaisen tuottavan koneen, jonka toimimista, luettavuutta ja uudelleen kirjoittamisen mahdollisuutta tuleva katoamiseni ei periaatteessa estä. [...] Jotta kirjoitus olisi kirjoitusta, sen täytyy jatkaa ”toimimista” ja olla luettavissa, vaikka sen tekijäksi kutsuttu ei enää vastaa kirjoittamastaan [...]. (Derrida 2003b, 283.)

Kone on laite tai tekninen järjestelmä, jonka tarkoituksena on tuottaa tai muuntaa jotain. Gummeruksen *MOT*-verkkosanakirjan mukaan kone on ”keskenään toimivista erillisosista koostuva laite, jolla suoritetaan jotakin työtä tai muutetaan energiaa muodosta toiseen”. Kone ei ole ykseys, vaan osista muodostuva kooste, joka kytkee ja niveltää. Käyttäjä liittyy tähän koneen olennaiseen modulaarisuuteen: konetta käytettäessä muodostuu tuotannollinen kytkös, samanaikaisesti rajattu ja avoin järjestelmä. Oma, lyhyin mahdollinen määritelmäni koneesta olisi syötteen (*input*) ja tuloksen (*output*) mallia toteuttava materiaallinen järjestelmä, jossa olennaista on toiminta, koneen käyttö.

Mikäli orgaaninen kielikuva sallitaan, konetta voi kutsua puh-

taaksiviljellyksi teknologiaksi. Kuten tunnettua, tekniikan ja teknologian perustana oleva kreikan *tékhnē*-sana viittasi laajaan inhimillisen toiminnan alueeseen: keinoihin ja taitoihin, käsityöhön, taiteeseen ja tieteeseen. Kaikkia näitä teknologioita yhdistää epäorgaanisuus, epäluonnollisuus ja intentionaalisuus. Koneessa konkretisoituvat kaiken teknologian piilevät piirteet: ulkoistaminen, välittyneisyys ja tuotannollisuus.

Koneen ja mekaanisuuden yhteinen kanta (kreik. *mekhanē*; lat. *machina*) on viitannut sekä rakenteeseen ja koostumukseen että mihin tahansa voiman siirtämiseen tai muuntamiseen tarkoitettuun laitteeseen, joka perustuu ulottuviin osiin: vipuihin, taljoihin, rattaisiin, jousiin sekä niiden fysikaalisiin ominaisuuksiin: liikkeeseen, vääntöön, joustavuuteen, (tasa)painoon, jäykkyyteen. Tällainen arkaainen kone, jonka toiminta alusta loppuun tapahtuu havaittavien luonnonlakien alaisuudessa, kokonaisuudessaan näkyvissä, on jo lähes kadonnut ja myyttinen kone. Digitaalinen informaatioteknologia on muuntanut ja hävittänyt 'konetta' – nanoteknologiassa se on siirtynyt myös molekyylliselle ja orgaaniselle tasolle ja verkottuneiden mobiililaitteiden myötä ubiikiksi, kaikkialla läsnä olevaksi.

Toisaalta kone ja koneellisuus ovat aina viitanneet myös fyysisistä ja mekaanisista koneista poikkeaviin, niitä laajempiin ilmiöihin. Esimerkiksi koneellisuudelle läheisellä *automaattisuudella*, samoin kuin sitä lähellä olevalla *kyberneettisyyden* (itsesäätelvien, takaisinkytkevien järjestelmien) idealla on pitkälle digitaalisuutta tai sähköä edeltävään aikaan ulottuva kulttuurinen historia.¹⁰⁸ Ne ovat paitsi teknisiä myös metaforisoituneita, orgaanisia, kulttuurisia ja inhimillisiä malleja. Informaation takaisinkytkentä määrittää kaikkia orgaanisia järjes-

108 Teknologian historian varhaisia esimerkkejä kybernettiikasta ovat esimerkiksi antiikin vesikellot (*klepsydra*) ja islamilaisen kulttuurin kelluvat, virtauksen katkaisevat uimuriventtiilit (Vogel 2001, 259).

telmiä ja on elämän perustava periaate.¹⁰⁹ Myös ’automaatti’¹¹⁰ sisältää orgaanisia konnotaatioita, jotka ovat sen intuitiivisia vastakohtia. Synonymisanat liittävät automaattisuuteen (samoin kuin mekaaniisuuteen) *vaistomaisen*, *spontaanin* ja *tahattoman*, kuin myös *luonnollisen* ja *tiedostamattoman* merkitykset.¹¹¹ Ne ovat kaikki ominaisuuksia tai toimintatapoja, joita todellisilla koneilla ja automaateilla ei ole.

Suomen kielessä sana kone alkoi korvata ”masiinaa” 1900-luvulle tultaessa, mutta itse kone-sanan alkuperä tai syntyprosessi on *Nyky-suomen sanakirjan* 6. osan mukaan tuntematon. Tuntuu oudolta, ettei tarkka etymologia ole tiedossa, koska (romaanisen kantasanan pitkistä historiasta huolimatta) sana kone yhdistyy mielikuvisammalle verrattain moderniin tai teolliseen toimintaan. Kone-sanan merkitysulottuvuudet kulkevat samalla myös hyvin toisenlaiseen suuntaan: spirituaalisuuden ja maagisuuden hämärille alueille.

Antiikin kreikassa *mekhan* oli kytköksissä teatteriin ja sen ”erikoisefekteihin”. *Apò mekhanēs theòs* (lat. *deus ex machina*, jumala koneesta) merkitsi lavastuskoneistoa, näyttämölaitetta, teatterilavan nos-turia, jolla lennätettiin jumalallinen hahmo näyttämölle ratkaisemaan ongelmallinen tilanne. Tämä koneen varhainen merkitysulottuvuus liittyy myös Suomen murteiden ja lähisukukielten ’koneisiin’, jotka pitävät sisällään työkalun ja keinon lisäksi myös tempun, taikatempun, juonen ja vehkeilyn merkityksiä. Karjalan kielen *koneh* merkitsee tai-

109 Kaikki luonnolliset järjestelmät rekisteröivät itsensä ulkopuolisia tapahtumia ja säätelevät omaa toimintaansa sen perusteella (Vogel 2001, 261–262). ”Takaisin-kytkentään perustuvan piirin olennainen ominaisuus on kyky sovittaa laitteen toiminnot sen mukaan, mitkä laitteen ulkopuoliset olosuhteet ovat, kun myös laitteen toiminnan tulokset luetaan näihin olosuhteisiin. Tiukasti mekaanisessa ja formaalisessa merkityksessä tässä on itsetietoisuutta.” (Vogel 2001, 260.)

110 Romaanisten kielten sanaan ’automaton’ (itsestään toimiva) perustuva substantiivi ’automaatti’ kehitettiin 1700-luvun lopulla kehittyvän teollisuuden tarpeisiin. Vaikka itsetoimisilla laitteilla on pitkä historia, automaattisuus ja automaatti sanoina ovat ’konetta’ selvemmin moderneja.

111 *Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary*; *MOT Collins Compact Thesaurus Dictionary*.

kaa ja loitsimista, *koneukko* noitaa tai ennustajaa.

Nämä taianomaiset ja paranormaalit etymologiset juuret liittyvät Lisa Gitelmanin esittelemään ajatukseen, joka pohjautuu folkloristi Linda Déghin tutkimukseen. 1800-luvun kirjoittamisen ja kirjoituksen teknologioita tutkineen Gitelmanin mukaan aikakauden kansanomaisissa näkemyksissä uusin teknologia, kuten lennätin ja muut sähköön perustuvat keksinnöt, näyttäytyi ”maagisena epämagiana” (Gitelman 1999, 240). Se muistutti magiaa selittämättömydessään ja esoteerisuudessaan, mutta oli kuitenkin ”epämagiaa”: nykyaikaista, edistyksellistä, tiedemiesten ja insinöörien tuottamaa.

Vaikka maagisen ja epämaagisen kytkös löytyy myös ugrilaisesta ’koneesta’, sanaan liittyvät juonen, taian ja ennustamisen merkitykset ovat nykysuomessa lähes täysin unohtuneita. Koneellisuus tuottanee mielikuvia lähinnä tuotannollisesta ulkoistamisesta tai sieluttomasta, hengettömästä suorittamisesta. Edellä mainitut vanhat merkitykset sitä vastoin liittyvät taitavaan, yllättävään esitykseen, loihtimiseen ja illuusioihin. Niissä oli kyse näkökulmien ja näkyjen synnyttämisestä, todellisuuden manipuloinnin ja sillä pelailun tavoista. Suomen kielen ’koneen’ etymologiset kerrostumat ovat siis hyvin lähellä fiktion tai taiteen luomista. Kuten *deus ex machinassa*, taiteellisen esityksen tuottamat yllätykset ja ihmeet ovat teknologiasidonnaisia, kunkin taiteenlajin ”näyttämön” takana olevan ”koneen” masinoimia.

Luonnollisen ja teknisen suhdetta voi pitää yhtenä kirjallisuuden historian läpi kulkevista perusjaoista. Eri kirjallisuuskäsitykset, -traditiot ja -teoriat sisältävät erilaisia (arvottavia) painotuksia luonnon ja teknisen välillä. Esimerkiksi barokin kirjallisuus, jota edellä on jo käsitelty, oli kiinnostunut ilmaisun keinotekoisuudesta, tekniikoista ja teknologioista. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun (englantilaisen ja saksalaisen) romantiikan keskeiset ideaalit ja figuurit taas olivat hyvin antiteknologisina. Ne kääntyvät joko sisäänpäin (tunne, nerous) tai alkuperään päin (luonto, organismi, traditio) – teknologian ulkoisuuden, keinotekoisuuden ja tämänhetkisyysden vastakohtiin. Ihanteellinen muoto romantikkojen estetiikassa oli orgaaninen, kehkeytyvä.

Teos ei voinut lähteä tietoisesta tai rationaalisesta suunnittelusta. Taiteilija oli tiedostamaton organismi, suodattaja, kuin yhteyttävä kasvi. (Saariluoma 2006, 9–13.) Romantikot kääntyivät pois päin siitä kaupungistuvasta yhteiskunnasta, joka oli synnyttänyt automaatti-sanan nousevan teollisuutensa tarpeisiin. Saksalaisen hengenelämän historiaa mediateknologioiden näkökulmasta tutkineen Friedrich Kittlerin mukaan romantiikan runous – toisin kuin aikakauden muut taide- muodot ja toisin kuin runous myöhemmin – näki itsensä täysin epä- materiaalisena ja henkisenä taiteena.

Runoudella oli erikoisasema estetiikan järjestelmässä. Muut taiteet määriteltiin ilmaisuvälineensä perusteella (veistettävän kiven, värin, rakennusmateriaalin, äänen); mutta runouden väline – kieli tai ääni, kieli äänenä, mutta ehdottomasti ei koskaan kirjaimina – häviää kuitenkin oman sisältönsä alle [...]. (Kittler 1990, 113.)¹¹²

Romantiikan jälkeisissä, 1900-luvun kirjallisissa malleissa ja ihanteissa kone ja teknologia eivät olleet enää hyljeksityssä asemassa. Esimerkiksi futuristeille kone oli modernin elämän perusta, joka ilmensi nykyajan nopeutta ja tehokkuutta. Futuristisessa runoudessa sanasto, kielioppi ja typografia laitettiin ilmentämään vauhtia, liikettä ja virtaviivaisuutta (Härmänmaa 2007, 78–81). 1960-luvun konkreettinen runous hyödynsi poetiikassaan hyvin mekanistisia ihanteita: sääntöjä, pelimäisyttä, antiexpressiivisyyttä ja antilyyrisyyttä (Katajamäki 2007, 208–212). Hyvä esimerkki näiden toteutumisesta on Eugen Gomringerin ”Kein Fehler im System” (1969).

112 “Poetry enjoyed a privileged place in the system of aesthetics. The other arts were defined by their respective media (stone, color, building material, sound); the medium of poetry, however – language or tone, language as tone, but certainly never language as letters – disappears beneath its content” (Kittler 1990, 113.)

kein fehler im system
kein ehfler im system
kein ehfler im system
kein ehlfef im system
kein ehlefr im system
kein ehlerf im system
kein ehleri fm system
kein ehleri mf system
kein ehleri ms fystem
kein ehleri ms yfstem
kein ehleri ms ysftem
kein ehleri ms ystfem
kein ehleri ms ystefm
kein ehleri ms systemf
fkei nehler im system
kfei nehler im system
kefi nehler im system
keif nehler im system
kein fehler im system

Gomringerin runossa kirjoitus on itsekorjaava järjestelmä, jossa on kaksi ristiriitaista impulssia: virhe ja korjaus. Virhe, jonka olemassaolon järjestelmässä samainen järjestelmä itse kiistää, liikkuu vaihtamalla riveittäin paikkaa askeleen kerrallaan. Runon rakenne on luuppimainen: teksti palaa lopussa alkuasetelmaan, jolloin prosessi muodostaa loputtoman silmukan.¹¹³ Myös teksti-informaatio on silmukkamaista, maadoittuvaa: se ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Teksti *jäljittelee* tekstuaalista muuntuvuutta: saman kontaminoituvan viestin toistuminen tuottaa illuusion tekstin ajallisesta generoituvuudesta. Järjestelmä vaikuttaa myös itsetietoiselta, -tarkkailevalta tai -palauttavalta, koska tuotantolinja pakottaa viestin uudelleen, kirjain kirjaimelta, kohti virheetöntä alkuasetelmaa.

Proseduraalisuuteen on liitetty metaforisesti koneellinen ase-

113 Luuppirunojen poetiikasta ks. Joensuu 2010c.

telma myös silloin, kun tekstin tuotannossa ei ole käytetty aktuaalista konetta. Brian McHale (2000 & 2002) löytää koneen idean tekstin tuotannosta, jossa tekijä on luovuttanut inhimillisen päätäntävaltansa kokonaan tai osittain menetelmälle tai algoritmille. McHale esittelee artikkelissaan (2002) ”neljä yksinkertaista konetta”: Jackson Mac Low’n runon ”Call Me Ishmael”, ”Mathewsin algoritmin”, Raymond Federmanin pienoisromaanin *Voice in the Closet* (1979) sekä Charles Hartmanin Prose-tietokoneohjelmalla tuottamia tekstejä. Kaikissa näissä mekaaniset organisoinnin ja valikoinnin periaatteet ovat tekijän luonnollisen, pakottoman intention ja tuotannollisen vallan paikalla. Näitä McHale kutsuu esimerkeiksi koneellisesta tai ”proteesikirjoittamisesta” (*machine-writing; prosthetic writing*).

McHalen ortopedisen metaforan tarkoitus on korostaa luonnollisen ja teknologisen häilyvää rajaa menetelmällisessä kirjoittamisessa. Proteesissa yhdistyy luonnollinen ja keinotekoinen, inhimillinen ja mekaaninen. Se korvaa tai täydentää mielikuvituksen, tunteen, taidon, hallinnan tai jonkin muun kirjoittamiseen kuuluvan inhimillisen elementin. Proteesi, joka on samanaikaisesti teknologisoitua luontoa ja luonnollistettua teknologiaa, tuo esille näin myös kaiken kirjoittamisen teknologisen luonteen, samalla kun se itse korostaa tai kohostaa sitä. Samalla proteesin kaksihakmotteisuus muistuttaa siitä, että myöskään täysin koneellisia tai ei-inhimillisiä tekstejä ei voi olla olemassa.

2.3.1 Automaattikirjoitus

Automaatti oli keskeinen metaforinen malli surrealismissa ja sen tärkeimmässä metodissa, automatismissa, jonka kirjallinen sovellus automaattikirjoitus oli.

SURREALISMI. Puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista (...) ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai mo-

raalista kannanottoa. (Breton 1996, 51.)¹¹⁴

André Breton (1896–1966) kutsui automaattikirjoitukseksi (*écriture automatique*) menetelmää, jossa kirjoitetaan nopeasti ja spontaanisti, ilman harkintaa ja ennakkosensuuria. Siinä ”runoilija kirjaa ylös sen sanelua, mikä hänessä ajattelee (kielentyy)” (Ernst 2008, 84). Breton muotoili automaatin asetukset vuonna 1924 seuraavasti:

Asettukaa niin passiiviseen tilaan kuin voitte. Unohtakaa oma nerokkuutenne, omat kykynne ja kaikkien muiden kyvyt. Ajatelkaa, että kirjallisuus on surullisimpia teitä jotka johtavat minne tahansa. Kirjoittakaa nopeasti, ilman ennalta päätettyä aihetta, niin nopeasti ettei kirjoituksesta jää mitään mieleen ja ettei tule kiusausta lukea sitä uudelleen. Ensimmäinen lause tulee itseltään, sillä on totta, että joka sekuntina tietoisessa minässämme on outo lause, joka vaatii ulospääsyään. [...] Jatkakaa niin pitkään kuin haluatte. Luottakaa tämän muminan ehtymättömyyteen. (Breton 1996, 57.)

Surrealismen manifestissa (1924) Breton käytti automatismin lisäksi muitakin koneellisia tai mekaanisia metaforia surrealistisen tekemisen eetoksesta. Tällaisia ovat esimerkiksi surrealistisen kuvan tuottama ”oikosulku” tai ”kipinä”, joka on ”kahden johtimen jännite-eron funktio”. Itse surrealistit olivat ”monenlaisten kaikujen mykkiä vastaanottimia, vaatimattomia rekisteröintilaitteita”. (Breton 1996, 68; 53.) Tekijän pitäminen vastaanottimena tai kanavana liittyi ”tekijäksi kutsutun roolin” rajoittamiseen luomisprosessissa ”pienimpään mahdolliseen”, jolloin ”hänestä tulee eräänlainen katsoja, joka vain on läsnä teoksen syntyessä”, kuten Max Ernst (1891–1976) muotoili automatismin idean vuonna 1933 (ks. Ernst 2008). Koneelliset vertauskuvat korostavat tekijän ulkopuolisuutta, mutta 1920-luvun kontekstissa ne myös kan-

114 Vrt. Ernst 2008, 84: ”Yksikään tietoinen (järjen, maun, tahdon) työskentelytapa ei ole laittanut alulle absoluuttisen surrealismien teosta.”

tavat mukanaan sähköön liittyvää ”maagisen epämagian” ulottuvuutta, joka sopi hyvin surrealistien maailmankuvaan.

Surrealistien menetelmää voi verrata muihin ajan automaattikirjoituksiin. Nimityksenä automaattikirjoitus ei ollut Bretonin tai surrealistien keksimä. Se oli yleisesti käytössä ainakin Yhdysvalloissa jo paljon ennen Bretonin syntymää. Lisa Gitelmanin (1999, 186) mukaan ’automaattisen’ merkitysala viestintä- ja kirjoitusteknologioita koskevassa puheessa oli jo vakiintunut 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten Yhdysvalloissa. Se viittasi yleisesti toimintaan, jonka käynnissä pitäminen ei vaadi käyttäjän huomiota. (Gitelman 1999, 189.) Automaattikirjoitus (*automatic writing*) tarkoitti kirjoittamista, jossa kirjoittaja oli vain osittain tietoisena tai läsnä kirjoittamisen tapahtumassa.¹¹⁵ Sitä käytettiin paitsi kokeellisen psykologian testeistä (joissa koehenkilö laitettiin suoltamaan tekstiä ”tiedottomasti”), myös suosittujen spiritismi-istuntojen yhteydessä harjoitetusta telepaattisten viestien kirjaamisesta. Lisäksi 1880-luvulla mainosmiehet alkoivat kaupitella läpimurron tehnyttä kirjoituskonetta muodikkaan ”automaattikirjoituksen” termin alla. Sanelua huippunopeudella, koneenomaisesti tallentaneiden konekirjoittajien ammattinimike *typewriter* siirtyi hiljalleen työvälineen nimeksi.

Minkälainen ”automaatti” toimii surrealistien, persoonallisuustestien, telepatiasessioiden tai konekirjoittamisen kirjoitusakteissa? Harjaantunut konekirjoittaja kykenee kirjoittamaan nopeankin puheen kanssa simultaanisesti, näppäimistöä tarkkailematta tai syntyvää tekstiä ajattelemta. Henkien viestintätaajuudelle virittynyt uskottava meedio (*medium*) kirjaa tarkasti tuonpuoleisesta lähetetyn informaation toimien ainoastaan välineenä, välityskanavana (*medium*). Psykologisen testin koehenkilöt ja surrealistit suoltavat nopeasti ja tiedostamatta mielteitään paperille. Jälkimmäiset pyrkivät tuottamaan

115 ”**automatic writing** (1883) : writing performed without conscious intention and sometimes without awareness as if of telepathic or spiritual origin” (*Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary*). Myös Gitelman 1999, 186.

kielellistä materiaalia, joka tuottaa voimakkaan esteettisen vaikutuksen, oikosulun. *Magneetikenttien* (*Les champs magnétiques*, 1920) nopeimmin tuotetuissa kohdissa Breton ja Philippe Soupault kirjoittavat ”ynseistä koristelijoista” ja ”erillisiä järviä imevästä ihmeellisen nimisestä pienestä veneestä” (suom. Timo Kaitaro; Breton & Soupault 2002). Tietoinen sommittelu ei olisi voinut tuottaa yhtä outoja kuvia – ainakaan surrealistien esteettisen ideaalin mukaan.

Nämä neljä kirjoitusautomaattia (surrealistiset, psykologiset, spirituaaliset ja konekirjoittavat automaattit) ovat hyvin epäkonemaisia: henkisiä, joustavia, vaistomaisia, tiedostamattomia, ilmestyksenomaisia. Ollakseen uskottavia automaatteja ne kuitenkin tarvitsevat mielikuvaa automaattisuuden koneellisesta, mekaanis-tuotannollisesta ulottuvuudesta: ajatusta ulkoistuksesta, jossa inhimillinen tekijä ylitetään tai ohitetaan. Kirjoituksessa se merkitsee ihannetta *sanelun* kirjajamisesta, puhtaasta tallennuksesta. Surrealistinen automaattikirjoittaja jakautuu äänetöntä ”ehtymätöntä muminaa” tuottavaksi aineettomaksi mieleksi sekä sitä tallentavaksi kirjoittajaksi – eli täydellisen aineettomaan (sisäiseen) ja täydellisen materiaaliseen (ulkoiseen) osaan. Tämä on kuitenkin vain ihanne. Surrealistinen automaattikirjoittaja, kuten jokainen näistä automaateista, on aina mahdollisesti epäluotettava. Pieninkin vuoto tai takaisinkytkentä merkitsee uhkaa puhtaan automaattikirjoituksen ihanteelle.

Jos surrealistien automaattikirjoitus ei ole automaattista ohjelmoidun tai mekaanisen mielessä (Kaitaro 2002, 21), voiko sen laskea proseduraaliseksi kirjoittamiseksi? Miten se vertautuu muuhun menetelmälliseen kirjoittamiseen?

Oulipon piirissä on useissa yhteyksissä, sääntöä, intentionaalisuutta ja määrättyneisyyttä korostettaessa, nähty automaattikirjoitus oulipolaisen kirjoittamisen vastakohtana (esim. Roubaud 2005, 41). Tämä vastakohtaisuus on sekä metodista että ideologista. Varsinkin toimintansa alussa Oulipo asettui voimakkaasti surrealismia ja sen perustavia ideaaleja vastaan. Automaattikirjoituksessa nämä ajatusmallit – täydellinen vapaus, logiikan hylkääminen, ajatuksen ennakoimaton

liike, alitajuiset automatismit – kiteytyvät.

Oulipon poetiikan pääoppositio on *sattuma* eri muodoissaan (esim. Mathews & Brotchie 2005, 123). Sillä voidaan viitata esimerkiksi merkin tai kielen ennaltamääräämättömyyteen, epäintentionaalisuuteen, hallitsemattomuuteen tai motivoimattomuuteen. Sattumaan perustuneet tai sitä korostaneet kirjallisuuskäsitteet (esim. Tristan Tzara, surrealistit, William Burroughs, Jackson Mac Low) hakivat sillä yleensä kirjailijan *egon* hävittämistä tai pyrkivät korostamaan aktiivisuutta ja toimintaa. Warren Motten mukaan oulipolaiset tähtäävät tilanteeseen, jossa kirjoitettu merkki on ”maksimaalisen motivoitu” (2007, 17). Satunnaisuuden aspekti kuuluu olennaisesti kuitenkin myös (joihinkin) oulipolaisiin menetelmiin, mikäli sillä tarkoitetaan tulosten ennakoimattomuutta. Toisaalta (puhdasta) sattumaa ei ole, vaikka siihen pyrittäisiin tietoisesti: satunnaisen tapahtuman ehdot ja lopputulokset on aina jollain tavalla asetettu, rajattu tai determinoitu.

Automaattikirjoittamisen suhde menetelmälliseen kirjoittamiseen on monihahmotteinen. Toisaalta se on menetelmällisen kirjoittamisen rajatapaus tai sukulainen: se *on* menetelmä, jota säätelee koneellista asetelmaa etäisesti muistuttava malli – kirjoittamista säätelevä algoritmi (ohjeiden luettelo). Tämä malli erottaa sen *tunnuksmerkittömästä* kirjoittamisesta ja tuottaa kokeellisen asetelman. Siinä on myös samanlaisia ihanteita kuin muussakin proseduraalisessa kirjallisuudessa ja kirjoittamisessa: merkitysten ennakoimattomuus, kielen autonomia tai ”käyntiin laittaminen” sekä tekijyyden, intention ja intentionaalisuuden tutkiminen.

Toisaalta automaattikirjoitus on menetelmällisen kirjoittamisen vastakohta: se ei perustu samalla tavoin *kirjoitukseen* kuin proseduraalisuudet yleensä. Automaattikirjoituksessa ei ole samanlaista ilmaisen ulkoistavaa silmukkaa kuin muussa menetelmällisessä kirjoittamisessa. Pikemminkin surrealistinen automatismi yrittää ohjata kirjoittamisen *pois mediaatiosta* puhtaan sisäisyyden (psykyen) alueelle. Automaattikirjoituksen tuottavuus ei ole paikannettavissa mihinkään *materiaaliseen resurssiin*.

Surrealisteilla uusien tekniikoiden kehittäminen automaattikirjoituksen uutuudenviehätyksen jälkeen nousi juuri sen ongelmista, kuten siitä että pelkkä spontaani ilmaisu ei pystynyt eliminoimaan tekijän tiedostamattoman suunnittelun, maun ja intentioiden vaikutuksia. Virran katkeaminen ja siihen tarjottu ratkaisu (ennalta määrätty alkukirjain¹¹⁶) ohjasi surrealistista toimintaan enemmän materiaaliseen ja menetelmälliseen suuntaan: tekstikollaasiin, sanakorvauksiin (Breton & Eluard: *L'immaculée conception*, 1930), peleihin ja kollaboraatioihin. Monet automaattikirjoitusta seuranneet surrealistisen toiminnan periaatteet siirtyivät materiaalisen todellisuuden käyttöönottoon (kuten Ernstin *frottage*ssa tai Dalín paranoiakriittisessä menetelmässä, joille molemmille voi kuvitella kirjalliset vastineet¹¹⁷) tai tekijän häivyttämiin monitekijäisyydellä (kuten surrealistien salonkien peleissä). Alkukirjaimen ”menetelmä” viittaa siihen, että alitajuinen virta tarvitsee jonkin materiaalisen, ulkoisen kohteen, johon kiinnittyä. Samalla paljastui automaattikirjoituksen idealistisuus tai sisäinen paradoksi: jos menetelmä toimisi niin kuin Breton esitti, ei olisi mitään syytä miksi sen virta koskaan katkeaisi.

116 ”Jos mykistyminen uhkaa päästä vallalle, kun olette tehneet yhdenkään virheen [...] katkaiskaa epäroimättä liian selvän rivin kohdalta. Sellaisen sanan jälkeen, jonka alkuperä näyttää teistä epäilyttävältä, laittakaa jokin kirjain, esimerkiksi kirjain *l*, kirjain *l* aina, ja palauttakaa sattumanvaraisuus siten että teette tästä kirjaimesta seuraavan alkukirjaimen.” (Breton 1996, 57–58.)

117 Ernstin *frottage*n verbaalisena vastineena voi pitää Raymond Rousselin menetelmää. Lähdeteksti on satunnaisesti valittu pinta, joka tuottaa pohjan uudelle, ennakoimattomalle kuvalle. ”Paranoiakriittinen kirjoittaminen” voisi taas pohjautua esimerkiksi lähdetekstin nopeasti tai väärin lukemiseen, tai foneettisen käännöksen tapaiseen muuntamiseen. Molemmissa tekijän luovuus käynnistetään sen ulkopuolisella materiaalisella todellisuudella – toisin kuin automaattikirjoituksessa, joka on olennaisella tavalla ”sisäistä”.

2.3.2 Kirjoitus/kone

”this curiosity breeding little joker” (Mark Twain)

Kirjoittamisen historiassa merkittävä koneellinen siirtymä oli mekaanisen kirjoituskoneen keksiminen ja nopea yleistymisen 1800-luvun jälkipuoliskolla. Sen on sanottu muuttaneen sekä kirjoittamisen prosessin, kirjoituksen visuaalisena tuotteena että yleisen kokemuksen kirjoittamisesta (Gitelman 1999, 185). Kirjoituskone loi itselleen myös tietynlaisen kulttuurisen auran, joka ei ole hävennyt vieläkään, vaikka laite itse on (lähes) totaalaisesti syrjäytynyt.¹¹⁸ Friedrich Kittlerin mukaan kirjoituskoneen tuottama uutuuus ei ollut kirjoittamisen nopeudessa, vaan kielen tilallistamisessa ja kirjoitusmerkkien erottelussa toisistaan (1990, 193).

Kirografiassa eli käsin kirjoittamisessa kirjoittaja ja kirjoittamisen väline (kynä ja alusta) muodostavat muista käsialoista eroavan, ”elävän”, persoonallisen ja epämekaanisen jatkumon.¹¹⁹ Kirjoituskone sitä vastoin tuotti teknologisen katkoksen kirjoittajan kehon ja tuotetun kirjoituksen välille. Sen tuottama kirjoitus on yhdenmukaista, persoonatonta, irrallisten merkkien kuvista koostuvaa. Eroa ei kuitenkaan voi tehdä puhtaasti *luonnon* (käden, manuaalisuuden) ja *koneen* (mekaanisuuden, teknologian) välille. Koneella kirjoittaminen sisältää aina manuaalisen ulottuvuuden, ja käsin kirjoittaminen sisältää niin ikään monia teknologisia piirteitä – ”instrumentaalisuuden, säännöllisen reproduktion, mekaanisen toistettavuuden”. (Derrida 2005b, 20.)

Vaikka nämä piirteet liittyvät kaikkeen kirjoittamiseen, kirjoituskone kirjallisen työn välineenä merkitsi askelta käsikirjoituksesta

118 Wershler-Henryn (2005, 25) mukaan kirjoituskoneen kuva on edelleen tunnistettava kulttuurinen ikoni – kirjojen kansissa, mainoksissa ym. – koska se symboloi vieraantumaton kirjoittajan työtä.

119 ”Handwriting is the capacity of writing to be inflected, transformed, by the hand into a form which reflects the mutable, personal, and idiosyncratic [...]”. (Drucker 1998, 229.)

eräänlaisena latojan partituurina kohti painopintaa. Marshall McLuhan piti hieman liioitellusti kirjoituskonetta painotekniikan rinnakkaismuotona, joka yhdisti komposition (yksityisen) ja julkaisemisen (julkisen).¹²⁰ Vaikka rinnastus on suorasukainen, kirjoituskone kuitenkin siirsi kirjoittamisen puolelle nimenomaan painetun tekstin visuaalisen ominaispiirteen, jota Roy Harris kutsuu ”lokeroitumiseksi” (*compartmentalization*), typografisten yksiköiden toimimisen graafisessa ruodussa (Harris 1995, 124).

Lisa Gitelman mainitsee kirjoituskoneen uutuuden tuottamasta innoittavasta roolista sellaisille kirjailijoille kuin Henry James, William Carlos Williams ja Ezra Pound ja käyttää kirjoituskoneen fetisimäisestä roolista nimitystä *object-muse*, ”objektimuusa” (1999, 218). Termin voisi kaapata Gitelmanin esimerkistä – kirjoituskoneen näille modernisteille tuottamasta, suhteellisen epäsystemaattisesti käyttöön otetusta inspiraatiosta – tietynlaisen proseduraalisen kirjoittamisen yhteyteen.

”Objektimuusa” sopisi paremmin tilanteisiin, joissa kirjoittaja reagoi ”tilaisuuteen, jonka hänen mediuminsa [näissä tapauksissa kirjoituskone] tarjoaa omien mahdollisuuksiensa kartoittamiseen” (McHale 2002, 22). Kirjoittamisen media otetaan sisällöllisesti ja taiteellisesti panokselliseen ja produktiiviseen rooliin. Otan esille kaksi tapausta kirjoituskoneesta objektimuusana yhdysvaltalaisen kokeellisen proosan alueelta: Raymond Federmanin pienoisromaanin *The Voice in the Closet* ja William Burroughsin *cut-upit*. Myöhemmin, proseduraalisuuden suomalaisia edeltäjiä käsittelevässä luvussa, käsittelem kolmea kirjoituskoneen teknologiasta innoittunutta teosta.

Raymond Federmanin pienoisromaanin *The Voice in the Closet*

120 ”Kirjoituskone ei tuonut typografista ilmaisua kirjailijoiden käsiin. Typografisen ilmaisun rikkaus on viimeistely latomoissa, ei kirjailijoiden työpöydillä. Kirjoituskone on itse asiassa todella köyhä typografinen työkalu.” (Hinkka 2006, ei sivunumeroita.) Silti voi sanoa, että kirjoituskone aloitti komposition ja julkaisun konvergoitumisen, joka on jatkunut ja vahvistunut verkottuneessa digitaalisessa mediassa.

(1979, uudet painokset 1985 & 2001) perustuu spatiaalisen rajoitteen yhdistämiseen kirjoituskoneen teknisiin ominaisuuksiin. Jack Kerouac kirjoitti *On the Road* -romaaninsa (1957) kirjoituskoneen ja yhtenäisen, suurikokoisen paperirullan yhdistelmällä, jottei nopeaa kirjoitusprosessia tarvitsisi keskeyttää paperin vaihdon ajaksi. Kerouac pyrki mahdollisimman taustalla olevaan teknologiaan, jonka tehtävänä olisi lähinnä tallentaa spontaani kirjoitusprosessi. Raymond Federman sitä vastoin käytti kirjoituskonettaan *vaikeuttamaan* kirjoittamista. Sen kompositio perustuu spatiaaliseen rajoitteeseen: sääntöön, jonka mukaan kirjan sivuilla olevien ”sanojen täytyy muodostaa täydellisiä suorakaiteita; sivulla on oltava kahdeksantoista riviä ja rivillä 68 merkkiä välilyönnit mukaan lukien; merkkimäärän täyttymiseen ei voi käyttää välimerkkejä, tyhjiä tiloja rivin päässä, ylimääräisiä sanavälejä eikä sanojen tavutusta” (McHale 2002, 20). Rajoite perustuu kirjoittamisen välineen (Federmanin Selectric-sähkökirjoituskoneen) teknisiin ominaisuuksiin (vakiolevyiset kirjaimet) ja niiden tuottamaan kirjoittamisen tilaan.

Valittu muodollinen pakote rajaa sanojen valintaa ja sommitte-lua eli vaikuttaa tekstin sisältöihin. Jokainen sana on asetettu työläästi paikalleen suhteessa muihin sanoihin, joten teksti kantaa jälkiä kirjoittamisen prosessista. Federmanin rajoite korostaa tai Didier Costen termiä lainaten hypersemantisoi painetun kirjan sivua ilmaisua rajaavana muottina. Painetussa kirjassa oleva teksti on aina ”laatikoitu”, asetettu graafiseen ruotuun. *Voice in the Closetin* ”ylilaatikoitu” teksti kuvittaa graafisella muodollaan paitsi kertojan tukalaa asemaa (teksti on komerossa SS-miehiä piileskelevän juutalaispojan tajunnanvirtaa), myös viittaa kirjan kulttuuriin kuuluvaan graafiseen muotoon, jossa painettu teksti on teknistetty ojennukseen samalla kun sanojen viit-tauskohteet on Federmanin sanoin ”hylätty kaaokseen”.

Federmanin kokeilun voi sijoittaa retoriseen pariin, jossa kirjoit-taminen nähdään virtaavuuden metaforien kautta. Esimerkiksi sur-realistishenkinen automaattikirjoitus tai Kerouacin ”rulla” näkee kirjoituksen *flow’na*, jonka vapaata virtaavuutta pyritään edesauttamaan

poistamalla esteet sen tieltä. Samalla kuitenkin kaikkiin kirjoituksen teknologioihin kuuluu vastustus tai kitka, jota Jacques Derrida on kutsunut resistanssiksi. Tätä vastustusta Federmanin teksti pyrkii kohostamaan tai performoimaan. Kirjoitusvälineen tuottama resistanssi on materiaalista ja ajallista: kirjoittamisen yksi aspekti on aina inskription ja ilmaistavan materiaallinen epätahtisuus, *jäljessä* tuleva kirjaus.¹²¹

Kirjoituskoneen teknologiaan liittyy myös William Burroughsin yhdessä Brion Gysinin (1916–1986) kanssa kehittämä *cut-up*-metodi, jota Burroughs käytti systemaattisimmin 1960-luvun romaanitrilogiassaan¹²² sekä Gysinin kanssa tehdyssä *The Third Mind* -teoksessa (1978), joka on kokoelma esseitä, Gysinin runoja ja *cut-up*-proosa-tekstejä sekä nelivärikollaaseja.

Cut-up-menetelmä perustui olemassa olevien tekstien manipulointiin ja käyttämiseen uusien tekstien materiaalina. Burroughs yksinkertaisesti leikkasi¹²³ ja uudelleenjärjesteli summittaisesti joko työn alla olevan romaanikäsikirjoituksen osia tai muiden kirjoittamia tekstejä klassisesta kirjallisuudesta sanomalehtiin.¹²⁴ Cut-upin tuotta-

121 Tekniikan voi toisaalta Richard Kostelanetzin tapaan nähdä ei-mediaalisina keinoina, jotka vähentävät mielikuvituksen (ilmaistavan) ja ilmaisun mediaalisen ja materiaalsen realisoituman välistä resistanssia. ”At minimum, technique is an arsenal of options for lessening the inevitable resistances between an artist’s imagination and his chosen medium – between the mental desire and its material realization.” (Kostelanetz 1982, 40.)

122 *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) ja *Nova Express* (1964).

123 Siihen nähden, että leikattavuus on paperin perustava materiaallinen työstö-ominaisuus, sitä on käytetty painetussa kirjallisuudessa yllättävän vähän, varsinkin teoksen tasolla.

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

mia yhdistelmiä Burroughs käytti joko sellaisenaan tai niitä muokaten, kirjoittamalla syntyneiden yhdistelmien ”lävitse” eli käyttämällä niitä kirjoittamisen lähtökohtana.¹²⁵ Seuraavassa ote *The Third Mindin* tekstistä ”The Exterminator”, joka sekoittaa cut-upin ”teoriaa” ja leikattua proosaa.

The Human Being are strung lines of word associates that control “thoughts feelings and *apparent* sensory impressions.” Quote from Encephalographic Research, Chigaco, Written in *TIME*. See and hear what They expect to see and hear because The Word Lines Keep Thee in Slots...

Cut the Word Lines with scissors or switchblade as preferred... The Word Lines keep you in Time... Cut the in lines... Make out lines to Space. Take a page of your own writing if you write or a letter or a newspaper article or a page or less or more of any writer living and or dead... Cut into sections. Down the middle. And across the sides... Rearrange the sections... Write the results message... [...]

Cut-up... Raise standard of writer production to a point of total and permanent competition of all minds living and dead Out Space. Concurrent...

No one can conceal what is saying cut-up... You can cut the truth out of any written or spoken words/ /
Light Lines Pulling All Knights Ten Age Future Time.
From The Brass and Copper Street... In sick body... His Feet of Void... H seemed to be the Leader of the Dry Air... Brought up Young European. Backdrop of Swiss Lakes... Certain Formalities... That simplified *everything*.

(Grauerholz & Silverberg 1999, 270.)

handlerin (1975, 182) kautta.)

125 ”In using the fold in method i edit delete and rearrange as in any other method of composition”. (Oxenhandler 1975, 182.) Englannin kieli, jossa sanan vartalo ei muunnu, tekee cut-upista paljon toimivamman menetelmän kuin esimerkiksi suomessa.

Cut-up vaatii materiaalikseen ”mekanisoidun”, joko painetun tai kirjoituskoneella tuotetun kirjoituksen (*typescript*), joka kulkee riviytetyinä ja graafisesti standardoituna. Se yhdistää kollaasin muodolliseen periaatteeseen aleatorisen tekijän, merkitsevien yhdistelmien ennakoimattomuuden, joka tuottaa poeettisen digressiivistä proosaa. Kyse oli metodista hyvin produktiivisessa mielessä, eräänlaisesta tekstuaalisesta koneesta (Lydenberg 1987, 47). Mekanismi toimii tekijän intention ja kontrollin ulkopuolella, muuntaen siihen syötetyn materiaalin ennakoimattomalla tavalla toiseksi. *Input* eli syöte on ”kontekstistaan, tekijästään ja merkitsevästä funktiostaan irrotettu [teksti]objekti” (mt.). Cut-up tekee kirjoituksesta konkreettista, työstettävää ja muovattavaa (*tangible*) materiaalia, jolloin se ”ylimaterialisoituu”, irtoaa lause- ja merkitysyhteyksistään. (Mt., 44.) Ulkoisuudessaan cut-up tuotti uuden ja innoittavan näkökulman kieleen, joka liittyi olennaisesti Burroughsin kielikäsitteeseen. Se vieraannutti kielen ja sai kirjoittamaan uudella tasolla, henkilökohtaisen tyylin ja ilmaisuuden ulkorajalla.

Vaikka menetelmällä oli historialliset esikuvansa, poikkeuksellisen siitä tekee ensinnäkin kollaasitekniikan käyttäminen juuri romaanin yhteydessä; toiseksi se laajuus ja systemaattisuus, jolla Burroughs käytti sitä kolmen romaaninsa kirjoittamisessa. Kollaaseista usein puuttuva tekijän ulkoistaminen sattumanvaraisuuden kautta muodostaa cut-upille tunnusomaisen merkitysten syntymisen hallitsemattomuuden tunnun. Kollaasin tulee määritelmän mukaan muodostua eri lähteistä peräisin olevasta materiaalista, lähteiden eriperäisyyden säilyttäen. Cut-upin tuottamat kielenvastaisuudet ovat tietysti aineiden heterogeenisyyttä, mutta proosatekstissä elementtien heterogeenisyys tuntuu häviävän siinä määrin kuin – tai samalla kun – katkelmat muodostuvat narratiivisiksi jatkumoiksi.

Burroughsin mielestä cut-upin ennakoimattomia kytköksiä tuottava muoto oli inhimilliselle tajunnalle ja kokemukselle läheisempi muoto kuin lineaarinen narratiivi. Cut-upin tarkoituksena on Burroughsin mukaan ”tehdä näkyväksi psykosensorinen prosessi, joka on

käynnissä koko ajan joka tapauksessa”.¹²⁶ Destruktiivisuudestaan huolimatta se edusti vastakulttuurista *do it yourself*-estetiikkaa ja vapautumisen eetosta. Cut-up otettiin ilolla vastaan erilaisissa alakulttuureissa: se liittyi historiallisen avantgarden aloittamaan ja esimerkiksi punkin jatkamaan taiteen ja elämän sekä taiteilijan ja vastaanottajan välisten rajojen kaatamisen tavoitteeseen. Kuten monet muutkin proseduraalisen kirjoittamisen suuntaukset, se pyrki staattisen teoksen sijaan edustamaan omaehtoista toimintaa, prosessia tai tapahtumaa, ”spontaania toimintaa lisääntyvässä määrin manipuloidussa maailmassa” (Tanner 1971, 126), ja näin aktivoimaan lukijan: tekemään hänestä kirjoittajan.¹²⁷

2.3.3 Generaattorit ja generoituvuus

Vuonna 1944 yhdysvaltalainen modernisti William Carlos Williams (1883–1963) kirjoitti runon olevan ”pieni (tai suuri) sanoista tehty kone” (McHale 2002, 18). Samalla metaforisella periaatteella kaikkea proosakirjallisuutta voi ajatella ”kertomuskoneena” (kuten Mikkonen, Mäyrä & Siivonen 1997, 20). Runon yleensä kutsuminen koneeksi vaikuttaa edelleenkin epämääräisellä tavalla provokatiiviselta. Mikä runossa sitten voi olla koneellista: rakenne, toiminta, tekotapa tai vastaanotto? Mitkä koneellisuuden käsitteen merkitysalueista – mekaani-

126 Lainattu Lydenbergin (1987, 46) kautta. Myös Burroughs (1978): ”All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overhead. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation.” Muotoilu muistuttaa hypertehtin teoreetikoiden väitteitä, joiden mukaan linkkirakenne on lähellä ihmisen mielen toimintaa tai pystyy rakenteellaan jäljittelemään tai seuraamaan sitä parhaiten. Myös ensyklopedia ristiviitteinen pyrkii ennakoimaan tai mahdollistamaan käyttäjän ”vapaan” liikkumisen tekstissä.

127 ”Anyone can make cut-ups. It is experimental in the sense of being something to do. Right here write now.” ”Tristan Tzara said: ‘Poetry is for everyone.’ And Andre Breton called him a cop and expelled him from the movement. Say it again: ‘Poetry is for everyone.’” Burroughs (1978, ei sivunumeroita.)

suus, instrumentaalisuus, automaattisuus, ulkoisuus, tuotannollisuus – sopivat (mihin tahansa) runoon? Williamsin usein lainattu koneen ja tekstin rinnastus painottaa tekstien rakennetta ja omaehtoisuutta. Se tekee runosta toiminnallisen ja dynaamisen yksikön, joka tuottaa merkityksiä eikä vain siirrä niitä. Koneen näkökulma merkitsee katkosta tekijän intention ja runon vastaanoton välillä. Runo nähdään mekanismina, jonka ”runkoon”, tekstin muotoon ja materiaaliseen ulottuvuuteen, huomio kiinnitetään.

Tekstigeneraattorin voi yleisesti määritellä laitteeksi tai järjestelmäksi, joka synnyttää (generoi) tekstiä. Philippe Bootzia seuraten generaattoreina voi pitää tekstejä, joiden ”generoituva luonne kytkeytyy satunnaisuuden, kaavan tai tosiasiallisen vuorovaikutteisuuden varaan” (Bootz 1996, 126).¹²⁸ Näin generaattoreita ovat digitaalisten, ohjelmoitujen sovellusten lisäksi myös mihin tahansa materiaaliseen mediaan (kuten kirjaan, sen laajennuksiin tai yhdistelmiin) perustuvat generoituvat tekstit, joiden dynamona on lukija: avoimet tekstit, jotka sisältävät ergodisen periaatteen. Tämä määritelmä kaipaa ainoastaan tarkennusta itse generoituvuuden merkitykseen. Generoituvuuden ydin löytyy jo poetiikan kreikkalaisesta kantasanasta *poiesis* (ποίησις), joka viittaa tuotantoon, syntyyn tai muotoutumiseen. Generaattorissa tämä on teknologisesti ulkoistettua. Liittäisin generoituvuuden käsitteeseen myös vaatimuksen syntyvän tekstin ”runsaudesta”, kybertekstiteorian termeillä skriptonien (jonkinasteisesta) *ehtymättömyydestä*.

Bootz (1996, 126) pitää toiminnallisuutta, ajallisuutta ja tapahtuvuutta generaattoreiden määritelmällisinä lähtökohtina. Generaattorin tuottama yksittäinen teksti – niin kiinnostava, runollinen, kaoottinen

128 ”all the text which possess a generating nature linked to the intervention of chance, of calculation or of the factual (interaction) during the production of the text to-be-seen.” (Bootz 1996, 126). Jean-Pierre Balpe (2007, 309) laskee ”generatiivisen kirjallisuuden” (*generative literature*) digitaalisen kirjallisuuden alatyyppiksi, mutta Balpen määritelmään mahtuu myös esi-digitaalisia tekstejä: ”production of continuously changing literary texts by means of a specific dictionary, some set of rules and the use of algorithms [...]”.

tai pitkästyttävä kuin se kulloinkin onkin – on vain yksi instanssi ääretömästä joukosta. ”Aito” runogeneraattori ei ole runollisen toiminnan ”avustaja” tai väline, vaan itsessään poeettinen objekti. Samalla Bootz korostaa ohjelmoinnin keskeisyyttä generoitujen tekstien poetiikan kulmakivenä: tekstin *synnyn* tulee tapahtua ”näkymättömissä”. (Bootz 2006, 4, 5 & 6.) Samaan tapaan Markku Eskelinen (2009, 101–102) ehdottaa ”tekstikoneiden” (*text machines*) määrittelyä skriptonien ja tekstonien pohjalta. Tässä määritelmässä ”varsinaisten” tekstikoneiden kriteerinä olisivat kryptatut (salatut) tekstonit. Tekstikoneita ovat siis tekstit, joiden tekstivarastoon lukijalla ei ole pääsyä. Ehdotus liittyy myös edellä käsiteltyyn koneen käsitteeseen. Se viittaa koneeseen koodattuna prosessina, jonka lähtökohdat ja säännöt – koneen ”ydin” – ovat piilossa, ja muistuttaa ugrilaisten kielten vanhaa ’konetta’, joka sisälsi taianomaisen ja yllättävän loihdinnan merkityksiä.

Teksti- tai runogeneraattoreilla on kauas sähköistä kirjallisuutta edeltävään aikaan ulottuva historia. Jörgen Schäferin mukaan kiinnostus kielen ja kirjoituksen generoituvuuteen oli yleistä esimerkiksi Saksan barokissa. Saksalaiset kirjailijat ja tiedemiehet pyrkivät kehittämään mekanismeja, jotka kirjoitetun tiedon tallentamisen lisäksi pystyisivät myös tuottamaan sitä (Schäfer 2006, 24). He muotoilivat järjestelmiä, jotka lukijan/käyttäjän on tarkoitus käynnistää ja/tai pitää käynnissä, jolloin kielen osat muodostivat itsenäisesti uusia kokonaisuuksia. Yksi käytetty materiaallinen periaate oli pyörivistä, erikokoisista, päällekkäisistä ja samankeskisistä tekstikiekoista tehty laite, jonka kiekot tuottivat eri asennoissa lukemattomia kombinaatioita. Tämä periaate löytyy jo keskiajan filosofin Ramon Llullin (1232–1315) syllogismeja tuottaneista ”loogisista koneista”, jotka hyödynsivät aakkoskirjoitusta ”struktuurallisissa ja proseduraalisissa operaatioissa”.¹²⁹ Enemmän kirjallisessa mielessä kiekkolaitteita suunnittelivat ainakin espanjalainen Juan Caramuel (1606–1682)¹³⁰ saksalaiset G. P. Harsdörffer

129 Drucker 1995, 125. Ks. myös Borràs Castanyer 2006.

130 Hallyn 1993, 300–301.

(1607–1658) ja Quirinus Kuhlmann (1651–1689)¹³¹ sekä puolalainen Ksawery Prolewicz (”Carmen Infinitum” vuodelta 1732).¹³²

Puhtaana historiallisena spekulointona voi esittää, että ajatus tai fantasia kirjoitusta itsestään tuottavasta laitteesta tai järjestelmästä on yhtä vanha kuin foneettinen kirjoituskin. Koska generaattori toimii samoin kuin *kaikki* kirjoitettu kieli – yhdistelee suljetun joukon osia kokonaisuudeksi tietyn periaatteen mukaan – kirjoituksen perusperiaatteesta ei ole ajatuksellisesti pitkä matka ideaan itsestään kokoon-tuvasta tai ”tuottuvasta” kirjoituksesta. Myös kertomakirjallisuudessa on jo varhain spekuloitu kirjoitusta tai kirjallisuutta tuottavilla generaattoreilla.

Fiktiivinen kirjallisuuskone löytyy esimerkiksi Jonathan Swiftin *Gulliverin matkojen* (*Gulliver's Travels*, 1726) kolmannesta osasta, jossa päähenkilö tutustuu Lagadon Akatemiaan. Eräs professori esittelee keksintöään, jonka avulla voi ”tietämätönkin henkilö [...] kirjoittaa filosofisia, runollisia, poliittisia, lainopillisia, matemaattisia ja jumaluusopillisia teoksia tarvitsematta vähintäkään nerollisuutta tai opillista sisivistä.” Gulliver viedään suuren telineen luo.

Sen pinnan muodostivat erilaiset, suunnilleen nopan kokoi-set puupalaset, joista muutamat olivat toisia suuremmat. Niitä kaikkia liittivät yhteen ohuet metallilangat. Näiden puupalasten joka puolelle oli liimattu paperia ja papereihin kirjoitettu kaikki heidän kielensä sanat eri tapa-, aika- ja taivutusmuodoissa, mutta ei minkäänlaisessa järjestyksessä. Professori kehoitti minua nyt tarkkaamaan, koska aikoi panna koneensa käyntiin. Hänen käskystään kävivät oppilaat kiinni rautaisiin vääntimiin, joita oli neljäkymmentä kehyksen reunoissa, ja jokaisen äkkiä liikahtu-taessa omaa väännintänsä sanojen keskinäinen suhde kerrassaan muuttui. Sitten mestari käski kuudenneljättä pojan hiljaa lukea eri rivejä, ja keksiessään kolme tai neljä sanaa, jotka voivat kuu-lua samaan lauseeseen, lukijat sanelivat ne neljälle kirjuripojalle.

131 Schäfer 2006, 24–26.

132 Pajak 2010, 9–10.

Tempu uudistettiin kolme, neljä kertaa, ja koneen rakenteesta johtui, että sanat joka kerta vaihtoivat paikkaa kuutiomaisten kappaleiden kääntyessä.¹³³

Tämä Swiftin kyberneettinen järjestelmä irvailee tieteelle, näyttää sen sisällöttömänä ”puppugeneraattorina”. Generaattoreihin sisältyy aina tällainen kriittisen komiikan mahdollisuus. Mikäli jokin henkisen ja inhimillisen toiminnan ala voidaan mallintaa automaattiseksi generaattoriksi, samalla vihjataan sen sisältävän alun perinkin jotain mekaanista. Tämä – myös Henri Bergsonin komiikan teoriasta löytyvä ajatus – voi olla myös runoautomaatin funktiona.

Ehkä tunnetuin esimerkki tällaisesta ”koneesta”, joka pyrkii tekemään naurettavaksi runouden korkeakirjallisenä instituutiona, on Tristan Tzaran (1896–1963) ohjeet dadaistisen runon laatimiseksi (1921). Sanomalehdestä valitaan artikkeli, josta erilleen leikatut sanat nostetaan hatusta satunnaisessa järjestyksessä. Kun sanat jäljennetään nostojärjestyksessä ”Runo tulee muistuttamaan sinua. / Ja siinä sinä olet – karismaattisen tunneherkkä, suunnattoman originelli taiteilija, vaikkakin kadunmiehen mielestä joutava, käsittämätön.” (Koponen 2007, 128–129.) Tzaran satunnaisautomaatti on vaikuttanut siihen, että erilaiset aleatoriset menetelmät herkästi assosioidaan dadaistishenkiseen ”nonsenseen”.

Stanislav Lemin parodisessa scifi-romaanissa *Kyberias* (1965) keksijä Trurl rakentaa runoutta tuottavan koneen, jota kootessaan hän huomaa, että ”koneen rakentaminen olisi lastenleikkiä verrattuna sen ohjelmoimiseen. Keskiwertorunoilijan päässä olevan ohjelmanhan on kirjoittanut runoilijan oma kulttuuri, ja tämän kulttuurin puolestaan on ohjelmoinut sitä edeltänyt kulttuuri ja niin edelleen [...]”. Trurl ohjelmoi konettaan ja saa sen kovalla työllä kehittymään dada-henkisistä äännerunoudesta epigrammiin. Lopulta koneesta tulee ylivertaisen

133 *Gulliverin matkat*, 213–214. Suom. J. A. Hollo. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY 1988.

taidokas. Kilpaileva keksijä antaa koneelle sabotointimielessä mahdollisimman vaikean tehtävän: rakkausrunon, jonka pitää olla

ajaton, traaginen ja ylevä, siinä täytyy olla historiaa ja eläintiedettä, välimerellisiä ja itämaisia tunteja, kybernetiikkaa, kuolemaa ja petollisuutta ja muistumia Keski-Aasiasta. Kuusi riviä, loppusoinnut, ja joka sanan pitää alkaa k:lla.

Kone selviytyy leikiten tästäkin Oulipo-henkisestä rajoitteiden yhdistelmästä. Itseohjelmoiva kone säätää itsensä tuottamaan nykyrunoutta, jolloin runot käyvät ”yhä mutkikkaammiksi ja vaikeaselkoisemmiksi” ja tulevat niin täyteen ”salamerkitystä ja monimielisyyttä, että niistä oli mahdoton kenenkään saada enää mitään selkoa.” Kone ajaa erinomaisuudellaan runoilijat kapinaan ja yhteiskunnan kaaokseen, ja keksijä – viimeistään saadessaan sähkölaskun – päättää purkaa koneen. Hän vannoo, ”ettei enää koskaan rakentaisi luovien voimien kyberneettistä mallia.”¹³⁴

Saksalaisen ”dandyn, visionäärin ja uskonnollisen fanaatikon”¹³⁵ Quirinus Kuhlmannin (1651–1689) säilynyt ergodinen runo ”XLI. Libes-kuß: Der Wechsel Menschlicher Sachen” (1670) kuvastaa tekijänsä luonnehdinnan mukaan luomakunnan järjestystä, jossa kaikki on jatkuvassa muutoksen tilassa. Hän oli vakuuttunut siitä, että luonnon jumalallista järjestystä voi kuvata nimenomaan permutaatioilla.¹³⁶ 12-säkeinen runo ilmentää tätä vaihtelun periaatetta: jokaisen säkeen ensimmäinen ja viimeinen sana on määrätty, ydinsana jää lukijan valittavaksi:

134 *Kyberias*, 44–57. Suom. Matti Kannosto. Helsinki: Kirjayhtymä 1986.

135 Mathews & Brotchie 2005, 166.

136 ”di Natur anagrammatiseret und buchstabenwechselt”. (Schäfer 2006, 18.) Kuhlmann poltettiin Moskovassa roviolla 1689.

Auf Nacht / Dunst / Schlacht / Frost / Wind / See / Hitz / Süd /
Ost / West / Nord / Sonn / Feur / und **Plagen**
Folgt Tag / Glantz / Blutt / Schnee / Still / Land /Blitz / Wärmd /
Hitz / Lust / Kält / Licht / Brand / und **Noth**

[kaksi ensimmäistä säettä]
(Schäfer 2006, 18–19.)

Numeerisesti (23 298 085 122 481 eri versiota) runo liikkuu samoissa sfääreissä Queneau'n *Cent mille milliards de poèmes* -teoksen kanssa, vaikka onkin kompositioltaan huomattavasti vähemmän vaativa. Muutkin barokin runoilijat pohtivat runouden uutta luovaa potentiaalia hyvin matemaattisessa ja oulipolaisessa hengessä. G. P. Harsdörffer laski proteus-säikeiden tuottavan 39 916 800 versiota (Schäfer 2006, 18). Ksawery Prolewicz laski runokiekkonsa ("Carmen Infinitum", 1732) tuottavan 8 miljoonaa valmista runoa (Pajak 2010, 10).

Sähköisten tai tietokonepohjaisten runogeneraattorien historia alkaa kauan ennen pc-tietokoneita, graafisia käyttöjärjestelmiä tai internetiä. Digitaalisen runouden historia alkaa jo varhaisille keskusyksikkötietokoneille ohjelmoiduista kokeiluista (Funkhauser 2007, 37–42). Digitaalisen runouden synty liittyy hyvin pitkälti generaattoreihin ja tekstigeneroinnin mahdollisuuksien selvittämiseen. Runouden tuottaminen sanavaraston ja siihen kohdistetun säännösten yhdistelmänä (Bootz 2012, 1) liittyi tuolloin voimakkaaseen kiinnostukseen kybernetiikkaa, tekoälyä ja koneellista luovuutta kohtaan.

Theo Lutzin Stuttgartissa vuonna 1959 ohjelmoimaa runogeneraattoria (ja teosta *Stochastische Texte*) pidetään usein ensimmäisenä (Bootz 2012, 2; Funkhauser 2007, xix). Kuitenkin Christopher Strachey ohjelmoi jo vuonna 1952 Ferranti Mark I -tietokoneelle rakkauskirjeneraattorin. Vuonna 1962 kalifornialaisessa *Horizon*-lehdessä julkaistiin tietokoneen tuottamia runoja – nimimerkillä "Auto-Beatnik". 1980-luvulla aktivoituivat kaksi ranskalaista ryhmää: Ouliposta irronnut ALAMO sekä L.A.I.R.E (Lecture Art Innovation Recherche

écriture). ALAMO oli kiinnostunut lähinnä tietokoneesta kirjallisen työn kombinatoristen ja laskennallisten ulottuvuuksien apuvälineenä. Sen piirissä kokeiltiin myös ergodisten tietokoneversioiden tekemistä olemassa olevista teoksista.¹³⁷

L.A.I.R.E.-ryhmän keskushenkilöitä olivat Tibor Papp, Philippe Bootz, Frederic Develay ja Claude Maillard. Jean-Pierre Balpe oli keskeinen toimija sekä ALAMOn että L.A.I.R.E.:n piirissä. L.A.I.R.E. poikkesi ALAMOn monessa suhteessa. Se suuntasi mielenkiintoaan visuaalisen, animoidun ja äänirunouden tekemiseen (Bootz 1996, 122), mutta myös poetiikan ja ohjelmoinnin teorian kehittelyyn. Se pyrki irrottamaan digitaalisen runouden 1980-luvulla yleisestä museoiden ja näyttelytilojen kehiksestä ja suuntasi vastaanottoa yksityiseksi kokemukseksi (levykkeisiin ja kotitietokoneisiin). Ryhmä keskittyi generoituvien tekstien estetiikkaan vastaanoton, kokemuksen ja ”sensuaalisuuden” sekä semiotiikan kannalta. (Bootz 2012, 6.) Tällaisena L.A.I.R.E. poikkesi olennaisesti ALAMOn ”oulipolaisesta” lähestymistavasta, jolle tärkeitä olivat lähinnä komposition matemaattiset ja kombinatoriset mallinnukset. Bootz (2012, 3) jopa näkee ALAMOn voimakkaan vaikutuksen haitanneen digitaalisen kirjallisuuden kehittymistä ja leviämistä ainakin Ranskassa. L.A.I.R.E.:n työn jatkaja, Transitoire Observable -ryhmä toimi vuosina 2003–2007 (ks. Bootz 2012, 7–8).

John Cayley on ollut kiinnostunut tekstuaalisen generoituvuuden poetiikasta ja teoriasta 1970-luvulta alkaen. Esittelen lyhyesti kolme Cayleyn teosta, joissa generoituvuuteen ja lähdeteksteihin on kytketty yleisempiä, filosofisia kysymyksiä. Kaksi varhaisempaa teosta, *Book Unbound* ja *The Speaking Clock* (molemmat vuodelta 1995) yhdistävät lähdetekstin ohjelmoinnin ja temporaalisuuden kirjan, kirjoituksen ja

137 Paul Braffort ohjelmoi tietokoneversion Queneau’n sonettigeneraattorista jo vuonna 1975. (Mathews & Brotchie 2005, 46 & 130.) Michel Bottinin ohjelmoima generaattori Kuhlmannin ”Rakkautensuudelmasta” löytyy myös verkkoversiona. Ks. Fournel 2007, 208 (loppuviitteet).

ajan teemoihin.

Book Unbound on ergodinen teksti, joka generoi näytölle kirjaa ja kirjakulttuuria käsitteleviä sanayhdistelmiä. Lukijan tehtävänä on valita mieleinen sanaketju klikkaamalla sen ensimmäistä ja viimeistä sanaa. Tästä fraasista tulee ”osa potentiaalisten kollokaatioiden varastoja joista kirjan uudet tekstit polveutuvat. Valinnat heijastuvat takaisin prosessiin ja muuttavat sitä peruuttamattomasti. Mikäli lukija jatkaa lukemistaan ja valintojaan riittävän pitkään, hänen valikoimansa kollokaatiot voivat alkaa hallita prosessia” (Cayley 1999, 300).

**organized
made sense of
bound together
for others
this longing is
potentially
a body and soul**

Koska *Book Unbound* ladataan lukijan koneelle, lukemisen ja valintojen siihen tuottamat muutokset tulevat pysyväksi osaksi teosta. Tällainen uniikkisuus poikkeaa useimmista muista generoituvista ergodisista teksteistä. Espen Aarsethin mukaan syntyvien tekstifragmenttien tuotantoon osallistuu *Book Unboundissa* kolme tahoja: alkuperäinen lähdeteksti (Cayleyn kirjoittama kirjaa käsittelevä essee), joka sellaisenaan pysyy käyttäjältä salattuna, teoksen sisäiset (ohjelmoidut) säännöt sekä lukijan henkilökohtaiset valinnat. Tuotetuilla tekstifragmenteilla ei ole tekijää perinteisessä mielessä, vaan *Book Unbound* on ”tekstimedian, merkin ja käyttäjän taistelukenttä” (Aarseth 1997, 57).

Myös *The Speaking Clock* perustuu lähdetekstiin, josta lukijalle ilmenevä teksti generoituu tiettyjen periaatteiden mukaan. Teos ei ole ergodinen, mutta kylläkin dynaaminen, reaaliaikainen ja ennakoimaton. Se tutkii aikaa sekä sisältönsä että muotonsa ja teknologiansa ta-

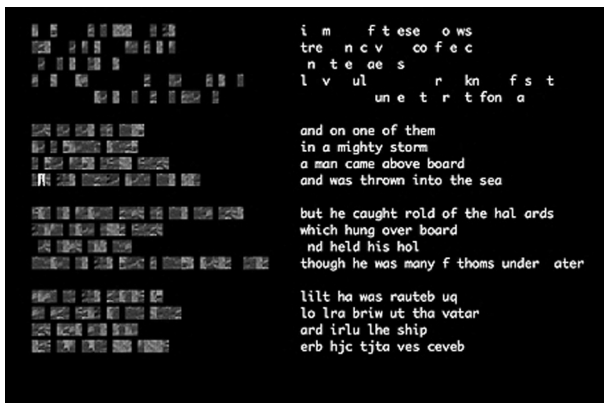
solla. Se tuottaa joka sekunti uuden muunnoksen 365 sanan lähdetekstistä, tästä muovatun ”kellotaulun” näytölle:

| | | | | | | | | | |
|----------|-------------|-----------|------------|-----------|---------|-----------|--------|-----------|-----------|
| I | each | shaped | breath | tells | real | time | is | concealed | |
| | beneath | the | cyclical | | ET | behaviour | of | clock | and |
| piece | lost | warmth | EE | | E | true | cold | spelt | out |
| | and | no | breath | | | | | like | this |
| | even | as | E... | | T | II | the | last | breath |
| | speaks | | | forever | the | | | no | moment |
| like | any | other | | wind | demon | | | previous | or |
| | subsequent | R | | | | A | moment | and | yet |
| the | clock | applies | | time | entropy | | | the | same |
| | to | many | | destroyed | under | | | a | different |
| | instance | | | | | N | | of | control |
| III | she | destroyed | L | | | | | clock | time |
| | mother | of | parliament | | | | | speaks | a |
| language | unfraternal | S | | | | I | | at | cathedral |
| | on | church | tower | | O | | | face | tolling |
| | the | speaking | clock | | | | | so | unlikely |
| | | | | | | | | to | repeat |
| | | | | | | | | | itself |

The Speaking Clock on rakenteeltaan aidosti avoin teos, joka käsittelee aikaa, mutta jota aika myös käsittelee. Teos sitoo yhteen kellon ja kielen säännöt. Se muistuttaa samankaltaisuudesta, joka liittyy kellon ja ajan sekä toisaalta runon ja kielen suhteisiin. Molemmissa edellinen toimii jälkimmäisen laitteistona, koneistona ja todellistumana.

Myöhempi teos *Overboard* (2004) on jatkuvasti muuntuva teksti, joka tutkii sekin lähdetekstin ja kohdetekstin dynaamista suhdetta viemällä kielen ajallisen muuttuvuuden sanojen sisään. Lähdetekstinä on Cayleyn nelisäkeistöinen runo, joka perustuu kuvernööri William Bradfordin (1620–1647) vaarallista merimatkaa kuvaavaan päiväkirjaan. Lähdetekstin ”päällä” toimii kolme generoituvaa merenkäyntiin metaforisesti perustuvaa vaihetta: teksti voi olla tulossa pintaan (”surfacing”), vajoamassa pinnan alle (”drowning”) tai kellumassa (”floating”). Pintaan tuleminen merkitsee kirjainten ilmaantumista ja tekstin muuttumista luettavaan suuntaan; vajoaminen tekstin muuttumista pois luettavuudesta. Kelluvan tekstin kirjaimet vaihtuvat toisiksi, kirjaimen ”identiteettiä” lähellä oleviksi kirjaimiksi. (Cayley 2004, luku 3.) Toisin kuin useissa generoituvissa runoissa, lähdeteksti on

koko ajan näkyvässä, joskin siihen kohdistuva ”merenkäynti” muuttaa sitä jatkuvasti.



Overboard, 1. säkeistö vajoamassa, 2. ja 3. säkeistö tulossa pintaan, 4. säkeistö kellumassa. Lähde: Cayley 2004.

Suomessa tietokonerunouden ensimmäisiä sovelluksia oli runoilija ja kustantaja Arto Kytöhongan (1944–1992) ja Pekka Tolosen toteuttama generaattori nimeltä ”Runeberg” vuodelta 1983. Kytöhongan suunnittelema ja Kari Seitsosen Turbo Pascal -kielellä MS-DOS 2.0 -käyttöjärjestelmälle ohjelmoiman ”PoemStarin” ensimmäinen versio julkaistiin 1989, versio 2.1 vuonna 1991. Samalta vuodelta on peräisin myös ”Poem-O-Live”, ”ensimmäinen suomalainen runomobile”. PoemStarin vuoden 1991 versio on periaatteessa edelleen ladattavissa myös Windowsiin:


```
C:\DOCUMENT~1\jurjoen\POEMSTAR.EXE
PoemStar  <c> 1991 by My Mother's House          version 2.1
virtani keskusvirta maa kytkentä piirini palavat
    kippurahäntä ei olla
    tiikeri jos mikä
    jo tulen ja menen
    aamun anti
    kuin unissan lentäisi
    ensimmäinen odotettu kutina
    ennalta ehkäisy ja
    akku tyhjeni
    tulen jo

F1 help  F2 new  F3->RUN  F4->PRN  F5<-UAR  F6 modify  F9 redefine  Esc quit
```

Käyttäjä säätelee tuloksia valitsemalla variointeja, modifiointeja tai kokonaan uuden asetelman ("redefine"). Parin variointi- ja yhden modifiointi-käskyn jälkeen yllä oleva runo on muuntunut tällaiseksi:

```
C:\DOCUMENT~1\jurjoen\POEMSTAR.EXE
PoemStar  <c> 1991 by My Mother's House          version 2.1
    tulen jo
    toiveuni tyhjeni
    ennalta ehkäisy ja
    mieleni avaruuden pituus odotettu tahdot
    tahdot unissan menneen
    aamun anti
    jo tulen ja menen
    tiikeri jos mikä
    kippurahäntä ei olla
virtani toiveuni maa kytkentä mieleni avaruuden pituus palavat

F1 help  F2 new  F3->RUN  F4->PRN  F5<-UAR  F6 modify  F9 redefine  Esc quit
```

Jotkut säkeet ovat säilyneet ennallaan, mutta vaihtaneet paikkaa. Pitkä aloitussäe on siirtynyt viimeiseksi, modifioitunut ja saanut lisämääreitä, esimerkiksi sanan "toiveuni".

"PoemStar" perustuu itsenäisiin tiedostoihin, jotka toimivat satunnaisesti määritellyssä yhteistyössä. "Ohjelma ei itsessään sisällä mitään sanavarastoa, vaan kaikki [teksti-]informaatio on säkeissä [.VRS -tiedostot] ja metaforissa [.MFR -tiedostot], jotka ovat muokat-

tavissa tekstieditorilla (esim. notepad).” ”Ohjelma yhdistelee satunnaisesti VRS-, MFR- ja VAR-tiedostoja”. ”VRS-tiedosto (= säe-tiedosto) on runko, jossa on MFR-viittauksia. Näihin viittauksiin ohjelma hakee MFR-tiedostosta osia. VAR-tiedostosta [variointi] ammennetaan lisävibraa.” ”Erikoisuutena VRS-tiedostossa ovat rivit MFR ja VRS. MFR-riville noudetaan kolmesarakkeisesta MFR-tiedostosta satunnaisesti alku-, keski- ja loppuosa. VRS-riviltä hypätään lukemaan toista VRS-tiedostoa.”¹³⁸ Nykynäkökulmasta kiinnostava piirre oli generaattorin avoimuus – kybertekstiteorian termeillä siihen sisältyi tekstonisen (kirjoittavan) käyttäjäfunktion mahdollisuus. Tiedostot voi avata tekstieditorissa, muokata niitä ja laittaa generaattorin toimimaan niiden pohjalta.

Myös Leevi Lehto on toiminut ohjelmoidun digitaalisen runouden alueella. Sonettikokoelma *Ääninen* (1997) koostui painetusta kirjasta ja verkossa olevasta, yhteen kirjan sonettiin perustuvasta generaattorista. Myöhemmin Lehto toteutti vielä oman luonnehdintansa mukaan ”päättymättömän, dynaamisen löydetyn runon” nimeltä ”Kun auto joutuu onnettomuuteen” sekä maailmanlaajuista huomiota herättäneen ”Google Poem Generator” -runogeneraattorin.

”Kun auto joutuu onnettomuuteen”¹³⁹ muistuttaa *Ääninen 2.0*:aa siinä, että siinäkin on kyse varhaisemman, staattisen tekstin ”dynamisoinnista”. Teoksen taustana tai pohjana on sanomalehden otsikoista laadittu tekstikollaasi: ”*Helsingin Sanomien* kulttuurisivujen ylitiheään toistuvat ylilakonisets otsikot – useimmiten ’kun’-sanalla alkavaa lajia”¹⁴⁰ ja niistä koottu kollaasiruno, jonka generaattori asettaa loputtomiin uusiin yhdistelmiin.

runon dynaamisessa versiossa [...] alkuperäinen säekaava on

138 Tämän kappaleen lainaukset Kari Seitsosen sähköpostista tekijälle 9.5.2008.

139 Uusi versio *Vastakaanonin* verkko-osiossa: <http://www.poesia.fi/vastakaanon/index.html>

140 Alkuperäisestä tekijän kommentaarista, ei mukana uudessa versiossa. Lainattu Joensuu 2008b, 137 kautta.

säilytetty, mutta sisältö arvotaan koko ajan kasvavasta otsikkokannasta (32 alkuperäistä + 215 uutta 2.11.2005). Näitä uusia versioita runosta tuotat klikkaamalla painiketta ”Varioi”. Jos haluat sallia hieman muuntelua myös säekaaviossa, ruksaa luokku ”Muuta rivitystä”. ”Kun auto joutuu onnettomuuteen” tutkii nykymuodossaan 1) ns. löydetyn estetiikkaa eli valmiina annettun tekstiaineksen hyödyntämistä, 2) ulkoisten pakkojen (lähdetekstiaineksen rajaus) vaikutusta runon syntyyn ja 3) toiston ja katkoksten (rivivaihdot) asemaa runollisen merkityksen muodostumisessa.¹⁴¹

Lähtötilanteena on alkuperäinen runo (ote alusta):

Alkuperäinen runo Varioi Muuta rivitystä

Kun elämä
on pelkkää
kuolemaa kun sielu vaeltaa
kuin mikäkin mustalainen, kun
lääkäri sairastuu, kun sota
vie neitsyyden, ja kun
sahti suo antejaan kun keho on
rytmikäs soitin, kun viulu
vaatii kaiken. Kun
musiikki vaihtaa maata – ja
maanosaa, ja kun sulut
avautuvat, kun sävellyttää
pakosti kun äiti
ei osaa olla
äiti
kun sana
muuttuu
lihaksi kun romaani kuolee, ja kun –
[...]

141 Alkuperäisestä tekijän kommentaarista, ei mukana uudessa versiossa. Lainattu Joensuu 2008b, 137 kautta.

Kahden variointi-käskyn ja rivityksen muutoksen tulos voi olla esimerkiksi tämä:

Alkuperäinen runo Varioi Muuta rivitystä

Kun aatteet
ovat vain
vaatteet kun
vanha ihminen ei osaa
sanoa
ei, kun
eläimet puhuvat, kun ctrl+alt+del
ei riitä, ja kun
läski yössä
taapertaa kun kaaoksen järjestysmies ryhtyy runolle, kun
kristallipallo
vaihtui genetiikaksi.
[...]

Generaattori valitsee kuhunkin versioon materiaalin satunnaisesti tekstivarastosta, asettelee otsikot rivivaihdoksin typografisesti ”runomaisiin” säkeisiin, ikään kuin säkeet ja säkeenlyitykset perustuisivat runoilijan tietoiseen harkintaan. Runoa voi alkuperäisenäkin (staatitena) versiona pitää eräänlaisena mediakritiikkinä, epämiellyttävän tarkkana havainnointina kulttuuritoimittajien tiedostamattoman kaavamaisesta ilmaisusta. Se nostaa esille tekstiaineksen, joka yleensä jää sanomalehden lukijan tietoisien huomion ulkopuolelle oman pienen lajityyppinsä suojaamana. Toisteisuus pilailee journalistien toisteisen ”tyyllittelyn” kustannuksella.

Vaikka edellä olen käyttänyt näiden generaattorien tuottamia tekstinäytteitä esimerkkeinä, tällaiset ”pysäytyskuvat” eivät ole sitä, mistä niissä on kyse. Ne ovat lukijalle aina toiminnallisia sessioita, tekstuaalisia pelejä tai leikkejä. *Äänisen* verkkoversiossa lukija leikki koko kokoelman sanastolla yhden sonetin kautta. Moniin muihin

generoituviin teksteihin verrattuna ”Auton” tekee mielenkiintoiseksi tekstonivaraston (ainakin periaatteellinen) laajentuminen eli elävyyss – uusien otsikoiden liittyminen teoksen tietokantaan sitä mukaa kun kulttuuritoimittajat niitä tehtailevat.

Lopuksi Lehdon ”Google Poem Generator” ansaitsee muutaman huomion huolimatta siitä, että se ei tällä hetkellä ole toiminnassa.¹⁴² Sen toimintaperiaate poikkeaa (poikkeaa) huomattavasti useimmista generaattoreista, joiden tekstivarasto on rajattu. Rajatun tekstivaraston voi nähdä generaattorien estetiikan ”yleisenä ongelmana”, koska sen tuloksena on useimmiten ”muotojen ja sisältöjen toisteisuus” (Koskimaa 2010, 312). Vaikka useissa runogeneraattoreissa rajattu lähdeteksti ja sen tuottama ”muotojen ja sisältöjen toisteisuus” on nimenomaan tietoinen poeettinen lähtökohta, on totta, että Lehdon generaattorin rakenne ja toimintaperiaate on ohjelmoitujen, sähköisten runokoneiden historiassa käännteentekevä. Käsittelen internetiä tekstivarastona enemmän hakukonerunouden yhteydessä. Tällaisen metodisen tai kyberneettisen näkökulman – jossa huomio on generaattorin tuottamissa tuloksissa – lisäksi ”Google Poem Generatoria” voi tarkastella myös konseptuaalisesta näkökulmasta. Google on paitsi yksi maailman kalleimmista tuotemerkeistä ja menestyneimmistä it-yhtiöistä, myös jonkinlainen internetin epämääräinen symboli, joten sen adottoimisessa runouden tuottamiseen on helppo nähdä kriittinen ja ironinen sävy.

142 Uudelleen ohjelmoitu versio on tätä kirjoitettaessa suunnitteilla. En löytänyt tuloksista koottua antologiaa Lehdon sivuilta. Generaattorin ollessa toiminnassa leevilehto.net keräsi ”5 000–7 000 käyntiä ja noin 20 000 sivulatausta kuu-kaudessa [...] yli 120 eri maasta” (Brygger 2006, 53).

IV

Proseduraalisuus Suomessa

1 Suomalainen menetelmällinen kirjoittaminen: eräs esihistoria

Suomalaisen menetelmällisen kirjoittamisen varhaisimmat edeltäjät löytyvät ehkä hieman yllättäen jo 1600- ja 1700-luvuilta. Näiden vuosisatojen vähäinen suomalainen kirjallisuus on osin liitetty barokin eurooppalaiseen tyylikauteen. Tuon ajan ns. tilapäärunoudessa eli häihin, hautajaisiin, virkaanastujaisiin ja muihin erityisiin tilanteisiin tehdyssä runoudessa käytettiin barokin vaikutteiden mukaan yleisesti sellaisia sääntöjä ja rajoitteita kuin akrostikoneita, kronogrammeja, tautogrammeja ja kuvarunojen tilarajoitteita. Vaikka barokkityyli ei (kuten ei oikein mikään muukaan kirjallinen kulttuuri) kantautunut laajasti ajan Suomeen, muutamat runoilijat tekivät eurooppalaisen mallin mukaan runoistaan tekstin materiaalsen ja muodollisen sommittelun ja kirjoittamisen sääntöjen hallinnan esityksiä.

Juhla- ja tervehdysrunoissa käytetyin kirjainrajoite ajan tavan mukaan oli akrostikon, johon yleensä koodattiin tietyn henkilön nimi. Nimen taidokas esittäminen oli usein juhlarunon pääasiallinen tehtävä. Akrostikon toi useimmiten esiin joko tekstin tekijän, vastaanottajan tai kohteen nimen (Melander 1928 (II), 57). Suomen ensimmäinen kirjallisuuden (runousopin) professori Erik Justander (n. 1623–1678) teki kuningas Kaarle X Kustaan häihin (1654) latinankielisen onnitte-

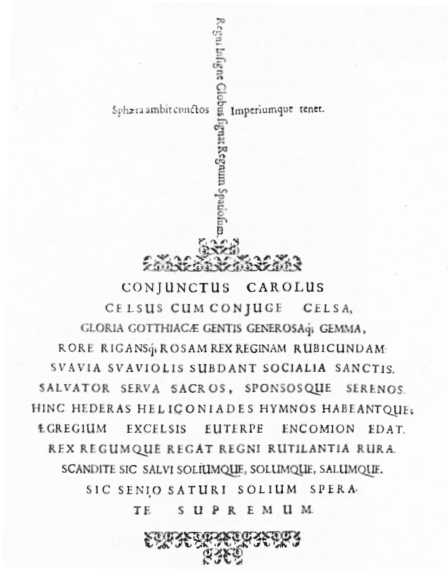
lurunon. Se muodostaa kolmesti akrostiset viestit ”Carolus Gustavus Rex Sponsus” ja ”Hedvig Eleanora Regina Sponsa”. Viimeisen sarakkeen sanat leikkittelevät myös mesostikon-tyyppisillä upotuksilla. Sarakkeen huojunnasta huomaa, että ne ovat lisänneet teknistä vaikeustasoa runoilijan lisäksi myös latojan työssä.



| | | | | | |
|---------------|---------------|-------------|--------------|--------------------|--------|
| Caftalides | C a f t e | Cantate | Hofanna | Haleluja | H ! |
| A djuvet | A ftripotens, | Afpiret | Eros, | Eratoqu | E. |
| R E G E M, | R EGINAM, | Referunto | Debora, | Davi | D. |
| Omine ovans | Oblectet | Orion | Vndique | Vult | V. |
| Luxurient | Libani | Lituis | Infigitret | Ips | I. |
| V o c c | Valent | Vates | Generoso | Guttur | Grati. |
| Solamen | Sacrom | Sponfa | Expetit | Evigilansq; | E. |
| Gloria | G otthiacæ | Gentis | Lege | Lilia | Læta: |
| Uncta | U rge ut | Venias | Excellenti | ELEONORAE | |
| Sponfi | Sic | Saliant, | Occurfluque | Obsequios | O |
| Tibia-Tympna, | T ubæque | Tonant, | Nymphæq; | Nota | Ntur |
| Agmine | A mictæ | Albis: | Occurrunt | Ordine ovãdO. | |
| Vifa | V enufta | Venus | Radians | Rutilate ruboRe | |
| Unanimes | Unire | Uftos | Amor | Almus anhelAt. | |
| Sol | Solio | Splendens | REGEMrege | Robore , roRe | |
| R EGINAMq; | R iga : | Radient | Excelfi | Equitesqu | E, |
| E xeict | E ximios & | E O S | Generare | Gi - - Gâtes. | |
| X enodochus | X enis | Xanthis | Infervit | I - - Isdç. | |
| S ed studiofi | Sic | Sertum | Neçtunt | Neo - - Nyrçpifis: | |
| Pignora | Parva | Probis | At ab artib; | Amplificat A. | |
| Oro | Obnixè | Oculis | Sulpiria | Sufpiciati S | |
| Noftra | Novis | Numeris, | Pratisque | Petita perãPlis. | |
| Sorte | Serenã | Succrefcât, | Opto | Ome ovandO: | |
| Ut vivant, | Vigeant, | Vireant | Natique | Nite - - N res. | |
| Salve | S P O N S E | S A C E R | S Æ lve | S Acrataq; SpõfA. | |

(Melander 1928 (I), liitesivut.)

Myös Justanderin toisessa onnitteluarossa kuninkaalle latoja on pääsyt näyttämään taitojaan. Kyseessä on kuvaruno, jonka tekstistä on ladottu risti sekä omena kuninkaan vallan symboliksi. Teksti muodostuu nuortaparia ylistävistä tautogrammeista.



(Melander 1928 (I), liitesivut.)

Justander sommitteli myös Christina Brahen hautajaisrunoon suomenkielisen kronogrammin (1650). Sen kolmeen ensimmäiseen säkeeseen upotetut roomalaiset numerot (M+D+L+L+V+I+I+I) kertovat vainajan syntymävuoden 1608. Neljännessä säkeessä kirjoittaja vielä varmistaa, että lukija varmasti ymmärtää periaatteen:

Mitä ensist elon tule / Nijn on Waina syndynyt /
DrottningIhoLMas VLLas / Wuonn'(catz) cuin on näkynyt

(Salokas 1942, 235.)

Huomion arvoinen akrostikon on ylioppilas Andreas Saloviuksen esimehelleen tai opettajalleen Martinus Florinukselle kirjoittama muistoruno eli *consolatio* vuodelta 1732. Heksametrimittaa lähentelevä

runo yhdistää akrostikonin tautogrammiin, joten se on esimerkki moninkertaisesta rajoitekirjoituksesta. Sen kirjallisuushistoriallista poikkeuksellisuutta lisää sen suomenkielisyys. Esimerkiksi Dick Higginsin selvitys (1987) ei tunne yhtään suomenkielistä esimerkkiä kuva- tai kaaviorunoista (*pattern poetry*).¹⁴³ Vaikka Saloviuksen teksti ei ole kuvruno, se kuuluu selvästi *pattern poetry* -käsitteen alle.

| | | | | | |
|--------------|-------|---------|--------------|----------|---------|
| Merkkillinen | Maka | Mies | Martinus | Mustasa | Mullas |
| Ahkerä | Ain | Ajasans | Asiansajo | Autuas | Armos |
| Reweisi | Rick | Rijdat | Ristil ratk | Rumihin | Rangoi |
| Taidolla | Teki | Työt | Tärki Tämä | Toimesa | Tuima |
| Julkiseks | Jost | Joutui | Julista julk | Jumalat | Jaxoi |
| Nuhteli | Nyt | Neuwoi | Nyt Nosti | Niskoja | Nurjain |
| Urhollinen | Uskos | Upas | Urohol | Uskotul | Uhras |
| Sieluns | Sen | Sylihin | Siel Silkis | Seisopi | Siwiäst |
| FLORINUS | ilosa | ehk | rumis | mullassa | maka |

(Salokas 1942, 235.)

Vaikka alkusointu oli Suomenkin barokkirunoudessa paljon käytetty, Saloviuksen runon toisteisuus on korostetun kirjaimellista. Tautogrammin rajoite helittää vastaa viimeisessä säkeessä. Tautogrammin lisäksi runo on eräänlainen laajennettu akrostikon: se saa vainajan nimen risteilemään rivien ensimmäisten kirjainten lisäksi kaikkiin mahdollisiin suuntiin. Graafisesti runoa hallitsee sarakkeiden tuottama taulukkomainen, luettelomainen muoto.¹⁴⁴ Tekstin sarakemaiset jaot ja paikoittaiset oudot taivutusmuodot herättävät kysymyksen runossa

143 "Although no pattern poems are known in Finnish, several in other languages are known from Finland." (Higgins 1987, 93.)

144 Vanhimmassa löytämässäni lähteessä (Salokas 1942) runo on sarakkeinen, joten päättelen muodon olevan alkuperäinen. Uudemmassa toisinnossa (Hosiaisuusluoma 2003, 32) tämä muodollinen piirre on hävitetty.

mahdollisesti olevista useammista lukusuunnista. Vaakarivit ovat *oikealta vasemmalle* luettuina nykysuomesta käsin vähintään yhtä merkityksellisiä kuin vasemmalta oikealle luettuina. (Esimerkiksi neljäs rivi: ”tuima toimessaan tämä tärkeä mies työt teki taidolla”.) Viimeistä säettä on vaikea perinteisellä lukusuunnalla ja nykysuomen logiikalla ymmärtää, toisin kuin oikealta vasemmalle luettaessa: ”makaa mullassa ruumis, ehkä ilossa itse FLORINUS”.

Millaista näiden tekstien menetelmällisyys on tämän päivän näkökulmasta? Millaiseen kontekstiin nämä suomalaiset esimerkit oulupolaisesta ”ennakoivasta plagioinnista” pitäisi sijoittaa? Ruotsin ajan juhlarunouden lähtökohdat ja tavoitteet poikkeavat huomattavasti nykyisen kokeellisen kirjallisuuden menetelmällisyyksistä. Poetiikkojen vertailu on vaikeaa monesta syystä. Yksi syy on tekstien ikä: kieliasun vuoksi on hankala arvioida, miten tekstit hyödyntävät tiukan muodon vaatimuksia. Runojen sisällöt ja keinot jäävät helposti kirjalliseksi museoesineiksi, aikansa ortografian ja tyylin tuottamaan vitriiniin, jonka lävitse nykylukijan on vaikeaa nähdä. Onko esimerkiksi Saloviuksen runon kieli aikansa normeja vasten tarkasteltuna kömpelöä ja väkinäistä vai taidokkaan notkeaa suomea? Osittain arvailtavaksi jää myös se, minkälaista poetiikkaa barokin runoilijat itse kokivat harjoittavansa, miten rajoitteet kytkettyivät osaksi kirjoittamisen kokemusta.

Todennäköisesti rajoitteenalainen kirjoittaminen edusti suomalaisillekin barokkirunoilijoille lähinnä teknisen taidon ja välineen hallinnan osoittamista. Kirjoittamiseen ei kuulunut minkäänlaista kyseenalaistavaa eetosta, joka usein liittyy moderneihin menetelmällisyyksiin. Säilyneistä teksteistä voi myös päätellä, että olemassa olevia kirjallisia muotoja ei laajennettu tai rikottu. Institutionaalisesti toiminnalla ei ollut samanlaista taustaa kuin myöhemmin, eikä Suomesta tältä ajalta ole löydettävissä yhtä laajamittaista ja systemaattista kirjallista kokeellista toimintaa kuin esimerkiksi 1700-luvun Euroopasta.¹⁴⁵

145 1700-luvun eurooppalaiset kirjailijat harjoittivat monenlaisia kokeiluja muun muassa kerronnan, muodon, lajin ja kirjallisten roolien kustannuksella. Ks.

Kirjainrajoitteet kuuluivat ajan viralliseen kirjallisuuskäsitykseen, jonka mukaan ”[a]krostikonit, kronogrammit ja anagrammit lisäsivät säkeiden kirjallista arvoa erittäin tehokkaasti.” (Salokas 1942, 231.) Niihin ei liittynyt minkäänlaisia leikillisyyden tai keveyden vivahteita ainakaan sosiaalisessa mielessä – muuten niiden käyttö puhdasoppiisuuden ajan ruotsalaisessa sääty-yhteiskunnassa, hautajaisten tai kuninkaan häiden tapaisissa tilaisuuksissa olisi ollut mahdotonta. Kirjainpelien tuottama vaikutelma ymmärrettiin arvokkaaksi, oppineeksi ja kirjallisesti sivistyneeksi. Ehkä kirjoittajat kokivat ne jonkinlaisena esoteerisena toisen asteen kirjoituksena, joka korotti runoilijat vielä erilleen muista (harvoista) kirjoituksen taitajista.

Samalla on hyvä muistaa, että juuri juhlarunouden virallinen luonne on tehnyt siitä säilyneintä tuon ajan rajoitekirjoitusta. Onkin todennäköistä, että kirjallisuushistorian tutkasta on lopullisesti hävinnyt aiheiltaan maallisempia, julkaisukontekstiltaan yksityisempiä ja muodoltaan kokeilevampia suomalaisen barokin rajoitetekstejä.

Barokin muotoon ja ilmaisuun liittyvät ihanteet edellyttivät ja tuottivat välttämättä myös tietynlaista estetiikkaa – kokemusta toimivuudesta, puhuttelevuudesta ja kauneudesta – johon myöhempien tutkijoiden on ollut vaikea samaistua. Georges Perec (2007, 98–99) kirjoittaa kirjallisuushistorioitsijoiden taipumuksesta joko sivuuttaa lipogrammin tyyppiset kaavat ja pelit kaanonista tai leimata ne ”dekadenttien kausien” poikkeamiksi, nokkeluuksiksi, kielelliseksi ilveilyksi tai hulluudeksi. Tällainen tendenssi toistuu myös Ruotsin ajan juhlarunouden parissa arkistotyön tehneiden suomalaisten tutkijoiden kohdalla. Toini Melander ja Eino Salokas eivät jätä käyttämättä tilaisuutta halventaa tutkimuskohteitaan.

Salokas (1942, 235) kutsuu Saloniuksen ”tekelettä” taidokkaaksi, mutta pitää kuitenkin ilmeisenä, ”että ajatusta oli tällaiseen sommitelmaan vaikeanlaista saada.” Anagrammi, kronogrammi ja akrostikon, ”muodollisen säe- ja sanataiturisuuden näytteet [...] useinkin saivat

Ikonen 2010, esim. v–vi, 40–42, 62–63, 81–85, 120–123.

korvata todellisen innoituksen ja runollisen luomisvoiman puutteen.” (Salokas 1942, 231.) Melanderin (1928 (I), 13) mukaan myös suomalaiselle barokkirunoudelle oli ominaista ”teoretisoiva muodonpalvelus”. Salokas (1942, 231) on ajan juhlarunoutta selaillessaan tavannut ”yrittelyjä”, joista näkee suomalaistenkin ”runoniekkain tietävän, mitä kirjalliset muotisuunnat vaativat.”

Vaikka barokin juhlarunous on monessa suhteessa hyvin kaukana nykyisestä kokeellisesta kirjoittamisesta, menetelmällisyyteen kohdistettu asenne ja kritiikki vaikuttaa ajattomalta. Melander ja Salokas toistavat kokeellisuuksiin usein liitetyt negatiiviset määreet: muodonpalvonnan, keinotekoisuuden, teoretisoinnin, ”yrittelyt” (epäonnistumisen) ja trendihakuisuuden. Vaikka nykylukijalle Justanderin ja Saloviuksen tuotosten kirjallinen arvo onkin pieni, voi esimerkiksi Saloviuksen muistorunoa pitää kirjallisuushistoriallisessa mielessä merkittävämpänä kuin vain ”vajavaisena” (Salokas 1942, 237) kuriositeettina. Ainakin se osoittaa, että suomenkielinen kirjoitettu kirjallisuus oli osa kansainvälisiä virtauksia jo aikana, jolloin suullinen kansanrunous oli vielä elävää, sata vuotta ennen Alexis Stenvallin syntymää ja 1800-lukua, suomenkielisen kirjallisuuden ”oikeaa” alkua.

2 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuus

Suomalaisessa kirjallisuudessa barokiksi luetun ajan ja 1900-luvun puolivälin jälkeisen modernin kauden väliin jäävä kausi on proseduraalisuuksien kannalta katsoen pitkä ja kuiva. Joitain harvoja silloittavia ilmiöitä on kuitenkin löydettävissä.

1800-luvun toisella puoliskolla suomalainen kirjallisuus liitettiin kansalliseen ja kielipoliittiseen ohjelmaan. Suuriruhtinaskunnan (yleensä ruotsinkielinen) sivistyneistö kytki kirjallisuuden, suomen kielen ja nationalismin yhdeksi ohjelmalliseksi kokonaisuudeksi. Kansallisromanttinen ja (vuosisadan loppupuolelta lähtien) realistinen olivat voimakkaimmat kirjalliset suuntaukset. Tilanne ei ollut

hedelmällinen muototietoisille kirjallisuuskäsityksille. Runoudessa ei mitallisuutta tai A. Oksasen sonetin tyyppisiä muotokokeiluja lukuun ottamatta hyödynnetty menetelmällisiä lähtökohtia.

1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten modernisoituneen Euroopan kirjallisten ryhmien vaikutus suomalaisiin kirjailijoihin jäi melko vähäiseksi. Tämä pätee varsinkin ns. historialliseen avantgardeen, jota sekä oikeistolais-konservatiiviset että vasemmistolaiset kirjallisuustoimijat hylkivät ideologisista syistä. Tulenkantajat innostuivat Italian futuristeista, mutta vaikutus näkyi vain aiheiden tasolla, eivätkä suomalaiset, etenkin suomenkieliset aikalaiset lähteneet soveltamaan dadan tai surrealistien piirissä kehiteltyjä menetelmällisyyksiä. Avantgarden vaikutuksesta suomalaisen runouden muotokokeiluihin varhaisin esimerkki lienee Aaro Hellaakosken *Jääpeilin* (1928) leikittelyt kuvarunolla ja typografialla.

Konseptualistisen (joskaan ei varsinaisesti menetelmällisen tai proseduraalisen) toiminnan varhaisena suomalaisena edeltäjänä voi pitää Algoth (Algot) Untolan (Tietäväisen) (1868–1918) tietoista pelaamista useilla kirjailijanimillä (Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen) ja sitä kautta tekijyydellä ja kirjallisilla identiteeteillä. Joskus Untola ulotti identiteettien hämmäntämisen myös teoksiinsa, kuten metafiktiivisessä romaanissa *Rakkautta* (1912), jonka päähenkilö on Maiju Lassila.

Kirjallisten kollaasien (joiden määritelmistä tarkemmin seuraavassa alaluvussa) varhaisin suomalainen esimerkki lienee Kössi Kaatran (1882–1928) nimimerkillä Henkipatto julkaisema romaani *Punaiset ja valkoiset* (1919). Romaanin kehyskertomus kuvailee ihannoiden maalaispoika Hannes Haaviston kokemuksia punaisten puolella sisällissodassa. Lisäksi romaani sisältää huomattavan paljon kollaasimateriaalia. Raoul Palmgrenin (1983, 88) mukaan nämä ”ulkopuoliset tekstit täyttävät ehkä puolet sivumäärästä”. Kaatra sijoittaa romaaniin muun muassa lehtikirjoituksia, O. V. Kuusisen kirjoittaman ”Avoimen kirjeen toveri Leninille” ja vankileirien kuolleisuutta kuvaavan taulukon. Suurin osa lainauksista on kuitenkin peräisin Algot Untolalta, ”maan

ainoalta kaunokirjalliselta nerolta” (Kaatra), jonka Irmari Rantamalan nimellä *Työmiehessä* julkaisemia kirjoituksia lainataan kokonaisten lukujen mitassa (Aronpuro 2004, 256). Kollaasin periaate innoittaa tekijän myös Untolan tyyppiseen identiteettipeliin, kun ”Henkipatto” upottaa romaaniin Kössi Kaatran runoja. Samantyyppistä kollaasimetodia hyödyntävää strategiaa edustaa *fiktiivinen* sitaatti, jossa ”muudan valkoinen luutnantti” puhuu. Tämä strategia pyrkii mitä ilmeisimmin tietoisesti käyttämään vierasperäisen aineiston tuottamaa uskottavuutta propagandistisen tendenssinsä, hävinneen osapuolen kiihkeän puolustamisen, hyväksi.

Jälleen voi kysyä, minkälainen taiteellinen ohjelma Henkipattoa ohjasi, miksi hän valitsi kollaasitekniikan? Kari Aronpuron (2004, 260–261) arvion mukaan Henkipatto ei pyrkinyt ”kokeellisuuteen” eikä aikansa avantgarden jäljittelyyn, vaan vaikuttavuuteen, ja päättyi kollaasiromaaniin ”vaistonvaraisesti olosuhteiden ohjaillemana”. Valmiin aineiston käyttö toimi ehkä myös *proteesina*, mielikuvituksen täydennyksenä ja kirjan valmistumisen nopeuttajana huonoissa työskentelyolosuhteissa. Toisaalta metodi saattoi juontua myös sisällöstä: tekstikollaasin tuottaman yhdistelmän dokumentaarisuutta ja nopeita leikkauksia on myöhemminkin todettu soveltuvan nimenomaan sodan kuvaukseen.¹⁴⁶ Untolan tekstien laajamittaiset lainaukset voivat muistuttaa myös eräästä kollaasitekniikan funktiosta: ehkä Kaatran romaanin on tarkoitus olla kunnianosoitus Untolalle, antaa hänelle vielä kerran puheenvuoro (joukko)haudan takaa.

146 Esim. Paavo Rintala: *Sotilaiden äänet* (1966); Alexander Kluge: *Taistelukuvaus* (1964).

3 1960-luvun kokeellinen kirjallisuus

”If these pieces are impossible as music, try them as objects”
(J. O. Mallander¹⁴⁷)

1960-luvun Suomessa monet taiteilijat suuntautuivat erilaisiin kokeiluihin, taiteidenvälisyyksiin ja konseptualismeihin. Elektronisen musiikin (Otto Donner, Erkki Kurenniemi, Pekka Airaksinen, Erkki Salmenhaara, M. A. Numminen), kokeellisen elokuvan (Eino Ruutsalo), käsitetaiteen (J. O. Mallander), osallistuvan taiteen, happeningien ja performanssien ohella myös kirjallisuudessa suuntauduttiin kokeellisuuksiin: muotojen, lajien, tekemisen ja vastaanoton tapojen tietoiseen laajentamiseen ja kysymiseen.¹⁴⁸

Suomen 1960-lukua voi tarkastella myös suhteessa kirjallisuuden samanaikaisiin kansainvälisiin virtauksiin. Konkreettinen runous oli 1960-luvulla voimakas kansainvälinen suuntaus, etenkin Skandinaviassa, Saksassa ja Brasiliassa. Kokeellisessa proosassa virisi kiinnostus avoimiin malleihin, joita esimerkiksi Umberto Eco (1989) teoretisoi. Esimerkiksi amerikkalainen postmodernistinen romaani teki radikaaleja metafiktioita ja hyödynsi myös erilaisia (pseudo)avoimia ja ergodisia malleja. Konkreettiseksi proosaksi kutsuttu laji (ks. McHale 1999; Sukenick 2001; Koskimaa 1999) taas siirsi proosaan vanhan avantgarden typografisia ja visuaalisia keinoja. McHalen (2007) ajoituksen mukaan amerikkalaisen postmodernismin syntyajankohta oli vuosi 1966.

En halua toistaa yleistä muotoilua, jonka mukaan kokeelliset suuntauokset aina ”rantautuvat” Suomeen. 1960-luku on hyvä esimerkki siitä, että Suomessa kehitettiin omaperäisiä ja innovatiivisia

147 Mallander 2004; CD:n kansitekstit.

148 1960-luvun ilmapiiriä havainnollistaa J. O. Mallanderin jaottelu: ”[...] toisella puolella oli selvästi Brechtin runous ja Brechtin didaktinen teatteri, ja sitten toisella puolella oli pop-taide ja John Cage ja aleatorinen musiikki ja Stockhausenin kokeilut ja vapaamuotoisuus...” (Elovirta 1995, 44.)

toteutuksia ideoista, jotka olivat kansainvälistä yhteisomaisuutta. Kysymys liittyy myös kirjallisuusideologiseen kysymykseen siitä, onko historiasta tunnettujen teko tapojen ja muotojen käyttäminen vanhan toistoa ja formaalia matkimista, vai nähdäänkö niillä tapauskohtaisesti uusintavia, dynaamisia ja (poeettisesti) ennakoimattomia vaikutuksia, kuten uskon.

Etenkin 1960-luvun puoliväli vaikuttaa hyvin aktiiviselta ajalta. Vuonna 1964 ilmestyivät Henrik Alceniuksen *Mitä tämä on* ja Osmo Jokisen *Nollapiste*. Vuonna 1965, yhden vuoden aikana, julkaistiin vuosikymmenen kokeellisen kirjallisuuden kova ydin: Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki*, Väinö Kirstinän *Luonnollinen tanssi* ja Kalevi Seilosen *Tosiasioita minusta*. Samana vuonna ilmestyivät myös Maila Pylkkösen proosa teos *Virheitä*, Pekka Parkkisen välimerkitön romaani *Kuu hehkuu vielä*, Pekka Kejosen *Käyttögrafiikkaa*, Pekka Suhosen esikoisteos *Kootut runot* ja Aapo Junkolan kollaasiromaaniksi useasti kutsuttu *Lintujen aika*.

1960-luvulta täytyy mainita vielä erikseen kaksi tekijää, joiden tuottama runous poikkesi muodoltaan ja lähtökohdiltaan radikaalisti aikalaisistaan. Tämä johtui siitä, että molemmille – J. O. Mallanderille ja Eino Ruutsalolle – runous oli yksi mahdollinen lopputulos toiminnasta eri medioiden ja taiteellisten teknologioiden sekoituksissa ja välimaastoissa.

J. O. Mallanderin runokokoelma *Out* (1969) ennakoi monia myöhemmästä 2000-luvun kokeellisesta runoudesta löytyviä piirteitä: monikielisyyttä (ruotsi / suomi / englantia), minimalismia, huumoria, abstrakteja tekstikoosteita. Luettelo on toistuva muoto, ja runossa ”Some Other Powers” se yhdistyy ”hakutulosten” listaukseen. Luettelo ylittää kirjaesineen jatkumalla sivun reunojen ulkopuolelle:

SOME OTHER POWERS

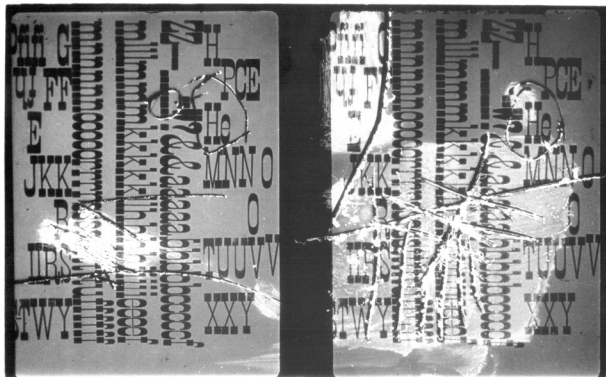
ht Power, Loppunut Power, Cylinder Power, Postens Power, Kina Power, available Po
e Power, Tinny Power, boring Power, Masi Power, relevant Power, Injun Power, Fuc
ied Power, Heart Beat Power, dynor Power, Meta Power, pilsner Power, Rhinoceras
er, Clown Power, talking Power, Power som Power, Che (dead) Power, burk Power,
Fog Power, Buonarrotti Power, Nigger Power, Trigger Power, Angkraft, lösnummer
, Big Theme Power, unfortunately Power, Bird Power, Typewriter Power, c'mon Pow
ist Power, mat Power, billig Power, Tidholm och Lars Gustafsson Power, weak Power,
unate Power, All-i-Hemmet Power, pond Power, Pound also, Stavhopparpower, Stuff
vett Power, Mainos TV Power, stuffed Power, Rushing Power, 3 o'clock in the morni
Power, punkt och slut Power, Monks dream Power, Sad Power, snusk Power, George
atle Power, Over 30 Power, sprit Power, silent Powers, Man Ray Power, utbetalningsk
ilppower, pepper Power, hate Power, Paik Power, blåsten Power, once again Power, H
kyrkopowern sedan . . . The way You look tonight Power, Wyeth Power, Hard Core
min flicka Power, Olatunji Power, afternoon Power, julmaten Power, Naked Power,
r, doubtful Power, (just to mention a few Powers), för att inte glömma U-2 Powers, c
the bound Powers in all of us, skolpower, helpless Power, how come Power, Once Po
tidningspower, Flesh Power, Bone Power, No more Power, Småsak Power, beleive P
wer, postcoital sadness Power, Tutti Frutti Power, etc. Power.

(Mallander 1969, 18.)

Out-teoksen päättää joukko ”peruutettuja” omistuksia (”Denna bok tillägnas Jasper Jo.....ne”). Niistä voi hahmottaa teokselle ja tekijälle läheisiä traditioita pop-taiteesta New Yorkin koulukuntaan (Ron Padgett, Ted Berrigan) ja Fluxukseen, René Magrittesta ja Gunnar Björlingistä mystiikkaan (Alan Watts, mestari Eckhardt) sekä itämaiseen filosofiaan. Tämä kansainvälinen, yleisemmistä suomalaisista sotien jälkeisistä kirjallisuuskäsityksistä huomattavasti poikkeava konteksti oli kaikesta päätellen tuttu muillekin kohta esiteltäville tekijöille.

Eino Ruutsalo toimi 1960-luvulla monipuolisesti eri medioiden parissa ja väleissä. Kuvataide ja kokeellinen elokuva liukuivat usein yhteen Ruutsalon ennakkoluulottomassa taiteessa, jonka materiaalina oli esimerkiksi filmi, väri, esinekollaasit sekä kirjoituskoneella tuotetut tai löydettyt tekstit. Kokeilut tuottivat tuloksia myös staattisessa, painatussa runoudessa: perinteisistä kuvarunoista lettrismiin ja konkretismin hengessä tehtyihin abstrakteihin tekstiveistoksiin (Ruutsalo 1990, esim. 11–16). Ruutsalon 1960-luvun kineettiset tekstit, tekstiä

materiaalinaan käyttävät lyhytelokuvat – kuten *ABC 123* (1967) – olivat myös digitaalisen runouden tekstuaalisen liikkeen muuntuvuuden suomalaisia edeltäjiä (Ikonen 2004, 2).



Kaksi filmiruutua teoksesta *ABC 123* (1967). (Ruutsalo 1990, 176.)

3.1 Kollaasi ja luettelo

Useimpien kokeellisen kirjoittamisen muotojen tapaan myös *kollaasilla* on pitkä historia. Sen varhaisimpia edustajia on antiikin *cento*-runous, jossa tekstit sommiteltiin olemassa olevien runojen säkeistä tai laajemmista kokonaisuuksista. 1900-luvun alun avantgarde – etupäässä dada ja surrealismi – hyödynsi kollaasia kuvataiteen lisäksi myös kirjallisuudessa pyrkimyksissään horjuttaa tekijän auktoriteettia ja teosyhtenäisyyttä. Suomen kirjallisuuden historiassa sen voimakkain kausi sijoitetaan yleensä 1960-luvulle.

Lyhyesti määriteltyinä kollaasiteoksen tunnusmerkkinä on ”lainatuksi tekstiksi tunnistettava sitaattimateriaali, joka hallitsee teosta” (Haapala 2007, 290). Kari Rummukaisen (1999, 18) mukaan teoksen pitää täyttää kolme ehtoa ollakseen kollaasi. Materiaalin on oltava pe-

räisin eri lähteistä, ja sen elementtien välisen erilaisuuden tulee säilyä teoksessa. Tämän heterogeenisen materiaalin tulee lisäksi yhdistyä jonkin teosmuodon tai kehyksen sisällä. Näiden ehtojen (joista viimeinen vaikuttaa tautologiselta) lisäksi voitaisiin hahmottaa erilaisia kollaasin muuttujia ja aste-eroja erimerkiksi kollaasin voimakkuuksissa (tekstimateriaalin heterogeenisyydessä). Tekstin osien vierasperäisyyttä voi joko häivyttää tai korostaa, esimerkiksi graafisella (*Aperitiff – avoin kaupunki*) tai kielellisellä (Burroughsin cut-upit) heterogeenisyydellä.

Toinen tekstikollaasin vertailuarvo voisi olla sommittelun tietoisuuden ja satunnaisuuden akseli. Lisäksi tekstikollaasille rinnakkaisena ilmiönä voisi ottaa huomioon löydetyn tekstin sijoittamisen ”sellaisenaan” uuteen yhteyteen, kuten esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin kokoelmassa *Kirjoitettu kivi* (1966) tai Paavo Haavikon kokoelmassa *Runoja matkalta salmen ylitse* (1973).¹⁴⁹ Nämä tapaukset säilyttävät tekstin vierauden, mutta eivät leikkaa ja sekoita sitä muuhun materiaaliin, kuten kollaasit usein tekevät.

Textistikollaasin periaate on läheinen sukulainen proseduraalisuudelle. J. M. Conten (1991, 214–237) tyypittelyä¹⁵⁰ seuraten kollaasin voi lukea ryhmään *generative device*, tekstiä tuottaviin keinoihin tai menetelmiin. Monet menetelmälliset tekotavat sisältävät kollaasin periaatteen: olemassa olevan tekstin irrottamisen sen ”organisesta”,

149 *Kirjoitetun kiven* proosateksti ”Kirjoituskone” on tietosanakirjan artikkeli kirjoituskoneesta. Vasta tekstin viimeinen lause antaa ymmärtää, että lainausta on kenties manipuloitu. Haavikon teoksen koko osasto ”Puutarha” on lainattu E. Lindgrenin *Kasvitarhakirjasta* (1907). Lukijan tehtäväksi jää pohtia, miksi tämä huomiota herättävän pitkä lainaus on mukana – ja mitä merkityksiä se synnyttää suhteessa kokoelman runoihin ja niiden teemoihin.

150 Conte (1991, 214–237) jakaa postmodernin runouden sarjalliseen (*serial*) ja proseduraaliseen (*procedural*). Proseduraaliseen kuuluvat ennalta määrättyt muodot (*predetermined form*), kuten vanhojen runomuotojen uusiokäyttö, sekä erilaiset generoivat menetelmät (*generative devices*). Conte lukee proseduraalisuuteen rajoitteiden ja aleatoristen metodien lisäksi myös erilaisia vakio/ muuttuja-periaatteen vapaampia sovelluksia, kuten toisteisuuden.

syntyy liittyvästä yhteydestä ja siirtämisen uusiin käyttöyhteyksiin. Kaikki tekstikollaasit näkevät kirjoituksen materiaalisena varastona, ”hakuavaruutena”, josta tuotetaan uusia kombinaatioita. Kaikkiin tekstikollaaseihin liittyy teknologinen ulottuvuus, jossa ilmaisu irrotetaan sisäisestä puheesta ja sen inhimillinen ykseys hajotetaan eräänlaisiksi tekstuaalisiksi kaiuiksi ja vääristymiksi. Kollaasi sisältää aina silmukan, jonka lenkissä kirjallinen informaatio on hetken puhdasta dataa.

1960-luvun suomalainen kirjallinen kollaasi ei laajassa mielessä pyrkinyt dadan ja surrealismin tavoin tuottamaan ensisijaisesti ennakkoimattomia yhdistelmiä ja poistamaan tekijää ilmaisun keskuksesta. Ajan suomalaiset kollaasit useimmiten käyttivät tekotapaa pikemminkin yhteiskunnallisen kantaottavuuden ja eräänlaisen materiaallisen realismin välineenä.¹⁵¹ Lisäksi voidaan tehdä ero toisaalta varsinaisten kollaasiteosten ja toisaalta ”kollaasimaisuuden”, kollaasin paikoittaisen tai temaattisen hyödyntämisen välille. Jos kollaasiteoksen kriteeriksi otetaan tiukka määritelmä aidon sitaattimateriaalin hallitsevuudesta (kuten em. Haapala 2007, 290), voi olla, ettei suomalaisesta 1960-luvun kirjallisuudesta löydykään kovin monta esimerkkiä. Usein kollaasiteoksina esitellystä joukosta (esim. Haapala 2007; Aronpuro 2004, 262) Paavo Rintalan *Sotilaiden äänet* (1966) on enemmänkin dokumentaarinen reportaasi kuin kirjallinen kollaasi, Aapo Junkolan *Lintujen aika* (1965) pseudokollaasi (sitaattimateriaali on hyvin todennäköisesti Junkolan kirjoittamaa fiktiivistä materiaalia) ja Pekka Kejosen *Napoleonin epätoivo* (1964) ei ole kollaasiromaani lainkaan.

Myös 1960-luvulla usein käytetty luettelo tai luetteloruno on proseduraalisuudelle läheinen muoto. Luettelo on olennaisella tavalla kirjoituksellinen muoto, koska kirjoituksen historiallinen alkuperä

151 ”[K]ollaasi oli jäsennostapa, jolla kirjailijat tunsivat parhaiten saavansa otteen kaupungistuvan ja kaupallistuvan ajan pirstaloituneesta elämänmuodosta. Ajan [1960-luvun] kollaaseille näyttääkin olevan ominaista vieraannuttavaksi koetun maailman ja sen yhä hajanaisemmaksi käyvän ihmisen analyysi.” (Haapala 2007, 291.)

on kauppaan ja byrokraatiaan liittyvissä luetteloissa. Luettelointia on käytetty paljon esimerkiksi surrealistien runoudessa ja nonsense- ja lastenrunoudessa. Conten (1991, 214–237) typologiassa proseduraalisuuteen kuuluvat vanhojen runomittojen ja -muotojen uusiokäytön, tuottavien menetelmien (*generative devices*) lisäksi ennalta määrätty muodot (*predetermined forms*), kuten vakio/muuttuja-mallin sovellukset. Luettelomuoto kuuluu selvästikin viimeksi mainittuun kategoriaan. Silti sitä voi sinällään pitää selvemmin ”esi”- tai ”semi”proseduraalisena kuin kollaasia.

Muotona luettelon (esi)menetelmällisiä piirteitä ovat tietoisuus ennalta määrätyn muodon ilmaisua generoivasta luonteesta, jossa rakenteellinen toisto ikään kuin kutsuu yhteyteensä uutta kieltä. Luettelorunoa määrittää usein myös muotoon yhdistyvä leikillinen asenne – toisteinen ja kaavoitettu muoto mahdollistaa yllättävät ilmaisut ja nopeat vaihdokset. Proosakerronnassa luettelointi on kuvauksen väline, jolla ”inventoidaan” esimerkiksi tarinassa esitettyä huoneen sisustusta tai henkilöiden vaatetusta. Tällainen luetteloiva kuvaus hidastaa kerronnan aikaa. Se on hyvin totunnainen keino, mutta vähänkin yliohjautuneena se tuottaa kerrontaan epäluonnollisen sävyn. Vaikka luettelointi liittyy sellaisiin inhimillisiin diskursseihin kuin tilityksiin ja tunnustuksiin, sitä sävyttää myös vahva keinotekoisuus ja ulkoisuus: sen toteavuudessa on epärunollinen ja epälyyrinen sävy. Luettelointi on osa epäinhimillisiä, byrokraattisia tai koneellisia ilmaisumuotoja. Esimerkiksi ohjelmointikielet ovat käskyjen luetteloita. Tällaisena luettelointi merkitsee myös siirtymistä psyykkisestä kokemuksesta ja läsnäolosta kohti objektiivista (jälkikäätistä) raportointia – ontologiasta taksonomiaan.

Edellä mainittu teoskolmikko – *Aperitiff – avoin kaupunki, Luonnollinen tanssi* ja *Tosiasioita minusta* – hyödyntää kukin omalla tavallaan kollaasin ja luettelon mahdollisuuksia ja erilaisia poetiikkoja.

Aperitiff – avoin kaupunki jatkaa tekijänsä esikoisteoksessa *Peltiliset enkelit* (1964) käytettyä kollaasiperiaatetta. Aronpuron ”aineistoromaani” hyödyntää löydettyä materiaalia ja eräänlaista ironisoitua

konkreettista realismia. Osa sen kollaasimateriaaliksi laskettua tai sellaiselta vaikuttavaa tekstiä ei ole tiukasti määriteltynä sellaista, vaan alkuperältään fiktiivistä. Teoksen kollaasimaisuus on kuitenkin selkeää ja systemaattista. Luettelo liittyy teoksessa äärimmäisen epäkirjalliseen *readymade*-materiaaliin (tavara- ja kirjaluetelot, logaritmitaulukot), mutta myös fiktiivisempään materiaaliin, kuten luokkakuvan ekfrasiksessa.

Vuoden 1978 toinen, laajennettu painos astuu vielä yhden askeleen lisää konseptuaaliseen suuntaan liittämällä vuonna 1965 *Aperitiffistä* kirjoitetut arvostelut osaksi itseään. Samoin kirjaan on sisällytetty hämmäntäviä, mutta ilmeisen aitoja faksimile-dokumentteja polemikkista, joka koski *Aperitiffin* sivuuttamista Kemin kaupunginkirjaston kirjahankinnoissa. Mukana on ote Kemin kirjastolautakunnan pöytäkirjasta ja kirjastonjohtajan Raoul Palmgrenin lehtikirjoituksesta. Ensimmäisen mukaan *Aperitiffissa* oli kyseessä ”joko puhdas humpuuki tai ateljeerikritiikin piiriin kuuluva muotokokeilu, jonka paikka ei ole kirjastossa”. Palmgren taas kieltää kyseessä olevan kirjastosensuurin, mutta valittelee samalla tilannetta, jossa ”pop-huijaukset” ja ”teknilliset kokeilut” ”pääsevät esteittä julkisuuteen”. Palmgrenin mielestä ”Aperitiffin’ kaltaista tuotetta” ei voi pitää ”muuna kuin kirjan pilkkana, anti-kirjana.” Laajennettu painos sisällyttää itseensä tämänkin ”ajankuvan” ja ottaa näin eräänlaisen konseptuaalisen erävoiton. Aronpuro on jatkanut tekotapaa myöhemminkin, esimerkiksi ”toisten aineista värkätyssä” Pirkkalaiskirjailijoiden historiikissa *Augustan tanssikenkä* (2003) sekä 45 vuotta *Aperitiffin* jälkeen julkaistussa koosteelmassa *Kihisevä tyhjä* (2010). Esimerkiksi teoksen pitkä nimiteksti koostuu vanhoista amerikkalaisista kuvalehdistä löydettyistä lauseista. Ne nostavat kaiken viattoman ja nostalgisen kielenkäytön seasta esiin poliittisia ja ideologisia maisemia:

Joka päivä joku, joka on vuosikausia elänyt täydellisessä pimeydessä, saa takaisin silmiensä valon. Olin 25-vuotias, rahaton ja nälkäinen. Sain hiiren ystäväkseni. Tämä tapahtui eräänä iltana,

jolloin maailma riemuitsi enemmän kuin milloinkaan ennen. Toisessa maailmansodassa käytännössä ollut ihmeellinen hyönteismyrkky DDT alkaa saapua siviilimarkkinoille sotilaskäytön vähentyessä. [...]

(Aronpuro 2010, 9.)

Väinö Kirstinän *Luonnollinen tanssi* käyttää useita avantgarden ja kokeellisen kirjoittamisen keinovaroja: kuvarunoa, löydettyä tekstiä, ”abstraktia” tekstiä, kollaasia, automaattikirjoitusta, mutta samalla yhdistää niitä lyyriseen sävyyn ja lyyrisiin muotoihin. Ensimmäinen runo sarjasta ”Nattliga frågor” liikkuu perinteisen ikonisen kuvarunon (kunniamerkki?), abstraktimman tekstikoosteen ja tekstikollaasin välimaastossa. Siinä yhdistyvät löydetyt tekstit (mainoksista, lehti-ilmoituksista) ja aikakauden (kylmän sodan) poliittinen liturgia. Kuten aikakauden kollaasirunot usein, tämäkin runo muodostaa ja säilyttää yhden ajankuvan 60-luvun suomalaisesta kaupunkikulttuurista.

NATTLIGA FRÅGOR ANSWERS KELLO 22

Jos luv-uudistus koituu kaikkien hyväksi
lähetettäköön kirje kello 22 poste resta
ntesta pääpostista Keskuskadun Nissenillä
e! Se tulee perille seuraavana päivänä tav
allisena kirjeenä. Siitä on maksettu pikak
irjeen maksu. SUOMI ON MATKAILUMAA!!

Milloin

nationalismi kukkii ja länsimaan enkeli,
hellenistinen?

Kun sosialidemokraatit ovat äärioikeisto.
Miksi On Muna viisaampi kuin Kana? Koska
saksalaiset eivät kertoneet meille ateismis
taan.

Milloin

kulttuu

rit sekoi

ttuvat

??

Kun

rautakaupasta

saa ostaa keittokirj

an. Ostakaa Elannosta

+ ?23&4)%6&8/§9=- - (8)⁶-7

hitsauksen opas! %& Kirjakaupp

ias ei saa myydä 10 % provisiolla!

2 tuottavaan baariin halutaan os

akas Puh 779 17 Tuli syttyy p

alamaan. Jäävuori ajelehtii

Suurtorilta Roihuvuoreen.

Musta herukkamehu

1/3 litra

on

(Kirstinä 1965, 24.)

Luonnollisen tanssin kolmen luettelorunon sarjan ("Yksi salaatti", "Lyh." ja "Iloitsevia sanapareja") tärkeimmät kirjallisuushistorialliset viitepisteet ovat dadassa, surrealismissa ja konkreettisessa runoudessa. "Yksi salaatti" lomittaa, kuten koko *Luonnollinen tanssikin*, lyyrisiä ja eroottisia kuvia kylmän sodan ajan, sotateollisuuden ja joukkotiedotuksen kuvastoihin. Tässä se päättyy – tietoisien taidehistoriallisen viittausstrategiansa myötä – surrealismin muistuttaviin rinnastuksiin. "Iloitsevia sanapareja" tutkii samassa hengessä sellaisia merkitysten välimatkoja, etäisyyksiä ja metaforisia lähentymisiä, joita sanojen "pelkällä" luetteloinnilla voidaan synnyttää:

| | | | |
|---------------|--------------|-------------|------------|
| nide | sulkakynä | kurkiaura | T |
| kainalo | pergamentti | Y (!) | O |
| E | puolikuu | predikaatti | lukkija |
| Y | linnanlento | subjekti | kokoelma |
| kiihoittaja | kirje | Li Po | koivu |
| yleisö | kirjeluukku | kuu | kevät |
| sademetsä | kilpi | pioneeri | tykki |
| tankki | miekka | etumaasto | lavetti |
| lentokone | liekit | ovenpielet | tykkimies |
| maa | taivas | soihdut | portaat |
| tutkimusmatka | periskooppi | maastoutuja | kivijumala |
| napa-alue | sukellusvene | potero | vuono |

(Kirstinä 1965, 23.)

Kalevi Seilosen *Tosiasioita minusta* harjoittaa proosamuotoista, (pseudo)henkilökohtaista luettelointia. Se tyyllittelee *Luonnollisen tanssin* tavoin dadan ja surrealismin hengessä parodioiden tieteellisiä, poliittisia, elämänhallinnallisia, uskonnollisia ja mystisiä ohjeistuksia. Näistä esimerkkeinä voi mainita runot ”Tieteellisiä tosiasioita”, ”Olenon palvelemisesta” tai ”Kieltoja”, jotka listaavat otsikkojensa mukaisia lauseita. Kokoelman luettelorunoista viidessätoista on numeroidut säkeet, joka korostaa epälyyrisen käskyttävää vaikutelmaa. Teoksen materiaali muodostuu lähestulkoon kokonaan päälauseista, joita listataan. Kirja päättyy 9-sivuisen osastoon ”Kalevi Seilosen kauneimmat lauseet”, joka on luettelo asteriksella erotettuja (kauniita) lauseita: ”Minä tottelen Suunnitelmaa, joka on yhä päässä.”

2000-luvun suomalaisesta runoudesta luettelon ja kollaasin voi löytää sekä yksittäisenä että teoskokonaisuuden läpäisevänä muotona. Ne kytkeytyvät usein konseptuaaliseen kirjoittamiseen.¹⁵² Tällaisiin tapauksiin, joissa lainattu teksti ja luettelointi ovat yhteen liittyneinä läsnä koko teoksen mitassa, lukeutuvat ainakin Karri Kokon *Varjo-*

152 Toisaalta esimerkiksi Pekka Jäntin *Houdinin uni* (2010) sisältää useita luettelo-runoja, vaikka teos ei liity konseptuaalisiin tekotapoihin.

finlandia (2005), Leevi Lehdon *Päivä* (2004), Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja* (2010), Henriikka Tavin *Helmikuu* (2012) sekä Janne Nummellan *Lyhyellä matkalla ohuesti jäätyneen meren yli* (2006). Palaan näihin ja joihinkin yksittäisiin esimerkkeihin myöhemmin 2000-luvun proseduraalisuuksien yhteydessä.

Kollaasi ja luettelo ovat metodisia ja muodollisia linkkejä tai jatkumoit 1960-runouden ja nykyisten kokeellisuuksien välillä. Se, onko kyse tietoisista vaikutussuhteista tai kunnianosoituksista vaiko jonkinlaisesta muotojen syklisestä liikkeestä kirjallisuushistoriassa, vaihtelee luultavasti tapauskohtaisesti, samoin kuin koko kysymyksen mielekkäisyys.

3.2 ”Kuka arvaa kielen asennon?” – Henrik Alceniuksen *Mitä tämä on*

Henrik Alceniuksen teoksen *Mitä tämä on* (1964) ensimmäinen osasto on 1960-luvun runouden selvin menetelmällinen koe. Kirjan aloittava

teknillisesti hauska ja kiinnostava ensi osasto [on] sivu sivulta ’tehty’ samoista ja samoissa muodoissa pysytetyistä sanoista kuin Saarikosken kokoelma *Mitä tapahtuu todella*, mutta jossa noilla sanoin on saatu aikaan peräti toisenlainen ja eritunnelmainen runoelma. Sinänsä varmaan ainutkertaiseksi jäävä kokeilu, joka tuo mieleen jotkut uuden musiikin sarjatekniset ja aleatoriset työt. [Lainaus kirjan lievetekstistä.]

Alceniuksen sarja on rajoitettuun sanavarastoon perustuva lähdetekstin uudelleenkirjoitus. Sarja käy järjestyksessä läpi Saarikosken kokoelman 15 ensimmäistä runoa. Jokainen runo rakentuu ainoastaan lähdetekstin sanoista ja käyttää kaikki lähdetekstin sanat samoissa taivutusmuodoissa. Tämä kollaasi (tai montaasi) täyttää Alceniuksen 78-sivuisesta kirjasta ensimmäisen osaston, sivut 5–23. Kirjan muu materiaali (jonka synnyn periaatteista ei anneta tietoa) eroaa tyyliltään

lopulta yllättävän vähän ensimmäisestä osastosta.

Teoksen lievetekstissä ensimmäisen osaston tekotapa rinnastetaan aleatorisuuteen. Lopputulos antaa kuitenkin vaikutelman ankaran rajoitteen (rajattu sanavarasto taivutusmuotoineen) tuottamasta maksimoidusta intentionaalisuudesta. Alcenius on rajannut valinnan kenttensä tekstin tuottamisessa yksinkertaisella säännöllä melko minimiin. Intentionaalisuuteen suorastaan aleatorisuudelle vastakkaisessa mielessä viittaavat myös lähdetekstin valinta (miksi juuri Saarikoski ja *Mitä tapahtuu todella*) ja operaatiot, joissa Alcenius rikkoo Saarikosken runojen ideologisesti tiheytyneitä kohtia. Yhden lähdetekstin ja tuloksen vertailusta voi päätellä, että Alcenius ei pyri aleatoriseen, vaan melko ”kielenmukaiseen” lopputulokseen.

tähdestä kasvaa karvoja

höyryävään asfalttiin takertunut silmä

tämän kielen säteellä

ei ketään

meni metsästä metsän sisään loppu tulee

hopeaneulat

dialektinen materialismi on

kielen ja maailman

järjestys ja mieli

yhteydet on poikki

metsän kasvu pysähtynyt

minä seison kadulla

enkä tiedä sukupuoltani

(Saarikoski 2008, 79.)

minä seison maailman säteellä silmä poikki
enkä tiedä ketään

tähdestä kasvaa sukupuoltani metsän höyryävään sisään
ja tämän kielen yhteydet on metsän karvoja
on hopeaneulat metsästä

ja tulee materialismi kielen loppu

meni dialektinen kasvu

asfalttiin takertunut järjestys
kadulla pysähtynyt mieli
ei

(Alceniuss 1964, 21.)

Lievetekstin mukaan teos on ”mitä selvimmin lyriikkamme 60-lukua” ja asettuu ajan osallistuvaa, yhteiskunnallista (Saarikoskeen henkilöitynyttä) suuntausta vasten. Saarikoski kirjoitti teoksesta esittelevän arvostelun, josta päätellen hän näki teoksen runouspoliittisena ja käsitteellisenä tekona. Saarikoski (1965) kirjoittaa kritiikissään, että ”Alceniuksen runo on minun runoni arvostelu, mutta parodialta se ei minusta tunnu. Kun minun sanoistani rakentuu rationaalinen, järjen hallitsema maailma, rakentaa Alceniuss näistä samoista sanoista irrationaalisen maailman, joka käy yli kaiken ymmärryksen”.

Kokonaisuudessaan *Mitä tämä on* on tuottanut kahdentyyppistä, keskenään – ehkä näennäisesti? – ristiriitaista lukutapaa. Ensimmäinen lukutapa sijoittaa Alceniuksen runouden myötäsukaiseen ”nuoruuden” ja ”lahjakkuuden” kehykseen ja painottaa sen naivismia ja herkkyyttä. Kustantaja luonnehtii kirjan lievetekstissä teosta kokonaisuudessaan ”puhtaasti ja pehmeästi” soivaksi, välittömäksi keskeislyriikaksi. Myös Saarikosken kritiikissä Alceniuksen runojen maailmaa kutsutaan hilpeäksi, lapsekkaaksi ja puoli-ironisen romanttiseksi. Saarikosken kritiikissä on isällisen hyväksyvä sävy, vaikka hän näkee-

kin Alceniuksen runouden egosentrisenä vastakohtana oman runoutensa yhteiskunnallisuudelle. *Mitä tämä on* tekeekin selvän pesäeron suomalaisen 1960-luvun kirjallisen kollaasin yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen.

Viattomuutta, herkkyyttä ja nuoruutta korostavasta tulkinnasta eroaa lukutapa, jossa huomio kiinnitetään kieleen, sen toimintaan ja siihen kohdistettuun väkivaltaan: katkoksellisuuteen ja elliptisyyteen. Toistuvasta ensimmäisestä persoonasta huolimatta Alceniuksen runojen havainnoiva keskus liikkuu vapaasti ja hajoaa jatkuvasti. Puhujan tuottama tilanne on usein mielteenomainen aina naivistiseen motivoimattomuuteen saakka. Havainnot ovat usein kielivetoisen epäkuvalisia. Tällainen asetelma voi tuottaa vaikutelman mielettömyydestä ja kaoottisuudesta¹⁵³ tai jopa postmodernismista.¹⁵⁴ Äkillisten siirtymien lisäksi koko kirjan mitassa toistuvat tekstinsisäiset isot kirjaimet korostavat ilmaisun katkosmaisuuutta. Ne tuottavat vaikutelman vieraudesta, ikään kuin teksti perustuisi leikattuihin lainauksiin, joiden alkuperää ei ole dokumentoitu ja paljastettu. Tällaisen *menetelmä-efektin* suuntaan ohjaa myös ensimmäinen osasto, joka heittää metodisen varjon koko teoksen päälle.

153 ”[J]ohdonmukaisuus Alceniuksen mielettömästä, sattumanvaraisesta ja kaoottisesta maailmasta näyttää puuttuvan. Se on jatkumatonta, epäyhtenäistä ja epäloogista epämieltä.” (Kirstinä 2005, 236.)

154 Vesa Haapala (2007, 285) yrittää sijoittaa kirjan postmodernismiin kehykseen McHalen terminologiaan vedoten: ”Alceniuksen teos [...] esittää myös taide-teoreettisia kysymyksiä, kuten siirtymää epistemologiasta ontologiaan, mikä näkyy jo teoksen nimessä.” Kirjallisuushistoriallisesti, Suomen kontekstissa, tämä vaikuttaa anakronismilta. Brian McHale argumentoi omassa ”vuosilukututkimuksessaan” (McHale 2007) sen puolesta, että postmodernismi alkoi Yhdysvalloissa 1966.

3.3 ”Miksi en kirjoittanut ainuttakaan kirjoistani” – Osmo Jokisen *Nollapiste*

”Pelkäänpä että runon tyypistäminen vain yhteen kirjaimen on jo hyväksyttävän rajan tuolla puolen.” (François Le Lionnais)¹⁵⁵

Alceniuksen kirjaa voimakkaammin konseptualistinen teos on Osmo Jokisen *Nollapiste* (1964, uusi hollanninkielinen painos 2004). Se muistetaan yleensä tekijänsä ainoana julkaistuna kirjana sekä runokirjana, jossa on vain tyhjiä sivuja. Tarkalleen ottaen tämä ei pidä paikkaansa, sillä kansien lisäksi kirjaan on painettu kirjapainon tiedot, nimiöledelle tekijän ja teoksen nimi sekä alaotsikko ”Runoja”, sivunumerot, osastonumerot 1–9 sekä sisällysluettelo. Lisäksi teoksen sivuilla on suurikokoisia pistekuvioita tietyissä sarjoissa.

Toisin kuin yleensä kirjallisuudessa, *Nollapistettä* käsissään pitävän ”lukijan” on pakko muodostaa jonkinlainen suhde teokseen: selitys sille, miksi tällainen kirja on olemassa. Jokisen teosta on tulkittu ja sen funktiota etsitty monesta näkökulmasta. Ensimmäisenä voidaan mainita tekijän teoksestaan antamat kommentit. Hänen mukaansa kyseessä ei ole ”vitsi” eikä myöskään hyökkäys runoutta tai runoilijoita vastaan (Kantola 2004, 63). Tekijän mukaan teoksen on tarkoitus saada lukija pohtimaan tyhjiä sivujen ongelmaa ja *Nollapisteen* hyväksyttävyyttä. Jokinen näkee kirjansa myös luonteeltaan täydennettävänä teoksena (mt., 64). *Nollapisteen* voikin nähdä myös 1960-luvulla yleisen ”avoimen mallin” radikalisoitina.

Janna Kantola (2004) ottaa uuden painoksen jälkisanoina teoksen vertailukohdaksi Mallarmén teoksen *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), jossa sivulla oleva valkoinen tila on keskeisessä asemassa. Mallarmén runosta puuttuu kuitenkin konseptuaalisuus ainakin sellaisessa 1900-luvun taiteen radikaalissa mielessä, kuin se selvästikin on läsnä Jokisen kirjassa. Mikäli Jokisen teos yritetään

155 Mathews & Brotchie 2005, 178.

palauttaa (vain) Mallarmén ”Nopanheittoon”, jätetään huomiotta 1960-luvun taiteidenvälinen konteksti, johon kuuluivat olennaisesti tietyt yhteiskunta- ja taidefilosofiset ajattelutavat. *Nollapisteen* ilmeisin vertailukohta löytyy kokeellisesta musiikista. John Cagen hiljaisuudesta koostuva 4:33 (1952) on selkeästi *Nollapisteen* edeltäjä.



Cage ja hänen zenbuddhalaista ajattelua radikaaliin konseptualismiin yhdistelevä estetiikkansa oli 60-luvulla ilmeinen esikuva myös suomalaisille taiteilijoille – muillekin kuin Kalevi Seiloselle, jonka teoksista löytyy sekä selkeitä viittauksia että piilotetumpia alluusioita Cageen¹⁵⁶. 4:33:n hiljaisuus on tarkemmin sanottuna kaikki ne äänet, jotka ympäröivät ja kehystävät kulloistakin esitystilannetta. Cagen mukaan teoksen yksi tarkoitus on näyttää, ettei hiljaisuutta – tyhjää signaalia – ole.

156 *Tosiasiota minusta* -kokoelman ensimmäinen runo on ”John Cagelle”. Kirjan päättävässä sarjassa lause ”Minunkin on sanottava: ei minullakaan ole mitään sanottavaa.” viittaa Cagen tunnettuun muotoiluun ”I have nothing to say and I am saying it and it is poetry.” (Sakari 2000, 197.)

Numeraalisten teosnimien lisäksi teoksia yhdistää myös osajaot: 4:33:n partituuri on jaettu kolmeen osaan, jotka orkesterin johtaja tuo esiin; *Nollapiste* on runokokoelmien tapaan jaettu osastoihin, joita on yhdeksän. Molemmat teokset ovat tyhjäksi jätettyjä kehyksiä. Ne esittävät vain teoksen ”paikan”, hiljaisen materiaalsen kanavan. Jokisen kirjaa esineenä sävyttää kanavan materiaalisuus: tyhjät sivut, paperin lävitse kuultavat sivu- ja osastonumerot, paperin kuidut ja tuntuma. *Nollapiste* on kirjan formaatista riippuvainen konkreettinen teko, jonka ydin on nimenomaan kirjaesineen siirtämisessä yllättävään käyttöön, graafisen tuotantokoneiston käynnistämisessä ”for nothing”. Tätä riippuvuutta korostaa hollanninkielinen uusi painos (2004), joka ”käännöksenä” tuo uuden kerrostuman teoksen konseptuaalisuuteen.

Pagelaisen suuntauksen lisäksi *Nollapiste*en esittämät kysymykset lähenyvät oulipolaisia kysymyksiä rajoitteista, rajoittamisesta, poistamisesta ja muista kirjoittamisen negatiivisista eleistä. *Nollapiste*en ”tyhjiys” liittyy poissaoloon, joka voi olla materiaalisia, objektiivisia asiaintiloja, mutta samanaikaisesti myös subjektiivisia, metafysisiä, filosofisia – tai sellaisiksi tulevia – tiloja. Tällainen yhteys materiaalsen (operationaalisen) ja koetun välillä näkyy selvästi Georges Perecin tuotannossa, jonka perusteemoja poissaolo on.

Perecin romaani *La Disparition* (1969) yhdistää lipogrammin yksinkertaisen kirjainrajoitteen suuriin kysymyksiin. Rajoite on tekninen tausta, joka antaa kirjailijalle mahdollisuuden taidonnäytteeseen: kirjoittaa laaja romaani siten, että ranskan yleisimmän kirjaimen (e:n) systemaattista puuttumista ei välttämättä huomaa. Kirjaimen poissaolo yhdistyy kysymyksiin menetyksestä, katoamisesta ja poistamisesta (holokausti).¹⁵⁷ Foneettisen kielen osa – kirjain – joka ei sinällään

157 Samaan tematiikkaan liittyy *La Disparitionin* ”jatko”, *Les Revenentes* (1972), jossa ei ole muita vokaaleita kuin e. Teoksen nimi pelaa edelleen kuoleman, poissaolon ja paluun aiheella. Pienimuotoisempi poissaololla leikittelevä oulipolainen rajoite on Perecin rakkausrunomuoto *belle absente*, ”kaunis poissaolija” (ks. edellä luku III, 1.2).

ole merkityksellinen, muodostaa teoksessa pelkällä poissaolollaan teemaattisen ja tulkinnallisen horisontin. Warren Motten mukaan ”merkin poissaolo on aina poissaolon merkki”. Perecin lipogrammi on koodi, joka rajaa tietyt asiat kirjoittamattomiksi, mutta ei saa niitä katoamaan.¹⁵⁸ Motten lyhyt luenta antaa aiheen kyseenalaistaa ajattelutapaa, jossa erilaiset formaalit keinot sijoitetaan ainoastaan tyhjän muodon tai negatiivisesti ladatun ”kokeellisuuden” alueelle.

Oulipo Compendiumin hakusanan ”raja” (”Limit, going for the”) alla pohditaan kirjallisuuden minimiehtoja ja rajoitusten äärimmäisiä muotoja: yhteen sanaan rajoitettua runoutta (sanarunoja), yhteen kirjaimen tai pelkkiin välimerkkeihin rajoitettua runoutta. Tällainen pohdiskelu sisältää oulipolaiseen tyyliin samanaikaisesti sekä tietynlaista formaalia kujeilua että vakavampaa kirjallisuuden ehtojen selvittämistä. Ensimmäiseen lukisin joukko-opin ja matematiikan käytön sekä ilmeisen paradoksin, joka liittyy sanattomaan runouteen. (Tässä yhteydessä sanattomalla runoudella ei tarkoiteta esimerkiksi visuaalista runoutta, vaan *kirjoitettua runoutta*, jossa ei ole sanoja.)

Jälkimmäinen, vakavampi teema liittyy kirjallisuuden ja kirjoituksen ontologiaan, kysymykseen runouden olemisen ehdoista ja pienimmistä yhteisistä nimittäjistä. Minimalistinen runo jäljittää, mistä runous varsinaisesti ”alkaa”, milloin olematon (runous) muuttuu olevaksi (runoudeksi), missä vaiheessa ja miten kirjaimista muodostuvat sanat muuttuvat statukseltaan runoudeksi. Rajoitteen lisäksi tämä liittyy toiseen Oulipolle keskeiseen käsitteeseen, potentiaalisuuteen. *Nollapiste* väittää, että runolla ei ole selvää reunaa, selkeää rajaa ei-runouden kanssa, ainakaan jos yritetään jäljittää pienintä mahdollista verbaalista koostetta.

158 ”[T]he absence of the E in *A Void* announces a broader, cannily coded discourse on loss, catastrophe, and mourning. Perec cannot say the words *père, mère, parents, famille* in his novel, nor can he write the name Georges Perec. In short, each ‘void’ in the novel is abundantly furnished with meaning” (Motte 2002, ei sivunumeroita).

Nykyisenä sukulaisilmionä näille ajatuskuluille voi pitää sanarunoutta, joka on parhaimmillaan liikkunut oivaltavasti minimalismin ja esimerkiksi kirjainpermutaatioiden alueilla.¹⁵⁹ Oulipon piiristä löytyy myös kaksi teosta, joiden ennakoiva plagiaatti *Nollapiste* on: Marcel Bénaboun *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (1986) ja Paul Fournelin *Banlieue* (1990, engl. *Suburbia*). Bénaboun teos (engl. *Why I Have Not Written Any of My Books*, 1997) on henkilökohtainen esse e aiheesta, jonka kirjan otsikko kuvaa: moninaisista syistä, joiden johdosta Oulipossa laajasti toiminut Bénabou ei ole tullut kirjoittaneeksi ainuttakaan varsinaista kirjaa. Kirjoittamisen esteitä käsittelevän seikkaperäisen selvityksen tuotteena on kirja, jonka otsikko viittaa tilanteeseen, jonka kirja tulee kumonneeksi.¹⁶⁰ Tällainen itseidentiteetin horjutus on konseptuaalinen teko: se käyttää paradoksia leikiteläkseen teoksen ontologialla.

Fournelin *Suburbia* on romaani, jonka kohdalla lukija joutuu turvautumaan laajaan peritekstuaaliseen ainekseen: nimiölehteen, mottoihin, omistukseen, sisällysluetteloon, julkaisijan huomautukseen, esipuheeseen (Marguerite Duras!), tekijän huomautukseen, jälkisanoihin, hakemistoon, errata-luetteloon ja takakansitekstiin. Tämä siksi, että romaanin varsinaisen tekstisisältö puuttuu kokonaan. Kaiken lisäksi kyseessä on opetuskäyttöön tehty versio, joten opetusministeriön virkamies on varustanut sen liitteellä ja koululaisille tarkoitetuilla selityksillä ja tehtävillä, jotka viittaavat tekstiin, jota lukija ei saa luetavakseen.¹⁶¹

Vaikka nämä kaksi oulipolaista teosta poikkeavat *Nollapistees-tä* esimerkiksi tietoisella koomisuudellaan, niitä yhdistää varsinaisen tekstin poissaolo sekä kirjan materiaalisten ominaisuuksien ja peri-

159 Ks. esim. *Vastakaanon*, 202–203 tai nanonen.blogspot.com.

160 Samaan tapaan oman nimensä ja itsensä epäsuhdalla leikittelee *Karri Kokko's Next Work* (2009).

161 ”1. Huomaa, miten Norbert törmää näyttämölle. 2. Tämä kappale on sekoitus takaperoista slangia ja maahanmuuttajien jargonia. Muunna yleiskielelle. 3. Moottoripyörä. 4. Ruokoton ele.”

tekstien käyttö. Samoin on havaittavissa tekstin ”puuttumisesta” tehty eräänlainen pelimäinen asetelma.

Otan vielä esille kaksi *Nollapiste*en tulkintaa, jotka lähtevät mediaalis-teknologisesta kontekstista. Jorma Hinkka (2004, ei sivunumeroita) pohtii typografista tyhjyyttä ajan (1960-luvun) kirjatutannon, painoteknologian ja painopinnan valmistamisen näkökulmista.

Painotyössä näkymättömän, piiloon jäävän, merkitys oli vanhan ajan latojalle itsestään selvää. Tyhjä tila oli metalliladonnassa hyvin konkreettista. Se rakentui todellisista kappaleista, latojan kastista löytyvistä erikokoisista metallin paloista ja linjoista, joilla viimeisteltiin typografisten sivujen sommitelmat. Näillä kappaleilla rakennettiin marginaalit, rivivälit ja sanavälit. (Mt.)

Tällainen tieto *Nollapiste*en takana olevasta kirjan teknologiasta ei ole merkityksetöntä teoksen tuottamien vaikutusten kannalta. *Nollapiste*en konseptuaalinen merkitys eleenä ja tekona saa uudenlaista painoa, kun lukija miettii tämän ”tyhjän merkin” tuottanutta raskasta koneistoa.

Reijo Valta taas kysyy, voisiko Jokisen teoksen typografian taustalla olla 1960-luvun tietotekniikan olennainen kuva, reikäkortit. Kirjan sivut olisivat joko ikonisia viittauksia reikäkortteihin tai, kuten Valta kaavailee, mahdollisesti jopa *de facto* toimivia reikäkortteja, jotka ”tietokoneeseen syötettyinä tuottaisivat tulkittavissa olevan latinalaisten kirjainten sarjan.” (Valta 2010.) Vaikka tämä hauska idea tuskin toimisi todellisuudessa, se asettaa Jokisen teoksen oleelliseen informaation ja sen koodauksen kehykseen. Koodaus, tehtiin se sitten 1960-luvun reikäkorkeilla tai nykyaikaisten ohjelmistojen algoritmisten käskyjen luetteloilla, merkitsee ”luonnollisen” kirjoituksen katoamista, siirtämistä välivaiheeseen, nollapisteeseen, josta se taas koodin toiminnan tuloksena nousee esiin.

3.4 IBM Executive & Rheinmetall 319932: *Virheitä* (1965); *Tarina tappelusta* (1970); *Krunoja* (1977)

Maila Pylkkösen kokoelmat *Virheitä* (1965) ja *Tarina tappelusta* (1970) sekä Seppo-Juhannus Tannisen *Krunoja. Runoja ja kuvarunoja* (1977) edustavat suomalaisessa kirjallisuudessa harvinaisen eksplisiittisiä ”poeettisia masinaatioita”, kirjoittamisen teknologian – kirjoituskoneen – poetisointeja. Näissä kirjoissa kirjoituskoneet ja niiden tekniset ominaisuudet näyttelevät olennaista osaa teosten kokonaisuudessa.

Pylkkösen teoskaksikko vaikuttaa sisarteoksilta. Molemmat alkavat minämuotoisella selostuksella itse teoksen kirjoittamisen tekniikoiden – mukaan lukien kirjoituskoneen – vaikutuksista ja vaikutelmista.

Yleensä teen ensin käyttöohjeiden mukaan ja rupean sovelta-
maan vasta sitten kun noudatan niitä vaivattomasti, melkein
automaattisesti. Tässä kirjassa on joitain sähkökirjoituskoneen
käyttöohjeiden sovelluksia, joista eräät ovat vain harmittomia
virheitä. Olen käyttänyt tätä konetta vasta puoli vuotta.

Kun tämä on proosaa, olen tasannut oikean reunan. Mut-
ta minusta tämä ei ole aivan niin proosallista, että olisin lyönyt
uudelleen (3 kertaa) kaikki sivut, joissa reuna hiukan vipailee.
Kustantajan näkemys offset-kirjoista tuntuu olevan yhtä väljä
kuin tämä painomenetelmäkin.

(Pylkkönen 1965, 6.)

Molempien teosten painopinnat on suoraan valmistettu sähkökir-
joituskoneella kirjoitetuista arkeista. Tällainen tuotantotapa on niin
poikkeuksellinen, että sen voi päätellä toteutuneen tekijän vaatimuk-
sesta ja kuuluvan näin teosten poeettiseen kokonaisuuteen. Kirjaesi-
neet toistavat Pylkkösen kirjoituksen faksimilena, ilman painopinnan
ladonnan vaihetta, mukaan lukien erilaiset kirjoituskoneelle tyypilliset
virheet, kuten paperille puolittaisesti iskeytyneet tai päällekkäiset kir-

jaimet.

Pylkkösen *typescripteissä* eli kirjoituskoneella tuotetuissa arkeissa poeettisen prosessin (mielteiden sanallistamisen) herkkyys ja produktiivisuus yhdistyvät tämän prosessin kirjaamisen teknologian produktiivisuuteen (innoittavuuteen) ja sen *grafeemisiin* herkkyyksiin. Molempien teosten esipuheissa Pylkkönen viittaa kirjoittamiseen liittyvään, tai siihen tietoisesti liitettävään, automaattisuuteen. Teknologisuus on Pylkkösen poeettisessa ajattelussa sekä koneellisuutta (välineellisyyttä, uuden sähkökirjoituskoneen tuottama uudenlainen kirjoitustila) että runouden ilmaisumuodon, esimerkiksi mitan, tuottamaa automaattisuutta intuitiivisuutena, vaistomaisuutena:

Olen monta kertaa huomannut, että itselleen voi antaa tilauksen melko summittaisena ja saada jonkin ajan kuluttua valmiin tuloksen. [...] Runomitta pystyy toistamaan joitakin kuvitelmia silloin kuin runoilija on niin treenatussa vaiheessa että sanat tulevat samalla kuin sanottava.

(Pylkkönen 1970, 7.)

Kuten Raymond Federmanin vuosikymmen myöhemmin tapahtuneessa kirjoituskoneen poetisoinnissa, tässäkin kirjoittamisen koneellinen prosessi on jäänyt jälkinä tekstin pintaan. Eetos on kuitenkin erilainen, vaikkakin *Tarina tappelusta* -teoksen teksti ”Historiallinen tauko” tuo mieleen Federmanin ”laatikoinnin”.

Kun historian henkilö on kirjoittamassa, niin hän kastaa koko ajan musteeseen, hän haaveilee suuresta lapaluusta, jolla voisi kirjoittaa pelehtimättä aina vaan sen musteen kastamisen kanssa. Muutaman tunnin kuluttua hänelle tulee kahvin jano. Ihminenhän hänkin on. On luontainen ka hvitauon aika. Siksi hän menee ja ostaa lehmän. Hän käyttää kermaa kahvissa.

(Mt., 11.)

Liehureuna hylätään ja suora oikea reuna tuotetaan pakonomaisesti, katkomalla sanat. Pylkkösen mielteitä seuraavassa ja hyvin henkilökohtaisessa poetiikassa ei kuitenkaan ole sijaa federmanilais-oulipolaiselle materiaaliselle systematiikalle. Pylkkösen automaattisuus muistuttaa enemmän surrealistien automaattisuutta: se on sisäistä taitoa, kykyä olla ”treenatussa vaiheessa”, jolloin voi syöttää itselleen ”tilauksen” ja saada jonkin ajan kuluttua koneesta ”valmiin tuloksen”.

Myös Seppo-Juhannus Tannisen *Krunoja* koostuu faksimilena painetuista *typescripteistä*. Kirja sisältää ”puhtaiden” kuvarunojen (ikoniseen, visuaaliseen muotoon kirjoitettujen runojen) lisäksi myös konkreettista runoutta muistuttavia abstrakteja, minimalistisia kirjain- tai sanasommitelmia, joihin on paikoitellen lisätty kollaasin hengessä lehdistä peräisin olevia kuvaelementtejä.

Teoksen aloittava omistus kertoo, että kirjoituksen väline on ollut ”objektiivinen muusa” ja koko kirjan tekemisen lähtökohta: ”OMISTETTU KIRJOITUSKONEELLENI RHEINMETALL 319932”. Ensimmäinen ”runo” on ikoninen kuva koneen näppäimistöä – varastosta, josta kaikki (kirjassa seuraavat) tekstit rakennetaan.

Ajoittain Tannisen sommitelmat siirtyvät vapaasta, kuvallisesta leikillisyydestä myös muodolliseen ankaruuteen. Teoksen ikoniset eli tunnistettavaan muotoon perustuvat kuvarunot (s. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64) pyrkivät muodon ja sisällön hallittuun yhdistämiseen. Kieltä ei rikota, vaan useimmiten se uomitetaan puhtaasti kuvan tuottamaan pakotteeseen ja teknis-taidolliseen haasteeseen:

Olin
matkus-
ta nut 400
kilometriä pys-
tysuoraan ja
istuini parhail-
laan T.M:n a-
sunnossa vii-
nilasi kädessä-
ni klo 5 aamul-
la. Kirur-
gisissa toi-
menpiteissä on ha-
vaintavissa 8 vai-
keusastetta aivan kuin
buddhalaisuudessa, sanoi
T.M. kohottaen aamusaras-
tuksessa väreilevää val-
koviinilasiaan, ja pa-
rin tunnin kuluttua
minun on suoritetta-
va alatietaa-
li.

(Tanninen 1977, 26.)

Tässä runossa ylhäältä alas kulkeva teksti muodostaa Suomen kartan, jolloin tekstin muoto rinnastuu tekstissä mainittuun puhujan matkustamiseen ”400 kilometriä pystysuoraan”, oletettavasti pohjoisesta etelään. Runon puhujan toveri, joka on lähdössä juovuksissa suorittamaan kirurgista toimenpidettä, vertaa kirurgian ja buddhalaisuuden vaikeusasteita toisiinsa. Samalla runo ja sen kaavoitettu tekotapa vertautuu näihin kurinalaisuuden muotoihin ja niiden taustalla oleviin ammatillisiin ja henkisiin vaikeusasteisiin.

Seuraava nimetön runo on hengeltään oulipolainen siinä mielessä, että sen visuaalinen ja rakenteellinen periaate (sanojen heijastuminen) muodostaa säkeiden sisäisen pakotteen. Sanojen on tuotettava mielekkäitä yhdistelmiä kumpaankin suuntaan, myös peilikuvana. Lisäksi sanojen on oltava visuaalisesti täsmälleen kohdakkain.

Järvi jäässä
jään reunalla tyrkyttää tuntematon luistimia
järven yli kiidämme kilpaa jäätä kuvastuen
laahaan särkevät jalkani sisälle lämpiämään
liueten kuumaan veteen kylpyhuoneen pyykkimetsässä

Järvessä järvellä
luistimia tuntematon tyrkyttää reunalla jäään
kuvastuen jäätä kilpaa kiidämme yli järven
lämpiämään sisälle jalkani särkevät laahaan
liueten kuumaan veteen kylpyhuoneen pyykkimetsässä

(Tanninen 1977, 12.)

Rajoite ja muoto yhdistyy tekstissä niin selkeästi, että siitä voisi johtaa uuden runomuodon, potentiaalisen formaatin tuleville ”jäärunoille”, jotka noudattaisivat samaa symmetrian (ja ehkä myös temaattisen rajauksen) periaatetta. Runo muistuttaa periaatteeltaan vanhaa ”Lyonin säikeiden” symmetristä runomuotoa, jossa sanat ovat samat alusta loppuun ja lopusta alkuun.

Pykkösen ja Tannisen ”objektimuusut” ovat hyvin erilaisia siitä huolimatta, että kirjoituskoneen läsnäolo on jatkuvaa ja systemaattista molemmissa teoksissa. Pykkösen intuitiivinen ja mielteitä seuraava kirjoitustapa kytkee myös kirjoittamisen teknologian samaan ”pakotamaan” poetiikkaan. Kevyen leikkisästä sävystä huolimatta Tannisen kuvarunojen taustalla on usein ankara prosessi. Se hyödyntää ja hypersemantisoii kirjoituskoneen teknisiä ominaisuuksia (kirjasimien leveys, koko, ikoninen muoto) systemaattisella ja ”pakotetulla” tavalla. Korostetun spatiaalinen ja yksityiskohtainen kirjoitusprosessi on vaatinut harjoittelua ja työväliseen hallinnan opettelua eri tavoin kuin konekirjoittaminen yleensä. Edelliset kaksi esimerkkiä *Krunoista* havainnollistavat tätä käsityöläisyyttä muistuttavaa mediaalisuutta.

4 2000-luvun suomalainen proseduraalinen kirjallisuus

Olen valinnut tarkempaan käsittelyyn sellaisia teoksia, joita yhdistää tekstin ja proseduurien avoin suhde. Tässä yhteydessä tarkoitan avoimuudella menetelmien ilmenemistä suoraan teoksesta tai niiden paljastamista kommentaaritekstissä, esimerkiksi selitysosiossa, takakansitekstissä tai julkaisijan verkkosivulla. Tämä rajaus on sekä käytännöllinen että tutkimuksellinen.

Käytännöllinen se on sikäli, että se rajaa muuten liian suuren aineiston käsiteltävän kokoiseksi. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana Suomessa ilmestyi suuri joukko erilaisia proseduraalisuuksia hyödyntäviä teoksia, joiden kaikkien mukaan ottaminen tutkimukseen olisi käytännössä mahdotonta.

Teemu Manninen on hyödyntänyt internetiä tekstien ja tyylien lähteenä monipuolisesti teoksissaan *Lohikäärmeen poika* (2007), *Säikeitä* (2010) ja *Futurama* (2010) sekä yhdistänyt flarf-henkisiä kirjoitustapoja vanhoihin runomuotoihin. Internet-hakuihin perustuvat – edempänä tarkemmin käsiteltävien teosten lisäksi – esimerkiksi Markku Aallon *Hajoamisen syyt* (2009), Reijo Vallan *Vasemmalla kädellä. Googlattuja runoja* (2009) ja Tero Hannulan *Subtanssi* (2010). Esa Mäkijärven *Kolibrilla pesänsä mustien liljojen sydämessä* (2009) perustuu löydettyihin teksteihin ja cut-upiin, Anna Halmkronan (Vilje Hytösen salanimi) *Kolmas sotaleikki* (2008) tekstikollaaseihin, Rita Dahlin *Aforismien aika* (2007) generaattoripohjaiseen kirjoittamiseen. Koneellista, käsiteltyä, löydettyä ja ”huonoa” englantia tutkivat Juri Nummelinin spam-runoteokset *Corporation Near Class* (2004) ja *Bodice Ripper Apart* (2009), Mikael Bryggerin flarf- ja kollaasiteos *Emily* (2007) ja Aki Salmelan *Word in Progress* (2007). Salmelan *Almost Beyond Recognition* (2006) käsittelee löydettyä tekstiä myös visuaalisesti ja typografisesti. Proosan puolella ainakin Jaakko Yli-Juonikas on käyttänyt löydettyjä tekstejä, ilmeisimmin novellikokoelmassa *Uudet*

uhkakuvat (2003). Digitaalisessa runoudessa esimerkiksi Cia Rinteen minimalismi ja J. P. Sipilän videorunous ovat hyödyntäneet muiden keinojen ohella myös löydettyjä tekstejä ja kirjainpermutaatioita (ks. Blomberg & Joensuu 2008, 50). Ei-digitaalisista proseduraalisuuksista voi mainita vielä Saira Susiluodon *Huoneiden kirjan* (2003), jonka alussa oleva taulukko ehdottaa proosarunoille useita vaihtoehtoisia semialeatorisia lukemisjärjestyksiä. Panu Tuomen runotuotannossa on oulipolaisuutta muistuttavaa kiinnostusta muotoon, symmetriaan ja numeromystiikkaan. Esimerkiksi *Einsteinin viimeiset sanat* (2008) koostuu seitsemästä osastosta, jossa kussakin on 7 tai 21 (7×3) säkeistöä, joissa kaikissa seitsemän säettä.

Tutkimuksellisella rajauksella tarkoitan proseduurien näkyvyyttä tai paljastamista poeettisena, tekijän tietoisena valintana. Kommentoin keskustelua (tai vaatimusta) menetelmien avoimuudesta ja paljastamisesta luvussa V, 2. Avoimuus paitsi sijoittaa tekstin selvästi ja tekijän taholta tietoisesti tiettyyn kokeellisen kirjoittamisen ”perheyhtäläisyyteen”, myös antaa välineitä sellaiseen lukemiseen, joka pyrkii ottamaan huomioon kirjallisuushistoriallisia, teoreettisia ja poeettisia konteksteja.

Esimerkiksi oulipohenkisiin (kirjain)rajoitteisiin kuuluu usein niiden tuottama suora vaikutus tekstipintaan. Harry Salmenniemen sarjasta ”Syysmyrskyt” käy välittömästi ilmi kirjoittamista säätelevä vokaalirajoite. Tekstiä ei ole mahdollista lukea ilman, että rajoite vaikuttaa lukemiskokemukseen. Toisaalta kirjoittamisen menetelmät voivat lukijan tiedostamanakin ilmetä tekstissä (tai maastoutua siihen) eri tavoin. Esimerkiksi Tytti Heikkisen kokoelmien lukija tietää, jos on lainkaan tutustunut arvosteluihin tai kustantajan kirjailijaesittelyyn, että Heikkinen on profiloitunut nimenomaan lähdetekstejä sekä hakuja käänöskoneita käyttävänä kirjoittajana. Siitä huolimatta menetelmällistä taustaa ei voi koskaan lukea täysin ”auki” hänen teksteistään. Lähteitä, kirjoitusprosessien ja tekstien manipulaatioiden vaiheita tai hyödynnetyn aineiston ja vapaasti kirjoitetun aineiston suhteita ei voi päätellä lopputuloksista. Siitä huolimatta tai juuri siksi ne vaikuttavat

lukemiskokemukseen.

Liikun tekstiesimerkeissä menetelmällisestä kirjoittamisesta kohti toiminnallisia teoksia. Kirjoittamisen rajoitteisiin ja menetelmiin verrattuna ergodisissa, avoimissa tai toiminnallisissa teoksissa proseduuri toimii *teoksen* tai *vastaanoton*, ei niinkään tuotannon (vaikka tämäkin voi olla mahdollista) tasolla. *Interface*, *Little Mermaid*, *Free Afghanistan* tai *Ensyklopedia* ovat teoksia, jotka poikkeavat konventionaalisisista lukuoletuksista, tai Espen Aarsethin termein irtoavat tulkitsevasta käyttäjäfunktiosta. Vaikka ne myös eroavat toisistaan monessa suhteessa, niitä yhdistää ajatus tekstin rakenteellisten ja mediaalisten mahdollisuuksien kytkemisestä lukijan *aktivointiin*.

4.1 Hakukonerunous

”Mielikuvituksella on itsevalaiseva aura, suurenmoinen kenties,
mutta lainausta yhtä kaikki.”
(*Varjot astronauteista*)

Kollaasin, löydetyn tekstin ja osittain myös luettelorunon tunnetuin risteytys 2000-luvulla on luultavimmin hakukonerunous tai ”Google-runous”. Sillä tarkoitetaan tekstikollaasia, ”joka on tuotettu suunniteltujen internet-hakujen pohjalta” (Nummela 2006, 130), toisin sanoen ”webin hakukoneiden tekstihaun avulla koostettavien kollasirunojen” lajityyppejä (Sutinen 2006, 26).

Hakukonerunous kirjoittamisen uutena innovaatiota herätti saapuessaan Suomeen suhteellisen paljon huomiota¹⁶², ja hakukonerunouden ”ensimmäisen vaiheen” tekstit olivat tyyliltään suhteellisen samantyyppisiä. Ne olivat ”säkeiden ja tekstisekvenssien tasolla usein toisteisia, tai ne pyrkivät tyhjentämään yksittäisiä lauseita tai ilmauksia

162 Esim. Brygger 2006; Haasjoki 2008; Lehtinen 2008; Maksimainen 2006; Sutinen 2006.

merkityksistään; niissä pyrittiin paljastamaan ja näyttämään erilaisia runon aihetta koskevia puhetapoja”. (Blomberg et al. 2009.) Hakukonerunous muotoutui nopeasti tunnistettavaksi tyyliksi. Tämä mahdollisti myös kollaasitekstit, jotka ovat tyyliltään hakukonerunoutta siitä huolimatta, että niitä ei ole kirjoitettu digitaalisessa mediassa.¹⁶³

Hakukonekirjoitusta tyylinä tai laajemmin uutena ”koneavusteisena poetiikkana” (Haasjoki 2008, 54) määritti ”löydetyn ja lainatun vaikutelma sekä nopeat tyylien leikkaukset, ilmausten toistuvuus eri konteksteissa, kielen vieraantuminen käyttötarkoituksestaan ja runollisuuden ilmaantuminen oudossa kytköksessä.” (Mt.) Käytin edellä imperfektimuotoa, koska yleisen käsityksen mukaan hakukonepohjainen kirjoittaminen on liudentunut tunnistettavasta tyylistään tilanteeseen, jossa ”hakukoneita käytetään yleisesti kirjoittamisen apuvälineinä, täysin huomaamattomasti” (Blomberg et al. 2009).

4.1.1 Esimerkkejä

Janne Nummelan esikoisteos *Lyhyellä matkalla ohuesti jäätyneen meren yli* (2006) on ensimmäinen kokonaisen teoksen mitassa toteutettu hakukonerunouden sovellus. Teoksen lopussa olevasta runokohtaisesta tekotapojen selvityksestä käy ilmi, että hakukoneiden käyttö läpäisee koko teoksen. Mukana on myös muita tekstikollaaseja, löydettyjä tekstejä, yksi cut-up-teksti sekä joitain vapaasti kirjoitettuja runoja.

Luettelomuoto on teoksessa korosteisen suuressa osassa.¹⁶⁴ Monissa teksteissä sanalliset ketjut toistuvat luetteloivalla tavalla. Vanhempiin luettelorunoihin verrattuna Nummelan toisteisuudessa piilee kuitenkin perustava metodinen ero. Toistuva elementti ei ole pelkästään runoa temaattisesti motivoiva ja ohjaava tekijä, kuten vanhemmassa

163 Esim. Kristian Blomberg: ”33”. (*Vastakaanon*, 165–167.)

164 Esim. s. 34; 72–73; 78–79; ”Helminauha”; s. 104–106; s. 110–111; ”Negatiivinen synnintunnustus” sekä ”Uskomusjärjestelmä”.

luettelorunossa, vaan myös tosiasiallisesti runon tekstin (tai tekstiä) muodostanut elementti: hakutermi. Toistuva sana tai sanajoukko on siis kerännyt ympäröivän aineksensa, vetänyt puoleensa tekstiainesta internetistä tekijän päättävällän ulkopuolella.

”Negatiivinen synnintunnustus” -runosta voi päätellä, että ”en ole” -sanayhdistelmää on käytetty nostamaan verkosta löytyvistä moninaisista sosiaalis-tunnustuksellisista puhunnoista erilaisia lauseita.¹⁶⁵ Ne on yhdistetty kolmesivuiseksi tunnustusten luetteloksi, josta ohessa vain alku:

Negatiivinen synnintunnustus

en ole tehnyt tai teettänyt iskuja Yhdysvaltoihin
en ole oppinut pahaan tuntemaan
en ole teettänyt asiasta mitään galluppia
en ole vienyt sinulta mitään pois
en ole puhunut sanaakaan kestävydestä
en ole tuottanut hyvää vaikka olisin voinut
en ole aikaansaanut ikäviä katkeamisia solmusta tai solmun
yllättäviä aukeamisia
en ole antanut aihetta edes mustasukkaisuuteen
en ole käskenyt unohtaa tosiasioita
en ole tuhonnut, vaikka olisi siinä voinut niinkin käydä
en ole harrastanut koskaan – kunniasanalla!
en ole varastanut, vaan lainannut
en ole varmasti vaihtanut missään asiassa kantaani
en ole valehdellut eduskunnalle enkä suomalaisille
en ole ottanut maitoa lapsen suusta
en ole tukahduttanut lapsiani rakkaudella
en ole tahallani eri mieltä [...]

(Nummela 2006, 126 (ote).)

165 Tekijän selitys (2006, 137): ”Hakukoneruno. Lähtökohtana Muinaisegyptiläisessä *Kuolleiden Kirjassa* (suom. Jaana Toivari-Viitala, Basam Books 2001, sivut 148–149) oleva tunnustus, jossa mainitaan vain tekemättä jätetyt pahat teot.”

”Matka konserttiin” käyttää myös anaforaa ja toisteista muotoa. Se havainnollistaa aktiivista ja paradoksaalista suhdetta, joka hakukone-runoudella usein on runon puhujaan. Hakuproseduurin lähtökohtana (ja samalla runon kahtena ensimmäisenä säkeenä) on löydetty runosäe ”Ohitimme kanadanhanhia, niitä kai ne oli.”

Matka konserttiin

Ohitimme kanadanhanhia
niitä kai ne oli
Ohitimme sulan kohdan jäässä
tunsin kylmän veden
Ohitimme neljän caracaran seurassa
oksalle asettuneen kondorikotkan
Ohitimme ukonputket ja
nousimme ylös tuulisille huipuille
Ohitimme pienen lammen
lumi tuntui entistä märempänä
Ohitimme Heklan. Sen huippu oli pilvien
verhoama, kuten tavallista
Ohitimme Giovanniluolan
jossa on kuulemma kauniita kiviä
Ohitimme Doverin liitukalliot ja kohta
aurinko laski punaisena ydinvoimalan viereen
Ohitimme oudon rakennelman
joka ei voi olla muu kuin Auringonpalvojen temppeli
Ohitimme kolme taimenenhinausalusta ja kolme
keltaisiin sadeasuihin sonnustautunutta viluisen näköistä onkijaa
Ohitimme penkin, jolla makasi kuollut nainen
Ohitimme Houmeriakoksen kylän
joka oli aika roisi kyllä
Ohitimme nuoren miehen, jolta tulin
ohimennen kysäisseksi, viekö tämä tie Turkuun
Ohitimme toisemme muutamaan kertaan

(Nummela 2006, 60.)

Narratiivisuuden tai sellaista lähestyvän vaikutelman vastapoolina on kollaasimateriaalin heterogeenisuus. Teksti pelaa toisaalta tajunnallisen ja temaattisen keskuksen (1. persoonan puhuja, toistuva ”ohitimme”, eteneminen, kertomus, matka), toisaalta sen mahdottomuuden, keskuksettomuuden, äärimmäisen nopeuden tai simultaanisuuden tuottamalla jännitteellä.

Viisivuvinen luetteloruno ”Uskomusjärjestelmä” (s. 120–124) käyttää niin ikään luetteloa inhimillisen, sosiaalisen luetteloinnin muotona. Runoon liitetään selitysosiossa luettelomuotoa pohtiva metaluettelo, joka on itsessään lähestulkoon luetteloruno. Siitä päätellen luettelointi on tekijälle tietoinen ja pohdittu muoto.

Millaisia listojen muodostamis- ja järjestelyperiaatteita on olemassa? Synonyymilistoja; toisin sanoen -listoja; ikään kuin -listoja; esimerkkilistoja; tavaralistoja; vaihtoehtolistoja; lajilistoja; nimilistoja; inventaariolistoja; listoja siitä mitä kuvassa on; [...] listoja tekemättömistä töistä; listoja jonkin aikajakson kärsimyksestä; listoja parhaista hetkistä; listoja sairauden vaiheista kronologisessa järjestyksessä; listoja sairauden vaiheista vakavuusjärjestyksessä; [...] listoja sanayhdistelmistä, joilla on tietty rytmi, tietty tavumäärä ja tietty yhteenkuuluvuus; listoja sanayhdistelmistä, joilla on sama tavumäärä ja samat kaksi viimeistä tavua; listoja lauseista, joissa on jokin tietty henki; listoja lauseista, joissa toistuu oireellisesti jokin; listoja lauseista, jotka ovat järjestetty niin, että ne käsittelevät johdonmukaisesti jonkin tietyn asian; listoja lauseista, jotka ovat järjestetty samalla kertaa enemmän kuin kahden järjestysperiaatteen mukaisesti; aakkosjärjestyksellisiä listoja; [...] listoja jonkin aihepiiriin ympärillä paikallaan pyörivistä lauseista; listoja löysistä lauseista ilman tarkkaa järjestysperiaatetta; listoja tietyllä tavalla vihjailevista lauseista; listoja jotka on lomiteltu toisten listojen kanssa; listoja hyväkuuloisista päivän aikana silmiin osuneista lauseista; listoja tuntemattomista sanoista; sekoitettuja listoja; sanojen osista, lauseista ja lauseiden osista koostuvia listoja; listojen listoja; [...]

(Nummela 2006, 135–136.)

Tytti Heikkisen runous päättyy samantyyppisestä tekotavastaan huolimatta erilaisiin muotoihin kuin *Lyhyellä matkalla*. Luettelomuotoa tai toisteisuutta ei käytetä. Hänen teoksensa *Täytetyn eläimen lämpö* (2008) ja *Varjot astronauteista* (2009), joista jälkimmäiseen tässä keskityn, sisältävät sekä proosamaisia, narratiivisia tekstejä että säemuotoisia runotekstejä. Kustantajan antamien tietojen perusteella tiedämme, että Heikkisen kirjoitustapa on hakukoneiden tuottamaan raaka-aineeseen perustuvaa, suhteellisen vapaata ja intuitiivista kirjoittamista. Tarkoituksena on ”työstää löytömateriaalista kokonaisuuksia, joita leimaa pikemminkin koherenssin tavoittelu kuin satunnaisuus tai kielen hajoittaminen.”¹⁶⁶

Varjot astronauteista -teoksen tekstit jakautuvat muotonsa ja tyyllinsä perusteella kolmeen lajiin. ”Läski XL” -osasto sisältää kömpelöllä kirjoituskonefontilla taitettua, proosamuotoista ja päiväkirjamaista tekstiä, jonka puhujana on nuori nainen. Sen tyyli hakee tragikoomisen ja parodisen flarfin (huonon kielen, huonon elämän ja totaalisen banaaliuden) hengessä ”valkoisen roskaväen” mielenmaisemaa: ”Vittu oon läski vaikka muut on laihoja. Oon kyl lyhytki, oonko läski vai lyhyt? Nokyl mä oon vaan nii hirveen läski ettei mitn järkee...”. Teoksen loppupäähän on aikakauslehtimäisellä taitolla (nostoilla ja palstajaolla) sijoitettu proosatekstejä, joiden hajautuneen ja kyynisen kerronnan aiheena, taustana ja luultavasti lähdetekstinä on porno.

Muodoltaan lähimpänä vapaamittaista, säemuotoista runoutta olevista teksteistä kaksi, ”Statistiikan alkulähde” ja ”Kaikki tämä aika”, kuvastaa nähdäkseni hyvin sekä teoksen (lohduttomia) teemoja että sen hakukonejohtoista poetiikkaa.

166 <http://www.poesia.fi/taytety-n-elaimen-lampo/>

Statistiikan alkulähde

Missä jälkeenjääneitä, siellä yötä.

Laske kaikki putoavat tiilet, niiden kyky heittäytyä edellyttää ilmiömäisen nokkelaa tukirakennetta.

Vesi on diminutiivinen kaasunvaihto joessa, hukassa sekini.

Pieninkin liekki tässä ympäristössä olisi yliampuva.

Mielikuvituksella on itsevalaiseva aura, suurenmoinen kenties, mutta lainausta yhtä kaikki. Esileikin tehtävä on varmistaa, ettei kukaan häivy omille teilleen. Siksi pidän kosketuksestasi, se on kuin kokoaisin itseäni uudelleen.

Löydätkö tästä jotain, jonka kanssa olla samaa mieltä?

Kunhan vernissa pääsee hieman sulamaan, meillä on rutkasti yhteistä tarttumapintaa. Älä huoli, on helppoa kadottaa suunta, päiväntasaajahan vaihtelee.

Ei kukaan saa encoreja, niitä ei varattu kuorolle.

(Heikkinen 2009, 23.)

Otsikko ohjaa lukemaan ”sosiologisesti”, etsimään vastausta kysymykseen statistiikan – tilastojen, tarkkailun ja biopolitiikan – alkuperästä. Tekstin kuvastot kuitenkin kiertävät inhimillisen ja yhteisöllisen toiminnan melko kaukaa. Sanastossa on banaaleja tai epäilyyrisiä sanoja, joilla ei ole vakiintuneita keskinäisiä kulttuurisia yhteyksiä (jälkeenjääneet, tiilet, esileikki, vernissa). Kolme säkeistöä listaa hajautumisen, hajoamisen ja erkaantumisen kuvia: tiilet putoavat, mielikuvitus on lainausta, luonnon determinoitu prosessikin (”kaasunvaihto joessa”) on yksityksissä; partneri olisi lähdössä jo ennen aktia. Viimeisessä säkeessä näyttämöllä on vain kasvoton kuoro, ei tähtiä, eikä kukaan saa ”encorea”, uutta tilaisuutta.

Samalla tapaa hajautunut keskus on myös runossa ”Kaikki tämä aika”. Tässä puhuja on selvemmin etualalla kuin ”Statistiikan alkulähteessä”.

Kaikki tämä aika

Jälleen kerran syöksy. Kuinka monta kierrosta, murheellista ympyrää ja bentsopohjaista nukahtamislääkettä.

Kaikki tämä menetetty aika: minun syntymäni, minun kuvani. Vai oliko elämä jotain muuta? Valemuistosyndrooma?

Toiset olivat kerkeitä antamaan numeronsa, piehtarimaan ikävässä, jonka alkuperää ei nostettu esiin. Ehkä se riittäisi.

FAS-lapsi, nyt jo nainen, jatkoi lauluaan. Jokainen paikallaolija oli hämmästynyt. Yritin muistella, mitä itse olin ollut: vaatteeni, jokin nimi, antistaattista muovia.

(Heikkinen 2009, 27.)

Kuten usein hakukonerunoudessa, tässäkin ensimmäisen persoonan puhuja ei ”luonnollista” aukkoista tekstiä, vaan toimii itse aukkona, eräänlaisena *pseudokeskuksena*. Puhuja käsittelee elämäänsä imperfektissä – ensin valemuistosyndroomana (joka viittaa epätodellisten traumaattisten muistikuvien istuttamiseen), lopulta identiteetin sirpaleisiin: vaatteisiin (perusturvaan, persoonallisuuteen, ideologioihin), ”johonkin” nimeen, synteettiseen materiaaliin. Aikamuotojen vaihtelu korostaa epäjatkuvuutta. Myös tässä runossa kollasoitu tekotapa on tuottanut tekstin, jonka heterogeeninen nopeiden vaihdosten rakenne puhuu samalla tavalla ja samaa asiaa kuin sen tekstisisältökin.

Harry Salmenniemen teosta *Texas, sakset* (2010) voi käsitellä hakukonerunouden alla, vaikka internetin käyttö on vain yksi ulottuvuus sen metodien paljoudessa. Teos on laajamittainen sekoitus vapaata kirjoittamista, kollaasia, löydettyä tekstiä, hakukoneiden, menetelmien ja rajoitteiden käyttöä sekä kuvitusta. Käytetyt muodot vaihtuvat jatku-

vasti, kirjan aloittavasta Mallarmén ”Nopanheittoa” muistuttavasta, aukeamaperustaisesta ja ilmapavasta typografiasta toisteisten lauseiden listauksiin ja toisen osaston proosan ja numeroitujen luetteloiden yhdistelmään.

Varsinkin yhteiskunnallisen tematiikan suhteen *Texas, sakset* sijoittuu hakukonerunouden, varsinkin Tytti Heikkisen ja Teemu Mannisen teosten (*Lohikäärmeen poika* ja *Futurama*) yhteyteen. Internetistä löydetyn tekstin yksi funktio on tuoda tietoisesti esiin sellaisia lausumia, joilla ei yleensä tai tähän asti ole ollut paikkaa kirjallisuudessa. Tähän liittyen *Texas, saksien* toistuva keino on törmäyttää yhteen alkuperältään tuntemattomia lauseita tai puhuntoja, joilla on täysin eri funktio ja sävy. Ideologisesti kulttuurin eri puolilta olevien lauseiden yhdistelmistä syntyy kriittinen ristivalotus:

ruokaa ei välttämättä riitä kaikille

meikillä ei yritetä tehdä ihmisistä kauniita tai komeita vaan saada heidät näyttämään luonnollisilta televisiossa

esiintymiskyky ratkaisee onnistumisen haastattelussa

(Salmenniemi 2010, ei sivunumeroita.)

Buddhan aikana ihmiset olivat paljon vähemmän monimutkaisia kuin tänään

neitsyt edustaa parhaimmillaan puhdasta psyykeä ja mielen siveyttä

Sotilaan hyve on vahva velvollisuudentunto

(Salmenniemi 2010, ei sivunumeroita.)

2000-luvun suomalainen proseduraalinen kirjallisuus

tuomioistuimet ja oikeuslaitos vapauttavat miehiä jotka ovat syyllistyneet häirintään ja raiskauksiin kun taas naiset ja tytöt saavat kantaa seuraukset elämänsä tuhoutumisesta

ovimies tuntee paljon kaduilla liikkuvaa väkeä

puolet itsemurhan tehneistä ei ole käyttänyt mielenterveyspalveluja

Kanta-Hämeen 15–24-vuotiaista nuorista yli kymmenesosa on pudonnut koulutuksen ja työelämän ulkopuolelle

sivu joutuu hyökkäyksen kohteeksi joka viides sekunti

joka viides perhe elää köyhyysrajan alapuolella

joka viides poika on ylipainoinen

Erilaiset ryhmät vakoilevat toisiaan

teollisuuden valuessa rajojen ulkopuolelle

suuri osa hallinnollisesta alueesta jää vaille investointeja

demografinen ongelma uhkaa työvoiman saatavuutta

lumoavan mielenkiintoista ja vaikeaa työtä rakkaan ihmisen kera kauneuden keskellä

ruoan hintojen räjähdysmäinen kasvu koettelee maata

fiktio voima on niin suuri että Daniel Auster muuttuu kirjan myötä psykopaatiksi

univajetta aiheuttavat muun muassa unettomuus, uniapnea ja levottomat jalat -oireyhtymä

kaikki saattaa loppua yhtäkkiä

fyysisiä kipuja, masentuneisuutta ja pelkoa

fyysisiä kipua, masentuneisuutta ja toivottomuutta

inflaatio kiristää kiinalaisen vyötä

joka viides ei halua naapurikseen homoseksuaaleja, aidsia sairastavia

tai maahanmuuttajia

suomalainen sairaanhoitaja kohtaa potilasväkivaltaa

aikuisastmaatikko on yliherkkä aspiriinille

epileptiset kohtaukset ovat aivoperäisiä

koira menettää tajuntansa ja kouristelee

joka viides aktiivisesti raamattua lukeva uskoo jumalan hylänneen ihmiskunnan

Tähän lomittuva keino on ”vakavien” ja ”banaalien” puhuntojen tuominen samaan tekstipintaan, jolloin vakavuuden banaalisuus ja banaaliuden vakavuus valottuvat. Banaaliuden ”tuhovoiman” osoittamisen lisäksi äkilliset siirtymät typeryyden alueelle luovat myös koomisia

hengähdystaukoja ahdistavan materiaalin väliin.

perheenäitinä hänen on tehtävä työtä ja kannettava vastuuta

hän puhdistaa pöydän kynttelikön alta

hän on todella hyvin varustettu shemale

(Salmenniemi 2010, ei sivunumeroita)

Menetelmällisenä kirjoittamisena *Texas, sakset* upottaa hakukoneruoudun itseensä yhtenä käytettävänä metodisena resurssina. Teosta voi kutsua ”metodiseksi sekasotkuksi”, jota luonnehtii ”jatkuva kierrättämisen ja lisäämisen estetiikka” (Salmenniemi 2011). Tekijän mukaan lopputulos osoittaa, että ”metodien puolittainen käyttö saattaa olla vaikuttavampaa kuin niiden vieminen loppuun saakka” (mt.). Vaikka tätä näkemystä ei ehkä voi korottaa yleiseksi menetelmällisen kirjoittamisen arvottamisen laiksi, se voi pitää paikkansa *Texas, saksien* kaltaisessa teoksessa, joka niveltyy yhteiskuntaan ja sen arvolatautuneisiin puhuntoihin. Teoksessa menetelmien tarkoituksena on synnyttää mahdollisimman paljon tekstimassaa, jota muokataan ja organisoidaan. Tällöin metodien ”puolittainen” käyttö jättää mahdollisuuksia tehdä ensinnäkin tekstistä luettavampaa ja viihdyttävämpää, toiseksi orkestroida tekstiä ideologisesti.

Texas, sakset on kiinnostava tästä näkökulmasta myös menetelmällisen kirjoittamisen tyypittelyn tai vertailun kannalta. Sen poikkeuksellinen maksimaalisuuden estetiikka pyrkii tietoisesti jonkinlaiseen tekstuaalisesti kiihdytettyyn hyperkollaasiin, jossa simultaaniisuus hävittää kirjoittamisen menetelmien erottuvuuden tai selkeyden. Samalla sen poetiikka toimii tekstimassan hallinnan ja kaoottisuuden välissä.

4.1.2 Yleistä

Hakukonerunouden ydin on hakuehtoien tuottama ennakoimaton tulos, haettu teksti, jonka kirjoittaja itselleen asettamansa metodin tiukuuden mukaan ottaa joko käyttöönsä sellaisenaan, muokattuna tai käyttäen sitä väljemmin kirjoittamisen herätteenä.

Hakuehdot koostuvat sekä hakusanoista että kaikista niistä hakukoneen ohjelmoituista periaatteista ja proseduureista, jotka sitä käytettäessä ovat toiminnassa. Kirjailijan kannalta hakusanat ovat läpinäkyviä: eksplisiittisiä ja itse valittuja, kun taas hakukoneen proseduurit toimivat piilossa, eikä niihin voi hakukoneen käyttäjä vaikuttaa. Näin ollen syötettävissä hakusanoissa yhdistyy sekä rajattu, jäsentävä elementti että ennakoimattomuus. Hakusana on siinä mielessä tarkka tekstiä tuottava algoritmi, että pienikin muutos hakusanoissa tuottaa täysin erilaisen tuloksen.

Hakukoneita käyttävän kirjoittamisen periaatteet toisintavat monen vanhemman proseduralismin periaatteita. Sen eetos on mitä ilmeisimmin lähellä surrealistien ”mielikuvitusta liikkeelle pakottavia” metodeita, jotka irrottivat taiteilijaa ympäröivän, materiaallisen arkitodellisuuden ”kappaleita” alkuperäisestä merkitsevästä yhteydestään ja sijoittivat niitä ennakoimattomasti uusiin yhteyksiin. Esimerkiksi Haasjoen edellä lainatussa kuvauksessa on hyvin vähän mitään, mikä ei olisi ollut jo surrealistien ihanteissa. Samoin hakukonerunoudessa on helppo huomata kaikuja myös Burroughsin cut-upista – sekin manipuloi ja leikkaa olemassa olevia tekstikokonaisuuksia ja siirtää niitä uuteen ympäristöön. Burroughsin tapaan hakukonerunoilijat käyttävät tuloksia joskus muuttamattomina, ”puristisesti”, joskus taas ”pragmaattisesti” (Brygger 2006, 51), jolloin hakukoneen tuottama raakateksti on vain ”assosiaatiopinta” (Nummela 2006, 130).

Surrealisteihin ja cut-upiin hakukonerunouden yhdistää myös avoin ja ”poliittinen” *do it yourself* -eetos. Kuten Burroughs sanoi cut-upista, myös hakukonerunous on ”kokeellista tekemisen mie-

lessä.”¹⁶⁷ Runous *hakueetoksessa* on nimenomaan toimintaa: kaikille avoin kielellisen kokeilun tila. Yhtä tärkeää kuin lopputulos on mahdollisuus tuottaa rajattomasti toisia lopputuloksia, tehdä uusia permutaatioita. Ilmeistä on myös, että hakukonerunous toisintaa kaikissa proseduraalisuuksissa esiintyvää pyrkimystä laittaa kieli tilaan, jossa Jean Lescuren sanoin sillä ”itsellään on jotain sanottavaa” (Mathews & Brotchie 2005, 172).

Kirjailija ja tutkija Richard Kostelanetz piti 1980-luvun alkupuolella kirjallisen kollaasin aikaa menetettynä. Kollaasi – ”1900-luvun taiteen loistavin yksittäinen formaalinen keksintö” – koki Kostelanetzin (1982, 12) mukaan 1960-luvulla taiteellisen kuoleman, automatisoitui eikä pystynyt enää yllättämään. Nykytilanteesta katsottuna tämä näkemys on vanhentunut: kollaasi on tehnyt uuden paluun. Kokeelliset ja proseduraaliset kirjoituksen muodot ovat palanneet sen peruseriaatteisiin ja yhdistäneet sen uusiin tekstien hakemisen ja käsittelyn teknologioihin, mutta jälleen myös yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin aiheisiin. Suomalaisessa runoudessa ei ole koskaan käsitelty henkistä pahoinvointia ja yhteiskunnallista osattomuutta niin dokumentaarisesti kuin esimerkiksi Kokon, Heikkisen tai Salmenniemen hakukonepoetiikkaan perustuvissa teoksissa.

Hakukonerunouden yhteiskunnallinen ja teknologinen konteksti on mitä ilmeisimmin toinen kuin surrealistien Pariisissa tai Burroughsin 1960-luvulla. Se on digitaalisten viestintäteknologioiden ja mediaobjektien tuote. Internetin rooli kirjallisena välineenä on laajentunut tekstien jakelun mediasta myös niitä tuottavaksi mediaksi. Kirjoittamisen prosessissa tekstinkäsittelyohjelmat, verkkoselaimet ja hakuohjelmat integroituvat yhdeksi kirjoittajan työvälineeksi, yhdeksi mediaksi. Samalla hakukonerunous *ylittää* kirjoittamisen ja tekee tekstien tekemisestä eräänlaista editointia, sommittelua – tai ”veistämistä”. Veistäminen (*sculpting*) kuvaa haetun tekstimateriaalin käsit-

167 Cut-up “is experimental in the sense of being something to do.” Burroughs 1978, ei sivunumeroita.

telyä, digitaalisen median mahdollistamaa uudenlaista kirjoittamisen tapaa. Tekstikokonaisuuksia liikutellaan ja käsitellään ikään kuin blokkeina tai puhtaasti materiaalisena aineksena. Laajatkin annetut merkijonot voivat pysyä koskemattomina, mutta toisaalta mikään ei estä haetun korpuksen puhkaisemista uudella kirjoituksella. Kopioiminen ja ”peistaaminen” on siirtynyt vähitellen elimellisesti kirjoittamisen sisään. Empiirisestikin voi päätellä, että huomattava osa kaikesta tekstinkäsittelystä on eräänlaista rakentelua tai kokoamista, jo kirjoitetun kopiointia, liikuttelua ja liittämistä blokkeina tai leksioina. Hakukonerunous on siis ilmentymä kirjoittamisen teknologiassa tapahtuneesta muutoksesta, sen tuottamista uudennlaisista kirjoittamisen periaatteista, niiden yksi poetisointi.

Hakukonerunous ja sen variantit pakottavat myös tarkastelemaan internetiä *kirjoituksen* näkökulmasta. Kirjoittamisen, kirjoituksen ja erilaisten tekstuaalisten arkistojen historiassa se edustaa monella tapaa – laajuutensa, rakenteensa, materiaalisen perustansa ja käytettävyytensä perusteella – poikkeuksellista tekstuaalista ilmiötä. Se tuottaa uudenlaisen näkökulman myös arkiston käsitteeseen, jonka ”ydin” tuntuu edellyttävän tietyn vähimmäismäärän kokoelman pysyvyyttä sekä ajatuksen tuon kokoelman rakenteesta (sen keskinäisistä suhteista) ja järjestelmästä, käytettävyydestä. Internet, kuten pienemmätkin digitaaliset arkistot, säilyttävät joitain arkiston alkuperäisistä merkityskerrostumista, mutta tuovat mukaan myös uusia. Arkisto on läheisessä yhteydessä kirjan ja kirjaston käsitteisiin: ne kaikki jakavat ajatuksen tekstuaalisten dokumenttien tallennuksesta, paikalleen asettamisesta, varastoinnista, koonnista.¹⁶⁸ Toisaalta internet ”virtuaalisena” arkistona erkaneekin arkiston ja sen etymologian yhteyksistä spa-

168 Arkiston etymologia johtaa valtion hallitusrakennukseen (kreikan *arkheion*) ja kokoelmia hoitaviin virkamiehiin (*archons*). ”[...] the idea of gathering together, as much as that of the immobility of the statutory and even state deposit, seems as essential to the idea of the book as to that of the library.” (Derrida 2005a, 7.)

tiaalisiin, fyysisiin ja materiaalisiin kokoelmiin ja niiden keskitettyyn hallintointiin.

Ehkä siksi vertauskuvia onkin etsitty metaforisesti kauempaa, kosmoksesta ja luonnosta. Tekstuaalisena tilana internetiä on usein verrattu ainakin valtameren ja avaruuteen – se on kartoittamaton ja jatkuvasti laajeneva keskuseton tekstuaalinen kokonaisuus. Internetiä on verrattu myös jonkinlaiseen tietoyhteiskunnan kollektiiviseen kulttuuriseen alitajuntaan.¹⁶⁹ Aiempiin, ”fyysisiin” tekstuaalisiin arkistoihin verrattuna internet on rakenteeltaan elävä: muuntuva ja lisääntyvä hyvin dynaamisella ja ennakoimattomalla tavalla. Se on poikkeuksellinen laajuudessaan, mutta käytännössä sen merkittävin ja historiallisesti poikkeuksellisin ominaisuus on sen välitön käytettävyys ja välitön täydennettävyys. Tätä poikkeuksellista piirrettä tekstuaalisten arkistojen historiassa hakukonerunous hyödyntää. Sen lähtökohtana on internetin tekstimuotoisen materiaalin (hakuavaruuden) valtava laajuus, muuntuvuus, kontrolloimattomuus, välitön saatavuus ja kaikista näistä juontuva yhdistelmien ennakoimattomuus.

4.2 Leevi Lehdon *Päivä*

”(Stoop) if you are abcedminded”
(*Finnegans Wake*)

”Minulla täytyy olla mielessä hallittu kaaos, jotta tekstiä syntyy.”
(*Päivä*)

Leevi Lehdon 234-sivuinen proosateos *Päivä* (2004) koostuu Suomen Tietotoimiston uutismateriaalista yhden päivän (20.8.2003) ajal-

169 Ks. esim. Lehto Bryggerin (2006) haastattelussa: ”Internet kaikkinen on merkinnyt eräänlaista kulttuurimme altistumista omalle tietoisuudelleen [...]. Runous on aina ollut kiinnostunut erilaisten alistettujen ja vaiettujen kielten ja puheenparsien tuomisesta hyväksytyyn kielen alueelle [...]”

ta. STT:n materiaalista ei ole jätetty mitään pois (useampaan kertaan toistuvia täysin samanlaisia lauseita lukuun ottamatta) ja se on saatettu lauseittain aakkosjärjestykseen. Myös numeroilla alkavat lauseet ovat mukana, asemoituna kirjan loppuun. Kirjan luku- ja kappalejako perustuu niin ikään aakkosjärjestykseen. Alkukirjaimen vaihtuminen merkitsee uutta lukua, ja kappalejako noudattaa tarkkaa sääntöä: kappale vaihtuu aina kun virkkeen ensimmäisen sanan toinen kirjain vaihtuu sekä repliikin kohdalla. Tekijä ei ole – teoksen nimeä ja omistusta lukuun ottamatta – kirjoittanut teokseensa sanaakaan, ainoastaan luovuttanut päätösvaltansa koneelliselle menetelmälle.

Miten *Päivää* tulisi lukea, miten sitä voi lukea? Se sijoittuu kiinnostavasti ”teoksen” (merkityksellisen, tulkittavan ja luettavan tekstin) ja ”teon” (konseptualismin, idealähtöisen ja tietoisien lukukelvottomuuden) väliin. Sitä voi lukea tarkastellen sen tuottaneen kaavan ja lopputuloksen suhdetta, etsien kielellisesti kiinnostavia kohtia, joita menetelmä on tuottanut. Kielellisesti ja tulkinnallisesti puoleensavetävät kohdat ovat useimmiten koomisia tiivistymiä. *Päivän* komiikka syntyy, kun lauseiden permutaatio tekee alun perin neutraalin asia-proosan sisään yllättäviä siirtoja ja vastakkainasetteluja. Tämä periaate näkyy heti avauskappaleessa, joka kuuluu:

Aamun Helsingin Sanomat kertoo valtiovarainministeriön esittävän väkevien alkoholijuomien veroon 44 prosentin alennusta. Aamuun kello 8:aan mennessä kaikki eloonjääneet, noin 700 henkilöä, oli saatu pelastusveneistä turvaan avuksi rientäneisiin laivoihin.

(Lehto 2004, 9.)

Avauskappaleen tapaan tuloksena on paikoitellen vaikutelma koneellisesta ”tiedostamisesta” – ikään kuin satunnaiset yhdistelmät tuottaisivat eettisiä ja ironisia kommentteja lähdetekstiin.

Havaitsin, että suomalaisuus yhdistää paljon enemmän kuin sukupuolinen suuntautuminen erottaa.

– He iskevät pehmeisiin kohteisiin, koska he tietävät, että he eivät onnistu iskuissa sotilaallisiin kohteisiin, ennakoi tuolloin kenraaliluutnantti Ray Odierno.

(Mt., 41.)

Hän esittää syvimmän osanottonsa pommi-iskussa kuolleiden ja loukkaantuneiden läheisille ja omaisille ja kertoo esittäneensä surunvalittelut tänään keskiviikkona myös suoraan YK:n pääsihteerille Kofi Annanille. Hän halusi nostaa viime viikolla paljastuneen tapauksen esiin, jotta ikävä tapa saada sairas tai väsynyt eläin pystyyn, ei pääsisi yleistymään. Hän halusi tehdä pahan selittämättä sitä.

(Mt., 47.)

– Kyse on arvion mukaan ainoastaan sadoista litroista jätevesiä, Maaskant sanoo.

– Kyse on Iltalehden sisäisistä erimielisyyksistä, ja ongelmat varmasti myös ratkaistaan talon sisällä, Olkinuora kommentoi.

(Mt., 84.)

Ongelma johtui Microsoftin Windows-järjestelmän tietoturvaongelmista. Ongelma on pahin pakkasaamuina, kun päästöt jäävät leijumaan lähellä maanpintaa ja tunkeutuvat sisälle rakennuksiin. Ongelmia on järjestön mukaan etenkin opetus-, kasvat- ja sivistysalalla sekä terveyden- ja sosiaalihuollon palveluis- sa.

– Onhan olemassa jopa valtioita, jotka sokeasti uskovat omaan asiaansa ja katsovat sen perusteella oikeudekseen tehdä mitä hyvänsä, Joensuu luonnehtii.

– Onko se oikein? hän kysyi, mutta varoi kommentoimasta

Nordean mahdollista linjausta tulevaan.

(Mt., 122.)

Taiteen ja kulttuurin rahoitus lisääntyy runsaalla 15 miljoonalla eurolla. Tajusin silloin, että ihmisten on itse pitänyt levittää täin-sä ympäri maailmaa.

(Mt., 169.)

Todellisuus on tarua ihmeellisempää. Todisteena karva.

(Mt., 176.)

Joskus *Päivä* jumiutuu kuten oikea kone:

Syntymäaika: 24. joulukuuta 1975. Syntymäaika: 24. lokakuuta 1976. Syntymäaika: 24. tammikuuta 1976. Syntymäaika: 25. lokakuuta 1978. Syntymäaika: 25. marraskuuta 1983. Syntymäaika: 26. lokakuuta 1974. Syntymäaika: 27. kesäkuuta 1975.

(Mt., 167.)

Tutkimus kuuluu hammaslääketieteen alaan. Tutkimus kuuluu kansantaloustieteen alaan. Tutkimus kuuluu kasvatustieteen alaan. Tutkimus kuuluu kotieläinten lisääntymistieteen alaan. Tutkimus kuuluu metsänhoitotieteen alaan. Tutkimus kuuluu perinnöllisyystieteen alaan. Tutkimus kuuluu teoreettisen fysiikan alaan.

(Mt., 183.)

Lukemisen strategiaksi *Päivän* kohdalla valikoituu helposti barthes-laisen *tnesiksen*, hyppelehtivän ja mielihyvähakuisen lukemisen periaate. Tämän periaatteen mukainen luenta lehteilee *Päivää* vapaasti,

epälineaarisesti, etsii hauskoja, tihentyneitä, merkitykselliseksi kuroutuvia kohtia, ja löytääkin niitä usein. Tämä onkin oikeastaan ainut tapa *lukea* tätä teosta, joka ei sovellu kirjallisuuden perinteiseen vastaanottoon, jonka tavoitteena ja ihanteena on lukea teksti kokonaan, alusta loppuun. Aakkosjärjestyksen tuottama ”järjestyneisyys” on niin ylimääräytynyttä, että se muodostaa resistoivan pinnan lineaariselle, tekstin alusta loppuun kulkevalle lukemiselle. Luenta, joka lukisi *Päivän* romanimaisesti alusta loppuun, asettaen kirjanmerkin paikalleen kun lamppu sammuu, tuntuisi hullulta yritykseltä hallita *Päivän* kaltaista tekstiä.

Teoksen konseptuaalisuutta voi kuvailla eri strategioina. Merkityksellisistä ja mahdollisesti koomisista yhdistelmistä huolimatta tekstistä on mahdotonta tehdä mitään *tekstisisältöön* perustuvaa hahmotusta tai (kokonais)tulkintaa. Jos lähdetekstiksi olisi valittu toisen päivän uutismateriaali, olisi lopputulos *tekstinä* ollut täysin erilainen, mutta ei teoksena. Tämä olennaisesti konseptualistinen asetelma erottaa *Päivän* suuresta osasta muuta kirjallisuutta: sen tekstisisältö on siinäkin trivიაali osa teosta.

Konseptin kannalta kirjamuoto ja siihen kuuluvat konventiot ovat oleellisia. *Päivä* ei aktivoisi samoja kysymyksiä yhtä selkeästi, mikäli se olisi julkaistu vain PDF:nä tai blogissa. Käyttämällä kirjamuotoa ja sen konventioita *Päivä* tutkii julkaisemista, tekijyyttä, luovuutta, omaperäisyyttä ja kopiointia. Teos näyttää ulkoisesti romaanilta ja sen teksti visuaalisesti proosalta.¹⁷⁰ Kirjan pituus on lähellä romaanin keskimittaa ja se on jaettu romanimaisesti lukuihin. Periteksteistä tekijän nimi kertoo teoksen olevan luovan työn tulos, asettaa teoksen kirjallisuuden instituutioon ja antaa ohjeen kohdella kirjaa kirjallisuutena. ”Sulkeutuva” ja äärimmilleen järjestetty rakenne ironisoi kirjan ja painetun sanan totalisoivaa olemusta, jota edellä (luvussa II, 2) lainatut teoreetikot ovat nimittäneet esineistymäksi tai sulkeumaksi.

170 Jyväskylän kaupunginkirjaston tietokannassa *Päivä* on luokiteltu romaaneihin, asiasanoilla ”kollaasiromaanit” ja ”yhdenpäivänromaanit”.

Nimiösivulla on tekijän nimen lisäksi teoksen ja kustantajan nimi, seuraavalla sivulla omistus, sitä seuraavalla kaksi mottolausetta. Omistus (”Kenneth Goldsmithille”), joka lienee kirjan ainoa tekijän kirjoittama lause, viittaa *Päivän* sisarteokseen, Kenneth Goldsmithin 800-sivuiseen kirjaan *Day*, jonka kaikki teksti on peräisin yhdestä *New York Timesin* numerosta. *Day* on kenties tunnetuin esimerkki Goldsmithin lanseeraamasta epäluovasta kirjoittamisesta. Nämä kaksi lainausta (T. S. Eliotin *The Waste Landista* ja James Joycen *Ulysseksesta*) asettavat *Päivän* tietoisesti länsimaisen modernismin vakavaan ja korkeakirjalliseen perinteeseen. Takakannen *blurbit* eli suositukset (Charles Bernsteinilta ja Kari Aronpuroilta) taas liittävät *Päivän* amerikkalaiseen kokeellisen runouden (L=A=N=G=U=A=G=E) ja suomalaisen kirjallisen kollaasin jatkumoon.

Päivä muodostaa erilaisia jatkumoa tai perheyhtäläisyyksiä tiettyjen edellä esiteltyjen teosten ja tekotapojen suhteen. *Aperitiff* – *avoin kaupunki* ja *Nollapiste* ”antikirjoina” tai neutraalimmin sanottuna kirjan formaatista, materiaalisuudesta ja käyttötavoista kiinnostuneina operaatioina ovat sen edeltäjiä. *Päivä* myös vie muodollisesti hyvin pitkälle luetteloinnin ja löydetyn tekstin kollasoinnin periaatteet.

Aikalaistensa parissa *Päivää* voi verrata Kokon *Varjofinlandiaan*, joka myös perustuu yhteiskunnallisesti latautuneen löydetyn tekstimateriaalin kierrättämiseen (vaikka *Päivän* yhteiskunnallisuus ei olekaan samalla tavalla ilmeistä). *Päivä* on pysäytyskuva tiedonvälityksen katkeamattomasta virrasta. Tämä tuottaa myös eräänlaisen aikakapseliefektin: *Päivän* tekstisisällön sävy ja lukijan lukuasetukset muuttuvat sitä enemmän, mitä enemmän julkaisemisesta kuluu aikaa. Sekä *Varjofinlandian* että *Päivän* suhde proosakerronnan perustaviin periaatteisiin (kuten kertojaan ja aikaan) on myös latautunut. Kummatkin ovat muodollisesti proosaa samalla kun lähenevät totaalista ei-kertovuutta.

Sekä metodisesti että materiaalsen kirjaesineen hypersemantointina *Päivää* voi vertailla Raymond Federmanın pienoisromaanin *Voice In The Closet*. Menetelmällisenä kirjoittamisena nämä kaksi kir-

jaa vaikuttavat vastakkaisten toimintatapojen tuotteilta. ”Federmachinessa” (McHale) tekijä on selvästi keskuksena – teksti perustuu tekijän ja koneen ”tahtojen” hankaukseen. Kirjoittaja yrittää vastata koneen (rajoitteen) haasteeseen, kirjoittaa sitä *vastaan*. *Päivässä* ei ole tällaista kirjoittamista *vahvistavaa* asetelmaa – tekijä on ainoastaan asettanut parametrit, käynnistänyt koneen ja astunut syrjään.

Teoksilla on myös erilainen suhde kirjoituksen ja kirjoittamisen teknologiaan. Kun Federmanin Selectric-kirjoituskoneen vasarat iskivät kirjainten kuvia paperille, dynamona oli tekijä, kirjoittaja, joka vaivalloisesti pyrki toteuttamaan itselleen asettamaansa pakotetta. Samalla kun kirjoituksen tekninen perusta on vaihtunut painetusta digitaaliseen, kirjoitus on muuttunut helposti manipuloitavaksi. Suuriakin tekstikorpuksia on mahdollista kopioida, liittää, järjestellä ja muovata pienillä eleillä. Ottamalla kokonaisen, itse asiassa valtavan tekstimassan ja muovaamalla siitä kevyillä liikkeillä uuden kokonaisuuden *Päivä* korostaa kirjoituksen materiaalsen luonteen muuttumista juoksevaksi ja taipuisaksi. Kun *Voice In The Closetissa* kirjoittamisen pakotettu akti on korostetusti nähtävillä, *Päivässä* on jäljellä vain kirjoitusta ilman kirjoittamista.

4.3 Karri Kokon kolme teosta

”Rakenteen etuna on, että sitä voi jatkaa mistä tahansa.”
(*Töllötin*, s. 64.)

Suomalaisista nykyrunoilijoista Karri Kokko on 2000-luvun tuotannossaan hyödyntänyt määrällisessä ja metodisessa mielessä kaikkein monipuolisimmin ja systemaattisimmin proseduraalisia teko- ja lähestymistapoja. Vanhoja runomuotoja ja -mittoja hyödynnetään lyyrisessä ja säemuotoisessa runoudessa (*Vapaat kädet* (2006); *Toisaalta* (2010)). Kokko on yhdistänyt menetelmällisyyttä radikaaleihin konseptualismeihin useammin kuin kukaan toinen suomalainen nyky-

kirjailija. Tekstimassojen kierrättämisen ja epäluovan kirjoittamisen alueelle sijoittuvat *MMVII* (2008), *Così fan tutte* (2008), *Sillat voiteaan kulkemalla* (2009), *Das Leben der Anderen* (2010), *Performanssin jälkeen* (Reijo Vallan kanssa) (2010) sekä muiden runoilijoiden tekemä *Karri Kokko's Next Work* (2009).

Das Leben der Anderen on hyvä esimerkki teoksesta ideana ja tekona: 283-sivuinen kirja koostuu alaotsikkonsa kuvaamalla tavalla ("Status updates & other notifications, Fall 2009") tekijän Facebook-ystävien päivityksistä. Konsepti tutkii ja tallentaa runoilijoiden ja muiden kentällä toimivien kirjallista viestintää silloin, kun se tapahtuu kirjallisuuden instituution ulkopuolella, sosiaalisessa mediassa. Statustensa päivittäjät eivät ole kirjoittamishetkellä tietäneet kirjoittavansa Kokon seuraavaan teokseen, vaan julkaisuluvat on pyydetty jälkikäteen. Henkilön nimeä seuraavien statuspäivitysten informaatioarvo vaihtelee käytännöllisestä ("Kassi löytyi") tunnelmoivaan ("perjantai saa tuta mahtini") ja runolliseen ("hämärää kuin keskiyöllä, paitsi lehdetöntä").

Mari Huupponen Jippu vois käyttää autotunee kun se puhuu tunteistaan
Sanna Sorsa Suloisen naisen voi nähdä vielä sunnuntaina Arkistolla. Ensimmäinen kerta 30 vuoteen.
Janne Räisänen Am Ende kommen Touristen.
Karri Kokko haluaa muuttua läpinäkyväksi.
Silja Toivanen ei ehkä pystykään lukemaan tpa:a kakkososan puoliväliä pidemmälle.
Marko Maunula wants to know "wie es eigentlich gewesen." But how?
Timo Salo kehitti eräänlaisen kirjallisen palikkatestin.
Olli-Pekka Tennilä veistää tiedemiehiä jossain Pohjanmaalla.

(Kokko 2010a, 26.)

Lukuun ottamatta aloitusta, jossa materiaali on järjestetty nelisäkeistöiseksi runoksi, kirjassa ei ole muuta ainesta kuin *readymade*-päivi-

tyksiä. Tätäkin teosta kehystävät peritekstit: ilmeisen (tekijän nimi) lisäksi omistus (”This one is for all my friends”) ja motto (”Here comes everybody”). Ne siirtävät kirjan kaunokirjallisuuden vastaanoton piiriin ja aktivoivat *konseptuaalisen paradoksin* muodon ja sisällön välillä. Mikä on teoksen sisältö – onko se mahdollisesti se sama *tekstisisällön* tuottanut runoilijoiden yhteisö, joka on teoksen aineistona ja luultavasti myös vastaanottajana?

Nostan seuraavassa tarkemman luennan kohteeksi teokset *Varjofinlandia* (2005), *Avokyyhky, lattiaheroini* (2007) ja *Töllötin* (2010). Ne ovat muodollisesti erilaisia, ja kullakin on hyvin erilainen metodinen tausta ja (sen tuottama) temaattinen sävy. Teokset myös havainnollistavat – kukin omalla tavallaan – menetelmän, periaatteen ja idean tai konseptin yhteenkietoutumista ja ”säteilyä” tekstin kokonaisuudessa.

4.3.1 *Varjofinlandia*

Varjofinlandia on 53-sivuinen, proosamuotoinen lausekollaasi, jonka aineisto on kokonaisuudessaan peräisin masennusta käsittelevistä verkkopäiväkirjoista eli blogeista. Yksikään sen lauseista ei ole tekijänsä kirjoittama, vaan tekijän ”panos rajoittuu valikointiin, kopioimiseen, järjestämiseen ja [...] lauseiden ’anonymistamiseen’: niiden lähdetietojen ja siten niiden alkuperäisen kontekstin hävittämiseen.” (Leevi Lehdon jälkisanat, s. 61–62.)

Teos julkaistiin alun perin Kokon omassa blogissa nimeltä ”Varjofinlandia”, mutta preesensissä ilman kappalejakoja kulkeva tilitys saa kirjamuodosta merkityksellisiä lisiä. Kirjan kannessa on mustalla pohjalla mustavalkoinen kuva pärekatosta, kliseisellä tavalla angstisesta suomalaisesta kulttuurituotteesta. Sen päreet ovat kuin lauseet *Varjofinlandiassa*: jokainen samanlainen kuin viereisensä, harmaa ja olosuhteiden raiskaama, samassa ankeassa tehtävässä, ilman erottavaa identiteettiä tai kykyä nousta muiden yläpuolelle.

Nukuin huonosti. Olen hyvin hyvin uupunut. Hämähäkit, jopa hämähäkkiajatukset, saavat minut itkemään ja hyperventiloimaan. Mitä tuhlausta. Pää on myrkytyksen jäljiltä tyhjä ja hiuksetkin haisevat vanhalta viinalta. Toisin sanoen, krapulassa ollaan. Minua huimaa yksinolo. Se tarkoitti unessa ainoastaan sitä, että mitä enemmän tyttö muuttuisi minuksi, sitä vähemmän minä lakkaisin olemasta minä ja haihtuisin pois, unohduksiin. Tuntuu kuin minut olisi unohdettu tähän tyhjään asuntoon elämään loputonta yksinäistä elämää. On väistämättömän sekava olo. Vaatteet sain sentään vedetyksi ylleni, kun alkoi paleltaa. Mietti jo hakeutumista sairaalomalle, jopa lääkitystä. Työasiat painaa, suhde katkesi aiemmin keväällä, kaikki vaan tökkii.

(Kokko 2005, 10–11.)

Hakukonerunouden perusperiaate, jossa internetistä poimitun materiaalin puhujat häviävät ja eri lähteistä peräisin olevat tekstikatkelmat anonymisoituvat uudeksi kokonaisuudeksi, saa *Varjofinlandiassa* temaattisen perustelun. Se yhdistyy masennuspuheen voimattomaan tunnusmerkittömyyteen, jossa ei lopultakaan ole merkitystä lauseiden järjestyksellä tai tarinan kululla. Masennusdiskursseilla ei ole alkua eikä loppua – näin ainakin *Varjofinlandia* implikoi rakenteellaan. Sen ensimmäinen lause kuuluu ”Tämä on nyt lopun alkua” ja viimeinen ”Minunkin pitäisi lopettaa ennen kuin aloitankaan”. Ajallisilla markkereilla ei ole merkitystä, koska on vain yksi jatkuva, raskas preesens.

Varjofinlandia on osoitus kirjallisen kollaasin 2000-luvulla tekemästä paluusta yhteiskunnallisiin teemoihin. Se kysyy vakavia kysymyksiä paitsi medikalisaatiosta myös suomalaisen ”kansansairauden” (yleisin sairauslomadiagnoosi) mahdollisesta diskurssiivisesta luonteesta. *Varjofinlandia* on psyykkisen maiseman lisäksi myös kuva ”viestintärakenteiden mullistuksesta nimeltä internet” (Lehto, mt.). Blogikirjoittamisella on varmasti paitsi itseterapeutista myös yhteisöllisen tuen merkitystä (joko blogikommentointina tai julkilausumattomana kytkeytymisenä kirjoittajien yhteisöön). *Varjofinlandian* voi

tulkita kuitenkin tuovan tähän asetelmaan lisävalaistuksen. Teos nostaa esiin myös kysymyksen masennuspuheen mahdollisesta itseään ruokkivasta luonteesta. Masennuksen käsittely kirjoittamalla voi myös tuottaa sitä depressiivistä tilaa, jota se pyrkii purkamaan.

Teos saa myös lukijan kysymään eläytymiskykyä ja etiikkansa suhteita: kirja on vain 57-sivuinen, kielellisesti hyvin konventionaalinen lyhyistä lauseista koostuva todellisuuspohjainen teksti. Siitä huolimatta tämä intensiivinen dokumentti suomalaisesta ympärivuotisesta kaamoksesta on eläytyvän lukemisen mielessä ehkä liian vaativa, ”lukukelvoton” teksti.

4.3.2 *Avokyyhky, lattiaheroini*

Avokyyhky, lattiaheroini -teoksen periaate käy ilmi lukijalle ensisilmäyksellä: kyseessä on 85 sivua pitkä luettelo yhdyssanoja. Näiden lisäksi teokseen kuuluu ainoastaan omistus, lyhyt esittely takakannessa sekä motto John Cagelta (”Words come first from here and then from there.”) – ei alaotsikkoa, kommentaaria tai osastointia.

Avokyyhky hyödyntää nimenomaan suomen kielelle ominaiseen periaatteeseen, yhdyssanoihin, sisältyvää mielikuvituksellista potentiaalia. Sen edeltäjänä voi pitää Väinö Kirstinän *Luonnollisen tanssin* ”Iloitsevia sanapareja” -runoa, jossa on samanlainen idea: tutkia kahden sanan merkityksien välisiä vetovoimia liittämättä sanoja esimerkiksi lauseisiin tai säkeisiin. Kirstinän sanaparien väliset etäisyydet vaihtelevat pienestä (”riivaaja” / ”liha”) suuriin (”halonhakkaaja” / ”hymyilijä”), metonymisistä (”dollarihymy” / ”takalyhty”) metaforisiin (”sukkula” / ”päälläänseisoja”). *Avokyyhky* toimii samalla periaatteella, mutta siirtää kunkin uuden merkitysavarouden synnyn yhden sanan –yhdyssanan – sisään.

Avokyyhky, lattiaheroini perustuu kahteen sanavarastoon. Lähdetekstinä on alku- ja loppuosiinsa erotellut yhdyssanat, joiden yhdistämisen jälkeen tuloksena on 1024 uusyhdyssanaa. Kirja alkaa:

talvitalo

värikuume

kauniinnaamio

unikallio

aamusota

tähtiviha

hulluuskynä

(Kokko 2007b, 7.)

Ja loppuu:

vapaakosketus

matkajäljittely

lentorunous

lukijansyntymä

(Mt., 92.)

Avokyyhky, lattiaheroiinin sävy on Kirstinän sanapareja koneellisempi, sekä esitystavaltaan että metodisesti. Esitystavalla viitataan vaikutelmaan automaattisesta *suoltamisesta*, jonka kokonaisen kirjan mittainen luettelo tuottaa. Vaikka metodin tai lähdetekstin rajauksen ankaruutta ei paljasteta, teoksen tekotapa, jossa koko teoksen tekstikorpus rakentuu ikään kuin tekijän ilmaisun ulkopuolella, tuo mieleen jonkinlaisen automaattisuuden. Poeettisen lopputuloksen kannalta on sama, onko teos koostettu käsin vai koneellisesti – tekijä on joka ta-

pauksessa ”ainoastaan” keksinyt idean ja laittanut ”prosessin” käyntiin, kielen puhumaan.

Avokyyhky, *lattiaheroiinia* voi kuvailla sekä Oulipo-tyyppisenä rajoitekirjoittamisena että konseptuaalisena kirjoittamisena. Rajoitteiden sekä määräytyneisyyden ja satunnaisuuden sidos jää menetelmää pohtivalle lukijalle hypoteettiseksi taustakuvioksi, koska tekotapaa ei kerrota. Konsepti on kuitenkin rajoittava, koska se ei mahdollista sanojen yhdistelyä ylittävää tyylittelyä tai ilmaisua. Toisaalta *Avokyyhky* ilmentää hyvin oulipolaista ajatusta kielestä materiaalisena potentiaalisuutena. Vaikka käytössä oleva sanavarasto on suppea, käsillä oleva teos on vain yksi mahdollinen yhdistelmä. Kirja tuntuukin ”ehdottavan” prosessin jatkamista: uusia, pienillä siirroilla syntyviä yhdyssanoja.

Konseptuaalisuuteen yhdistäisin sen tietoisin suhteen, joka teoksen äärimmilleen viritetyllä luettelomuodolla on runouteen tai varsinkin konventionaaliseen *runokokoelmaan*. Kirja ei sisällä ”runoja” eikä alaotsikkoa, osastointia tai sisällysluetteloa. Se keskittyy antamaan kielen tapahtua suomen kombinatorisessa periaatteessa, yhdyssanassa. Siinä ”kahdesta” tulee väistämättä ”yksi”, vaikka yhdistämisen takana ei olisi mitään inhimillistä intentiota. *Avokyyhky* kokeilee, kuinka pienillä siirroilla on mahdollista manipuloida lukijan verbaalista mielikuvitusta, joka on taipuvainen kehittämään keinotekoisin yhdyssanan ympärille selityksen, kontekstin, kuvan tai ”näyn”. Näin ollen monet *Avokyyhkyn* uusyhdysanoista kääntyvät ”kommentoimaan” myös itseään, teosta tai sen periaatetta:

kopioloukku

taitokahle

kaaossukeltaja

vapaateos

lainaustenkudos

merkitsijänsade

liukukirjain

mahdollisuusromantiikka

4.3.3 *Töllötin*

Töllötin eroaa metodisesti sekä *Varjofinlandiasta* että *Avokyyhkystä*, samoin kuin Kokon radikaalimmin konseptuaalisista töistä. Sen teksti ei perustu tiukkaan ennalta päätettyyn muotoon, tekstiä materiaalisesti sääteleviin rajoitteisiin eikä lähdetekstiin. Silti *Töllötin* kuuluu menetelmällisen ja kokeellisen kirjoittamisen keskiöön. Takakannen mukaan ”Runoilija katsoi televisiota, niin kuin se olisi ikkuna, ja kirjoitti ylös näkemänsä sitä mukaa kuin kaikki tapahtui.” Kyseessä on siis liikkuvaan kuvaan perustuva *ekfrasis*.

Teksti ja kirjaesine muistuttavat muodoltaan ja ulkoasultaan romaania: teksti on proosaa, joka on jaettu 179 sivullaan suhteellisen lyhyisiin, numeroituihin lukuihin. Poikkeuksen muodostavat neljä viimeistä lukua, jotka ovat listattuja yksittäisiä virkkeitä. Teoksen nimellä ei ole lajiodotuksia ohjailevaa alaotsikkoa, mutta motto kirjassa on: Ron Sillimanilta peräisin oleva ”The back of the television faces the window.” Teksti liikkuu kertovuuden ja ei-kertovuuden välillä: usein yksittäiset kappaleet kuvailevat tilanteen tai tilan ikään kuin kyse olisi fiktiivisen kertomuksen palasesta:

Hyvin kiinni hetkessä. Pieni unohtunut parta alahuulessa. Valo tekee omiaan sinisillä portailta. Liivin napit kiinni. Pitkä, outo hiljaisuus. Pöydällä kolme juomalasia ja jotain mitä ei ymmärrä. Pitkä hiljaisuus. Laulua. Käsi sydämelle. Miehen harmaa päälaki. Erilainen päivä kuin kaikki muut. Äänetön torvi, outo nimi.

Samat ihmiset kahteen kertaan. Musta tyyny oman muotonsa sisässä. Mustatakkinen mies pyörätuolissa nostetaan mustaan auton. Naisen kirkkaan punaiset sormikkaat. Portaat on laskeuduttava. Pariskunta nousee vihreään helikopteriin. Ikkunan alla keltainen kahva. Vesi heijastaa puiden oksat. Lavat alkavat liikkeensä. Kopteri nousee ja katoaa rakennuksen taakse. Ihminen on punertava meri.

(Kokko 2010b, 65.)

Fiktiiviset tapahtumat tai kuvailut eivät kuitenkaan koskaan sitoudu toisiinsa siten, että syntyisi pidempiä kerronnallisia jännitteitä. Usein kappaleiden välissä ja sisälläkin tapahtuu ennakoimattomia siirtymiä, jotka tekevät tekstistä arvaamattoman nopeasti liikkuvaa. Kieli liikkuu kohteidensa välillä niin kuin harhaileva mieli.

Olen uteliaisuuden vallassa. Vanha mies kahvimuki kädessä kaukana pohjoisessa kertoo, miten ihmiset oikeasti toimivat. Sormus vierii pitkin tanssiparkettia. Sateenvarjosta päätellen sataa. Valkoinen auto ajaa ohi, musta auto ajaa ohi. Vuorossa punainen sateenvarjo, kun Pariisissa juostaan. Se oli isoin paradoksi, että aalto pyyhkäisi monessa maassa. Nyt se on loppu, tuttu näkymä Munkkiniemestä, kadunpätkältä jota tänä aamuna kävelin.

Pojat kirjoittavat, opettaja lukee sanomalehteä. Luokalla on uusi Juvenalis. Töhrin luokan seiiniä ja pahoinpitelen ranskan kieltä purppuraisin kukinnoin, kun hän uupuneena suo minulle hyvyttä ja hellyyttä kolmessa peilissä yhtä aikaa.

(Mt., 164.)

Kuvaa pystyi katsomaan vain yksi ihminen kerrallaan. Uusi kieli oli syntynyt.

Juoni on yksinkertainen. Hän näkee kolme unta omasta elämästään. Ei ihme, että ne päätyivät elokuvaan. Buffalo Bill edusti mennyttä. Hänen aikansa oli ohi.

Lopulta jokainen saa jotakin. Jopa mahtava niilinkrokotiili

joutuu naamioimaan pesänsä.

(Mt, 162.)

Töllöttimen kirjallisia vertailukohtia voi löytää kokeellisen kirjoittamisen eri liikehdinnöistä. Virkemuotoinen kertova teksti, joka kuitenkin koko ajan hajottaa omaa kertovuuttaan, muistuttaa yhdysvaltalaista *new sentence* -kirjoitusta, kuten Ron Sillimanin ja Lyn Hejinianin kokeellista proosaa. Sillimanilta poimittu motto vaikuttaa myös todistavan tämän suhteen tietoisuuden ja antavan lukijalle yhden mahdollisen viitepisteen. Toinen mahdollinen taustatraditio on ranskalaisen uuden romaanin (tai ”uuden uuden romaanin”) kokeellinen proosa, esimerkiksi Alain Robbe-Grillet’n proosatekstit.

Näiden samankaltaisuuksien lisäksi voi yleisemmässä mielessä nähdä kokeellisen perusasetelman: on *idea* yhdestä mahdollisesta tekstin tuottamisen menetelmästä, jonka testaamisen tuote teos on. Kirjailija ikään kuin kysyy: miksi en kohtelisi jatkuvasti tarjolla olevaa fiktiivisten tapahtumien virtaa ikään kuin se olisi kirjallisen tekstin sisältöjä, jotka tarvitsee vain kirjoittaa ylös? Minkälaista tekstiä tämä yksinkertainen mediamuotojen vaihdos liikkuvasta kuvasta tekstiin tuottaisi? Minkälaisen kirjoittajan menetelmä synnyttäisi?

Töllöttimen kirjoitus tallentamisena ja kirjaamisena muistuttaa myös surrealistisen automaattikirjoituksen ihannetta: kirjoittaja on tallennin, sisällöt tulevat ”muualta”. Alitajunnan paikalla on televisio, ja kirjoittaja on alistainen liikkuvalla simulakrumille, ei oman tajuntansa (infra)verbaalisille sanelulle. Ajatusten ennakoimattomat liikkeet ja kytkennät korvaa satunnainen kanavien vaihtelu.

Television tapahtumien käyttämistä kirjoittamisen yksinomaisena syötteenä voi kutsua myös proteesikirjoitukseksi, vaikka se eroaakin McHalen mekaanisista esimerkeistä. Kuvallisen ekfrasiksen menetelmä korvaa kirjallisen mielikuvituksen voimana joka tuottaa tekstin, samoin tekijän tekstin ”sisällön” lähteenä. Tekstin syntyä ei edellä mikään verbaalinen koherenssi, ainoastaan kirjoittamisen het-

nessä syntyvät ja toimivat ennakoimattomat periaatteet siirtyä kuvasta kirjoitukseen. Kuten *Avokyyhky*, *lattiaheroini*, myös *Töllötin* on tässä mielessä pieni tutkimusretki kirjoittamiseen, joka tapahtuu kielen ehdoilla.

4.4 Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja*

Mikael Bryggerin teoksessa *Valikoima asteroideja* (2010) yhdistyy monia kokeellisen kirjoittamisen muodollisia resursseja: luettelo, minimalismi, löydetty teksti, rajoite, konkretismi, pelillisuus, konseptuaalisuus.

Läpi kulkevana teemana on kirjoitus ja erilaiset (meta)kielet. Aihetta lähestytään eri konteksteista ja abstraktiotasoilta. Teoksen osasto ”Toinen puoli []” sisältää muodoltaan kirjan perinteisintä, säemuotoista runoutta. ”Täsmälleen silloin” -nimistä runoparia lukuunottamatta muiden seitsemän runon otsikot viittaavat – laajassa mielessä – erilaisiin metakieliin: ”Estetiikka”, ”Tieto-oppi”, ”Joukko-oppi”, ”Kie-lioppi”, ”Muse Language”, ”Kartografia”, ”Tähtikartta”. Tämä kuvauskieliin liittyvä motiivi yhdistyy kirjoituksen järjestelmiin, ikiaikaisista nykyisiin digitaalisiin ja koodattuihin.

Metakielten, menetelmien, kommunikaation ja siihen liittyvän ”toiseuden” yhdistelmän kuvaa minimalistisesti esimerkiksi ”Tieto-oppi”:

muinaiset tietäjät tutkivat riimuja ja muita ohjelmointikieliä
lukeakseen runoja

muinaiset tietäjät olivat satelliitteja, tervehtivät
avaruuden purje- ja höyrylaivoja ja merkitsivät muistiin runoja

(Brygger 2010, 48.)

Asteroidien sivuilla ajallisesti täysin eri maailmoista peräisin olevat *taksonomiset järjestelmät* sekoittuvat toisiinsa. Muinaiset taksonomiat tai luetteloinnit (hieroglyfit; Gardinerin luettelo; enkeliluettelo) sekoittuvat nykyisiin, verkotettuihin ja kauko-ohjattuihin (NASDAQ; lähtevät lennot).

Nimiruno ”Valikoima asteroideja” (s. 62–63) tutkii tällaisesta näkökulmasta kielen estetiikan muutosta, nimeämistä tekoina sekä kirjoitukseen koodautuvia inhimillisiä ja epäinhimillisiä piirteitä. Mikään ei kaiketi ole inhimilliselle kulttuurille uhkaavampaa ja vieraampaa kuin asteroidit. Kaikki 1800-luvun asteroidien nimet ovat klassisesta kulttuurista peräisin olevia jumalten tai mytologian hahmojen nimiä (Ceres, Pallas, Juno, Vesta, Astraea, Hebe, Iris, Flora, Metis, Hygiea, Pathenope). Sodanaikaisten (1939–1941) asteroidien nimet muistuttavat kolmannen valtakunnan mytologiaa (Kevola, Schalen, Vinterhansenia), kun taas vuoden 2006 asteroidit (PH32, PD39, QN27, QH33...) lähenevät NASDAQ-indeksin koodimaisia lyhenteitä, joihin kirja päättyy. Jokaisella aikakaudella on omat vihamieliset toiseutensa. Löydettyjen tekstien listaus tuottaa pelkällä uudelleensijoittamisella näkökulman kulttuurin vaihtuviin tapoihin käsitellä ulkopuolista uhkaa.

Löydetyn ja lainatun materiaalin osuus on *Asteroideissa* huomattava (löydettyjä tekstejä: s. 5, 27–29, 57, 62–63, 65, 66, 67, 72–81, 82, 87). Usein teosmuodon sisään ”vain” siirretty kirjoitus on valmiiksi luettelomuotoista (”Valikoima asteroideja”, ”From Sky to Heaven and Black” (1 ja 2), NASDAQ-listaus). Sisällysluettelo on otsikoitu ”Väli-tilaksi” ja sijoitettu täsmälleen kirjan keskelle, sivulle 42. Sen otsikon voi lukea viittauksena teosta hallitsevaan muotoon: sisällysluettelo ei poikkea ulkoisesti paljoakaan teoksen monista luettelomaisista runoista, jolloin sisällysluettelo jää paratekstien ja varsinaisten runojen väliseen tilaan. Teos sisältää muitakin leikkejä kirjan periteksteillä. Kustantajan julkaisuluettelon jälkeen seuraa vielä ”fiktiiviseen” kokonaisuuteen kuuluva ”Internal Book Error”, joten julkaisuluettelo – selkeästi peritekstuaalinen osa – on näin siirretty teoksen sisään.

Monet runot perustuvat luetteloa muistuttaviin abstrakteihin muotoihin, jotka ovat enemmän tai vähemmän runouden tai paikoitellen jopa foneettisen kirjoituksen ulkosyrjällä. Tällaisia ovat ruudukko – kuten SATOR-enigmaa jäljittelevät sananeliöt (s. 27–33) ja shakkiruutu (s. 43) –, käyttöohje (s. 38, 39, 41), peli (s. 39), koodi (s. 72–81), anagrammi (s. 10–11; 61), hieroglyfi (s. 19, 57) ja kirjain (s. 35–37). Kolmesta runosta on tehty digitaalinen ja ergodininen versio¹⁷¹, ja niillä *Valikoima asteroideja* liittyy harvalukuisten suomalaisten hybriditeosten joukkoon. Esimerkiksi ”Game of Textual Life” on tekstuaalinen versio matemaatikko John Horton Conwayn itseään ylläpitävästä solujen järjestelmästä ”Game of Life”. Lukija voi syöttää lähdetekstiksi minkä tahansa tekstin, jonka kirjaimet teos erottelee elämästään kamppaileviksi soluiksi.

Myös *sana* kaikessa elementaarisuudessaan on *Asteroideissa* poeettinen sovelluskohde. Minimalistiset sanarunot, joista kahtena esimerkkinä

EXIST

EXITS

KUUMAAILMAPALLO

171 <http://www.poesia.fi/valikoima/>

tutkivat yhden kirjaimen tuottamia merkityksen siirtymiä tai synty-
miä.

A-kirjaimen siirto puhkaisee kuumailmapallon (kuu/maa/ilma/
pallo; kuu/maailma/pallo) luennallisella epäsuhdalla. S- ja T-kirjain-
ten paikan vaihdos sanan sisällä yhdistää olemassaolon (”exist”) ja
poistumisen (”exits”). Tämä muunnos on niin ilmeinen, että se on lä-
hes banaali: runoilija ei ole tehnyt lähestulkoon ”mitään” tämän kie-
lestä itsestään löydetyn olemisen ja kuoleman yhteenkietoutumisen
suhteen. Sanat vain ovat rinnakkain valkoisella paperilla.

Anagrammi ”etruscan/centaurs” sijoittuu metodisesti tarkan
sommittelun ja muuta teosta määrittävän löydetyn tekstin väliin. Sen
sanamagia kiertää reitin muinaisesta korkeakulttuurista (etruskit)
kentaureihin (sekä taruolento että tähdistö) muun muassa aurinkojäl-
kien, muurahaisparantajien ja riimuvalosten kautta. Se herättää mieli-
kuvia arkaaisista kirjoituskulttuureista sekä anagrammaattisella teks-
tisisällöllään että kuvarunoutta muistuttavalla muodollaan (pylväs?).

e t r u s c a n

scan true
sun trace
sun react
sun crate
ants cure
rune cats
rune cast
rune acts
cat nurse
earn cuts
nectar us
trance us
cant sure
nuts care

c e n t a u r s

Asteroidien tarjoamassa kehyksessä kirjoituksen historia on *rune acts*: merkkien järjestelmän, runouden ja mystiikan¹⁷² kytkeytymistä. Kirjoituksen järjestelmät näytetään menetelmällisinä resursseina: tekoina, akteina ja ohjelmointina, metakielinä ja mahdollisuuksien avaajina, tuntemattomaan otettuina yhteyksinä.

4.5 Luettelo, luuppi, rajoite, generaattori, labyrintti

Käyn seuraavaksi läpi yksittäisiä esimerkkejä luettelosta, luupista, rajoitteesta ja avoimesta tekstuaalisesta mallista 2000-luvun suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa. Seuraavat kaksi yksittäistä luettelorunoa jatkavat luetteloinnin, *readymaden* ja konseptuaalisuuden yhdistelyä.

Olli Sinivaaran generoituva runo ”Yksityinen laulu” on hybridi-teos – digitaalisen generaattorin tuottamia tuloksia on julkaistu myös staattisessa muodossa.¹⁷³ Se ei tarkalleen ottaen hyödynnä löydettyä materiaalia, ellei sellaisena pidetä tekijän itsensä kirjoittamia, uuteen yhteyteen sijoitettuja lauseita, jotka ovat peräisin suomennosprojektista. Generaattori tuottaa ”päättymättömiä muunnelmia Sinivaaran suomentamista ranskalaisen filosofin René Girardin lauseista”.¹⁷⁴ Luettelon lauseet ovat siis vaihtoehtoja, joita kääntäjä on pyöritellyt kääntäessään filosofista tekstiä. Seuraavassa yksi mahdollinen ”pysäytyskuva”:

172 **rune** ”charm”; ”spell”; ”poem”; ”song” (*Webster’s Third New International Dictionary*, 1961). Kantagermaanin ’rūnō’ merkitsi ”kirjain- tai taikamerkkiä, kirjallisuutta, tietoa tai salaisuutta” (Kaisa Häkkinen: *Nykysuomen etymologinen sanakirja*, 2004).

173 *Vastakaanon*, 168–171.

174 <http://www.nokturno.org/olli-sinivaara/>

Laulu XXIX

Erojen haihtuminen.
Erojen häviäminen.
Erojen pois pyyhkiytyminen.
Erojen tuhoaminen.
Erojen kadottaminen.
Erojen hävittäminen.
Erojen hävittäminen.
Erojen häivyttäminen.
Erojen katoaminen.
Erojen häipyminen.
Erojen pyyhkiminen pois.
Erojen pois pyyhkiminen.
Erojen eroosio.
Erojen pyyhkiytyminen pois.
Erojen poispyyhkiminen.¹⁷⁵

Teos käsittelee kääntämistä, kielen toimintaa kääntämisen tapahtumassa ja välttämättömiä valintoja, joita kääntäjä tekee. Se tutkii loputtomien kielellisten vaihtoehtojen syntyä ja keskinäisiä suhteita kohdekielen ”ahtaassa” tilassa. Kun kirjallisuuden kääntäjä valitsee jonkin vaihtoehdon, hän sulkee samalla pois suuren joukon muita vaihtoehtoja. Sinivaaran runo kuitenkin muodostaa keinotekoisen tilan, eräänlaisen kääntäjän fantasian eli *yksityisen* kielellisen paikan, jossa vaihtoehdot elävät simultaanisesti rinnakkain.

Henriikka Tavin alun perin *Tuli & Savu* -lehdessä julkaistu, helmikuussa 2012 ilmestyneessä *Helmikuu*-kokoelmassa täydennettynä julkaistu ”Mikä kosketti minua tänään” on esimerkki radikaalista konseptuaalisesta luettelorunosta. Selitysosan (Tavi 2012, 147) mukaan se koostuu kaikkien niiden kosmeettisten aineiden luettelosta, joita tekijä käytti yhtenä päivänä. ”27.7.2011 oli helteinen keskiviikkopäivä, joloin tein töitä ja joogasin – en esimerkiksi meikannut lainkaan.” Kah-

175 <http://www.nokturno.org/olli-sinivaara/yksityinen-laulu/>

deksansivuinen teksti alkaa:

Aqua
Sodium Laureth Sulfate
Cocamidopropyl Betaine
Sodium Chloride
Sodium Laurolyl Glutamate
Glycol Distearate
PEG- 150 Distearate
Cocamide MEA
Betaine
Laureth-10
Propylene Glycol
Hippophae Rhamnoides (Seabuckthorn) Extract
Parfym
Citric Acid
Phenoxyethanol
Benzoic Acid
Dehydroacetic Acid
Potassium Sorbate
Sodium Benzoate
[...]

Pitkä luettelo päättyy aineiden tehtävien listaukseen:

\ antistaattinen aine / antioksidantti | humektantti | viskositeetin
säättävä \ liuotin | säilöntäaine \ emulgaattori emulsiota stabiiloiva
aine / opalisoiva aine \ sideaine \ säilöntäaine | puskuroiva aine
| kalvonmuodostaja / kosmetiikan väriaine | kelatoiva aine |
pinta-aktiivinen aine / puhdistava aine / viskositeetinsäättävä \
kalvonmuodostaja | absorbentti / pehmentävä aine | hankaava
aine / ihoa kosteuttava, hoitava aine | ihoa piristävä aine / ihoa
hoitava aine | denaturointiaine / liuotin | opalisoiva aine /
paakkuuntumisenestoaine / ominaistiheyttä säätelevä aine |
pehmentävä aine / syöpää ehkäisevä ja vastustuskykyä parantava
aine, mutta sen todettiin pikemminkin edistävän kasvainten
kasvua | suunhoitoaine / plakin muodostumista estävä aine

| denaturointiaine | pinta-aktiivinen aine / puhdistava aine /
 vaahtoava aine | hiuksia hoitava aine | hajua tai makua peittävä
 aine | pehmitin / rasvatasapainoa ylläpitävä aine / puhdistava
 aine / ihoa hoitava aine | puskuroiva aine / kelatoiva aine |
 geelinmuodostaja | hajuste | hajua tai makua peittävä aine |
 deodoroiva aine | uv-säteilyä absorboiva aine | aineosaa ei ole
 listattu Eurllexin kosmeettisten aineiden luettelossa | pehmentävä
 aine | UV-säteilyä absorboiva aine / auringonsuoja-aine (UV-
 suodatin) | kalvonmuodostaja | geelinmuodostaja | suojaa koko
 UVA-säteiden kirjolta | vaahtoava aine | vaahdonestoaine /
 vaahdonvahvistaja |

(Tavi 2012, 39–45; 47.)

Lähteiden erilaisuudesta huolimatta ”Mikä kosketti minua tänään” on metodiltaan, konseptiltaan ja teemaltaan verrannollinen Mikael Bryggerin *Valikoima asteroideja* -teoksen nimiruonon. Kumpikin käyttä sellaisenaan löydettyä tekstiä käsitelläkseen inhimillisen (sivilisaatio / iho, keho) ja ulkopuolisen (asteroidit / kosmetiikkateollisuus) törmäyksiä ja mahdollisia uhkia. Poeettisen tai lyyrisen käsittelyn sijaan kirjan sivulla on pelkästään objektiivisia taksonomioita siitä, mikä meitä ”pommittaa”. Asteroideihin verrattuna kemikaaliteollisuus pääsee päivittäin läheisempiin kosketuksiin ihmiskunnan kanssa. Se on luonut itsestään välttämättömyyden, jonka kautta kehoista on tullut jatkuvien, keinoitekoisten ja keskenään ristiriitaisten (”uv-säteilyä absorboiva aine” / ”UV-suodatin”; ”vaahdonestoaine / vaahdonvahvistaja”) hyökkäysten alue.

Tavin *Esim. Esa* (2007) sisältää luoppimuodon – tekstuaalisen silmukan – harvinaisen esittelyn suomalaisessa painetussa runoudessa. Otsikoimaton ”ruusulle, joka ei uskalla laskea varjoaan” sisältää kymmenen riviä (mutta viisi säettä?) jotka kiertävät symmetrisillä radoiltaan päättymättä mihinkään syntaktiseen katkokseen.

sulle, joka ei uskalla laskea varjoaan, koska pelkää unohtavansa sen: haistele niil-
kat pakenevat sisäänpäin hiekkaa pitkin kaksi tyt-
tä ilman lenkkareita, kummankin jalan on oltava vuorollaan maassa tai ei
maus, se ei ole tullut vielä, he odottavat vuoden vaihtuvan tänäkin yönä kel-
nä pelkään korkeutta, koska ihmiset saattaisivat mielen-
häiriössä ruveta hyppimään alas mi-
taiset apilat tippuvat maasta, munkin valkoinen kaapu nousee ilmaan kuin hui-
koskaan silitän raidallista jalkaasi en voi pae-
töä lontostaa, astunta virheellinen ja nil-
lä kevättä, miten aurinko pistelee verhon läpi ja lintu nauraa totisesti ruu-

(Tavi 2007, 37.)

Lukijalta kuluu hetki lukemisen periaatteen opetteluun, koska teksti ei muodoltaan muistuta silmukkaa. Jokaisella rivillä on vastinparinsa, jonka kanssa se muodostaa katkeamattoman lauseen. Tämän runon suhde tekstihahmoon, tekstin kokonaisuuteen, alun ja lopun käsitteisiin sekä tekstin lineaariseen järjestykseen poikkeaa konventionaalisemmasta painetusta runoudesta. Sitä ei voi lukea lineaarisesti, riveittäin, vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, vaan kaikki lukemisen järjestykset ovat mahdollisia. Silmukkamaisuus siirtää lukemisen ajallisuutta session suuntaan ja runoa tekstiobjektina hahmottuvasta koosteesta kohti vapaasti risteilevän katseen ”alustaa”. Runon strategia ainakin lähenee tai muistuttaa ergodista toiminnallisuutta, ellei ole laskettavissa selkeästi sellaiseksi.

Seuraavat kaksi esimerkkiä – Marko Niemen ”Superpartneri” ja Harry Salmenniemen sarja ”Syysmyrskyt” – keskittyvät hyvin oulipo-laisessa hengessä *kirjaimien* rajoittavana elementtinä.

SUPERPARTNERI

| | |
|--|---|
| Oi uusi oma, oikea, itä yön orjan, ylin olisit. | Soi suusi soma, soikea, sitä syön, sorjan sylin solisit. |
|--|---|

Alaisuutta anon. Salaisuutta sanon.

(*Vastakaanon*, 153.)

Rajoitteen selitys:

Superpartneri on hiukkasfysiikassa hiukkasen hypoteettinen supersymmetrinen vastinhiukkanen, jolla on sama massa mutta eri spin kuin hiukkasella.

Superpartnerit nimetään usein lisäämällä hiukkasen nimen eteen s-kirjain: esim. elektronin superpartneri on selektioni, kvarkin skvarkki jne.

(Mt.)

”Superpartneri” muistuttaa Oulipon rajoitteita ainakin kahdessa suhteessa: se on paitsi yksittäinen runo, myös mahdollinen uusi runomuoto, rajoite tai sääntö, jolla on ”teosmainen”, rajoitteen periaatteen kuvaava otsikko. Toiseksi se leikittelee luonnontieteen sanaston kanssa, siirtää sen tietoisesti runomuotojen käyttöön. Samalla kun ”Superpartneri” on keksitty, suomen kielen sanastoon on syntynyt uusi joukko, rajattu sanavarasto: kaikki sanat, jotka toteuttavat superpartneri-periaatteen. Ne muodostavat ”objektiivisen” joukon sanapareja, joiden jäsenillä on lähestulkoon ”sama massa mutta eri spin” kuin vastinparillaan.

”Syysmyrskyt” on muunnelma lipogrammista ja univokalismista. Sen jokaisessa sanassa esiintyy y-kirjain. Vaikka käytössä oleva rajoite on (*Texas, saksien* sovellettujen menetelmien tapaan) ”kevennetty”

versio univokalismista, se toimii hyvin dominoivasti tekstissä sekä visuaalisella että äänteellisellä tasolla. Ohessa katkelma lopullisessa muodossaan *Runojä*-kokoelmassa julkaistusta sarjasta:

Yksinäisyys mykistää, kärsimys yhdistää: jylhydessään syksy näyttää myrskyjen metafyyssyyden, dionyyssyyden, nietzscheläisyyden.

Ihmisyden tyyli sydän: yhtäkkiä näkyvät depressiivisyys, ekspressiivisyys, kyynisyys, myrskyisä pessimistisyys – hylättyinä kristillisyyden, hengellisyys, sydämellisyys.

Syvimmällä syrjässä sivistys, mykistettyinä ymmärtävät mystikot. Näkyvillä sydämen kylmyydet: egosentrisyyden, perkeleellisyys, syntisyys.

Syvät myrskyt jyrähtävät hyisessä sydämessä.

Tyrskyjen läpäisevyys, syksyinen psyke: metafyyssisessä viipyyli, mietiskely, ryyppiskely. Hyvinä ystävinä sherry, whisky, nietzscheläisyydessä kieriskely.

Hymyttömät pyhimykset, lymyilevät ylimykset – syvällisyyden kirvely, hengellisyys hirtittävyys.

Yleinen kärsimys yhdistyy yksinäisen yskähtelyyn.

Yksinäinen kyllästyy ihmisyteen: köysi, pyssy, yliannostus, myrkyt, sydänkäyrän yhtäkkinen äänettömyys. [...]

(*Vastakaanon*, 146.)

Runojä on Salmenniemen kolmesta teoksesta ”tietoisesti metodisin” (Salmenniemi 2011). Se siirtyy *Texas*, *saksien* megalomaanisesta tekstiivörytyksestä ja eri tekotapojen paljoudesta, rinnakkaisuudesta ja päällekkäisyydestä ainakin paikoittain oulupolaiseen, hallittuun ja minimalistiseen menetelmällisyyteen.

Samoin kuin ”Superpartneri”, myös ”Syysmyrskyt” luo kielen ja sen sanaston sisään uuden alaanaston, rajatun sanojen joukon, jonka sisällä on kirjoitettava. Tekijän mukaan sarjan kirjoittaminen lähti sanakirjasta, mutta laajeni pian intuitiivisemmaksi prosessiksi, jos-

sa oli paljon valinnan mahdollisuuksia (mt.). ”Syysmyrskyt” tuottaa myös kysymyksen toisaalta sisällön (merkitysten, sävyjen, teemojen), toisaalta puhtaan ja tyhjän materiaalisuuden (”y”) välisestä suhteesta. Siinä toistuu vanha materiaalsen ja ”mystisen” yhteys: asetelma, jossa ”kirjailijat ovat poetisoineet [kirjaimiin] liittämääns assosiaatioita (kuten Rimbaud’n ’Vokaalit’, jossa äänteellisten ja visuaalisten mielikuvien varassa määritellään vokaalien värejä” (Blomberg & Joensuu 2009, 20). ”Syysmyrskyt” vihjaa, että ”y” jollain oudolla tavalla liittyy paitsi tiettyyn kulttuurin ja tunne-elämän kerrostumaan, myös syvällisen lyriikan jylhään, ylevään tyyliin, johon kytkeytyminen on nykyrunoilijalle mahdollista vain keinotekoisien rajoitteen kautta.

Marko Niemen ”rakkauskirjeet” ovat esimerkki generaattorin tuottamista teksteistä. Kyseessä on Niemen uudelleenohjelmoima versio Christopher Stracheyn vuonna 1952 Ferranti Mark I -tietokoneelle kirjoittamasta generaattorista. Sitä voi pitää kirjallisuuden historian ensimmäisenä tietokonesovelluksena, jonka tarkoituksena oli automaattisesti tuottaa kirjallisia tekstejä. Niemen generaattori ei ole (ainakaan toistaiseksi) lukijoille avoin, vaan esillä on ollut vain generaattorin tuottamia ”kirjeitä”.¹⁷⁶

Oi armaani,

Sinä olet luonnollinen kotimaani, kostea reittini. Maisemani polttaa läpikotaisin pitkää tassuasi. Adjektiivini hioo jäykistyen pintaasi. Sinä olet päättynyt historiani.

Kosketellen sinun,
M

176 Antologiassa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*; Tuli & Savu -lehdessä 1/2011 (64) sekä Niemen & Toivion teoksessa *Suut* (2012).

Oma makea,

Valtakuntani etsii jakaantumistasi. Punainen ihmeeni aistii loistaen salaista sydäntäsi. Sinä olet vihreä taivaslintuni. Pilveni piirtää kosketellen iltaasi. Sinä olet pyhä terälehteni.

Vuositolkulla sinun,
M

(*Vastakaanon*, 148.)

Jokainen kirje perustuu samaan, rajattuun lähdetekstiin: Miia Toivion *Loistaen olet* -kokoelman (2007) sanastoon. Kukin kirje sisältää viisi lausetta, jotka voivat olla kahta, satunnaisesti valittua tyyppiä. Myös lauseen sisältämät adjektiivit, substantiivit ja verbit valitaan satunnaisperiaatteella. Rajatusta lähdetekstistä huolimatta potentiaalisia yhdistelmiä on paljon.

Generaattorin tuottamat, herkkää ja koomista kytkevät tulokset tuovat helposti mieleen surrealistit – samoin rakkaustematiikka, jota varsinkin Breton suosi lähes pakkomielteisesti. Surrealistit erkanivat lopulta automaattikirjoituksesta ja suuntasivat huomionsa muihin menetelmiin. Tällainen *todellinen* automaattikirjoitus, oikean automaatin tuotanto, sitä vastoin näyttää – paradoksaalisesti – pääsevän hyvin surrealistishenkisiin tuloksiin. Kaiken ohjelmoinnin jälkeen tekijästä tuli reaalisesti ja todennettavasti ”eräänlainen katsoja, joka vain on läsnä teoksen syntyessä” (Max Ernst).

Siltana ennen siirtymistä digitaalisiin teoksiin otan lyhyesti vielä esille kaksi tuoretta painettua teosta, joiden käyttötapaan kuuluu avoimuus ja ergodisuus. Henriikka Tavin, Mikael Bryggerin ja kuvataitelijaryhmä IC-98:n (Visa Suonpää ja Patrik Söderlund) yhteisteos *Tekstinauhoja – In large, well-organized termite colonies* (2011) on hybriditeos, joka yhdistää harvinaisella tavalla installaatio- ja paikkasidonnan taiteen (kirjoituksen alustoiksi muokattu kulunohjauspylväistä rakennettava labyrintti) ja runokirjan. Kirjan luontorunot

siirtävät installaation epälineaarisen periaatteen painetuille sivuille: se mahdollistaa lukijan vapaan liikkumisen tekstisokkelossa, jossa ei ole ulkoreunaa.

Janne Nummelan, Tommi Nuoposen ja Jukka Viikilän *Ensyklopedia* (2011) on ”pienoiseseistä, proosarunoista, moraliteeteista, kasukuista ja käänösfragmenteista koostuva lähes 500-sivuinen kaunokirjallinen tietosanakirja”.¹⁷⁷

LABYRINTTI, kierrehahmoinen paikka. Sanotaan myös hölynpölystä. Tulee siitä, ettei ole ovea (*labein thyran*). Sanotaan myös, kun käytetään sisäkkäisiä perustelujen kehiiä. Lisäksi merkitsee luolanymfién uhrilahjaa. ”Meren labyrintti, kuka nostaa sinut pimeydestä ja esittelee saaliinaan?” (*Suda*, bysanttilainen ensyklopedia) Suom. TN >ansoja >esteettömyys >halujen istutus >hämärän tanssit >lentäminen

LENTÄMINEN ”Lentokyky on merkillisimpiä biologisia sopeutumia. Sitä on myös hyvin vaikea hankkia. Muun muassa se vaatii kehon uudelleenstrukturointia, mikä kerran tapahduttuaan on peruuttamaton.” Elossa olevista nisäkkäistä lentää enää ihminen ja lepakko. Linnut ja hyönteiset ovat vallanneet taivaan. Nöyryytetty lepakko lentää yöllä. Ja yhä useammin ihminen nousee säään ja lintujen tuolle puolen, stratosfääriin, jossa hän saa lukea rauhassa. (Lainaus Sven Lidman: *Uusi Iso Atlas*) JV >kehonrakennus >myrkytyvät >sademetsän hierarkia >siivekkäät eläimet >yön koirat

Ensyklopedia hyödyntää klassisen ensyklopedian periaatetta ja rakennetta (aakkosittain järjestetyt hakusanat ja ristiviitteet), mutta täyttää sen sisällöllisesti hyvin poettisella ja kirjallisella materiaalilla, jonka idiosynkraattisuutta oikeista ensyklopedioista ja tieteellisistä teksteistä peräisin olevat lainaukset vain korostavat. Sen hakusanat muodostavat yhdessä oman hämärän ja spekulatiivisen teoriansa, joka poikkeaa

177 <http://www.poesia.fi/ensyklopedia/>

huomattavasti perinteisen ensyklopedian objektiivisuuteen ja kaikenkattavuuteen pyrkivästä tiedon kokoamisen periaatteesta.

Lukija voi halutessaan lukea kirjan lineaarisessa järjestyksessä tai liikkua hakusanojen verkostossa omien mielteidensä mukaan. Ristiviitteet ovat keskeinen osa teoksen periaatetta. Ristiviitteiden järjestelmä (joka ohjaa lukijaa siirtymään ”labyrintti”-hakusanasta esimerkiksi ”lentäminen”-hakusanaan, ”lentämisestä” taas joko ”kehonrakennukseen”, ”myrkkyyjyviin”, ”sademetsän hierakiaan”, ”siivekkäisiin eläimiin” tai ”yön koiriin”) synnyttää teoksen ”maailmanselityksen” sisäisiä yhteyksiä ja suhteita.

Ensyklopedia hyödyntää systemaattisesti ensyklopedioihin välttämättä kuuluvan valikoivuuden ja epätäydellisyyden (Ikonen 2010, 54). Sama pätee ensyklopedioiden (tiedostamattomiin tai tarkoituksellisiin) tulkinnallisiksi, kirjallisiksi tai poeettisiksi aktivoituviin periaatteisiin, jotka *Ensyklopedia* ottaa tietoisesti käyttöön: ”Hakusana kytketään tiedon puuhun epätäydellisesti tai harhaanjohtavasti”; ”Hakusana nimetään harhaanjohtavasti”; ”Peräkkäiset hakusanat ovat ristiriidassa keskenään”; ”Sanan määrittelyn ja esimerkin välillä on jännite”; ”Ristiviitteitä käytetään epätavallisesti”. (Mt., 58.) *Ensyklopedia* on myös esimerkki siitä, miten ”kokeelliset” strategiat hyödyntävät tieteen malleja, rakenteita ja esitystapoja.

4.6 Marko Niemen digitaalinen runous

”dive down dark a number” (*Little Mermaid*)

Marko Niemi (s. 1974) lienee Suomen kirjallisuuden historian ensimmäinen runoilija, jonka sähköinen tuotanto on painettua laajempi. Tässä käsiteltyjen digitaalisten runojen – jotka sijoittuvat ajallisesti 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puoliväliin ja jälkipuoliskolle; vuosilukuja ei useinkaan löydy teosten yhteydestä – jälkeen hän on keskittynyt myös painettuun runouteen. Silloin huomio on ollut

vokaali- ja kirjainrajoitteissa, koneavusteisessa kirjoittamisessa ja algoritmeissa.¹⁷⁸ Niemeä voisikin kutsua Suomen oulipoalaisimmaksi runoilijaksi: hänen töissään on lähtökohtana ajatus kielten algoritmisuudesta ja usein melko luonnontieteellinen eetos. Tämä eetos löytyy niin aiheiden (genetiikka, alkuaineet, fysiikka, matematiikka) kuin toteutuksenkin (kiel(t)en järjestelmällinen ja ”objektiivinen” tutkiminen) tasolla.

Niemen digitaalisessa tuotannossa on tiettyjä toistuvia piirteitä. Ensinnäkin teokset ovat yleensä rakenteeltaan riisuttuja ja toteutavat yleensä suhteellisen yksinkertaisen idean. Teokset perustuvat web-pohjaiseen ohjelmointiin, ja runot on tehty yleisesti käytössä olevilla ohjelmointityökaluilla ”käsityönä”, koodi alusta loppuun itse kirjoittaen.¹⁷⁹ Useimmat teokset perustuvat olemassa oleviin lähdeteksteihin, ja monissa hyödynnetään liikkuvaa tai muuntuvaa tekstiä sekä lukemisen ajallisuutta. Visuaaliset tekijät, kuten väri tai muoto, ovat usein osa teoksen strategiaa.

Vaikka kaikissa Niemen teoksissa tekstuaalinen muuntuvuus ja toiminnallisuus on keskeistä, ergodiset runot ovat määrällisessä vähemmistössä. Niitäkin on: ”Midwinter’s Night Dream” on alaotsikkonsa mukaan ”interaktiivinen fraktaalihai(na)ku”.¹⁸⁰ Se koostuu kuusi-kirjaimisten sanakolmioiden muodostamasta kolmiosta, joka, kuten alaotsikkokin kertoo, tuottaa näin yksinkertaisen fraktaalirakenteen. Kun lukija klikkaa sanoja, runo poimii lähdetekstistä kokonaan uuden sanakolmion. Sitä, vaikuttaako kursorin paikantaminen eri sanoihin eri lopputulokseen, ei kerrota. Myöskään englanninkielistä lähdetekstiä ei identifioida, joten mahdolliset yhteydet Shakespeareen jäävät lukijan paikannettaviksi.

178 Esimerkkejä *Vastakaanonista*: ”Superpartneri” (153); ”Ava suu” (154–156); ”Rakkauskirjeitä” (148–149).

179 Ohjelmoinnista ja sen suhteesta kirjoittamiseen Niemen tuotannossa ks. Joensuu 2008a.

180 <http://www.nokturno.org/marko/haynaku/index.html>

Ergodisiksi voidaan lukea myös runouden ulkorajalle sijoittuvat, omalaatuiset digitaaliset teokset, joita yhdistää yksinkertainen idea (sekä oletettavasti samantyyppinen koodi, jota on hyödynnetty). Näissä teoksissa on vain tyhjä, kirjaimeton alusta, johon kirjoitettaessa teos muuntelee käyttäjän näppäilyjä oman periaatteensa mukaan. Tähän sarjaan, jota voisi kutsua ”kirjoituskoneiksi”, voi laskea teokset *Mirror mirror, Wherever you may be, Do androids dream of human touch?*, *MaryShelley, Echoes* ja *Whispers in the Dark*.¹⁸¹

Ergodisuutta hyödyntää myös *Free Afghanistan*.¹⁸² T-kirjaimet muodostavat Afganistanin kartan muotoisen alueen, josta lukija (aktivoituaan teoksen ensin painamalla mitä tahansa näppäintä) voi kursorilla pyyhkiä esiin William Wordsworthin runoa ”Farewell, Thou Little Nook of Mountain-Ground” (1802). Se alkaa kuitenkin välittömästi pyyhkiytyä pois, korvautua alkuperäisillä T-kirjaimilla kirjain kerrallaan. Lukijan on jatkettava kursorilla tehtävää liikettä, jos haluaa saada luettavaa silmiensä eteen. Itsepintaisesti Wordsworthin runo, jonka kuvasto käsittelee hyvästijättöä rakkaille vuoristoisille maisemille, kuitenkin pyyhkiytyy pois. Afganistanin kartta on helppo tulkita kahden voiman taistelulentäksi: toisaalta Wordsworthin edustaman länsimaisen romanttisen ja poliittisen, ideologisen ja sotilaallisen kolonisaation, toisaalta sen vastavoiman (nykynäkökulmasta Talibanien, Terroristien?) – taistelulentäksi. (Blomberg 2010, 326–327.) Toinen taistelu käydään lukijan ja koneen välillä. Tämän taistelun voittaa lopulta aina

181 ”Mirror mirror”: (<http://www.nokturno.org/marko/nurotus/cyborg/mirror.html>); ”Wherever you may be”: (<http://www.nokturno.org/marko/nurotus/misc/wherever.html>); ”Do androids dream of human touch?”: (<http://www.nokturno.org/marko/nurotus/cyborg/humantouch.html>); ”MaryShelley”: (<http://www.nokturno.org/marko/nurotus/cyborg/maryshelley.html>); ”Echoes”: <http://www.logolalia.com/minimalistconcret poetry/archives/marko-niemi/echoes-intro.html>; ”Whispers in the Dark”: <http://www.nokturno.org/marko/nurotus/sekalaisia/whispers.html>. Ks. Blomberg & Joensuu 2008, 51.

182 <http://www.nokturno.org/marko/nurotus/misc/afghanistan.html>

kone, algoritmi. Wordsworthin runo ja sen edustamat asiat on tuomittu häviämään ja katoamaan kartalta. (Mt.)

*Unidentified Language Object*¹⁸³ on pieni konseptualistinen teos, jonka aiheena on kielen keinotekoinen muodostaminen. Kuten edempänä esiteltävä *Kaunopuheinen saniaisenkin*, myös *U.L.O.* on ennakkoimattomasti muuntuva teos. Sen keskeinen yksikkö on kirjain. Sen aiheena kuin myös tavoitteena on kirjoituksen ja sanojen muotoutumisen prosessi. Aina kun *Unidentified Language Objectin* avaa, teos ”yrittää” muodostaa uutta sanaa tai kirjainyhdistelmää. Liikkuvat kirjaimet muodostavat toinen toistensa taustan, jolloin itse kirjainyhdistelmä jää aina tunnistamisen rajalle. Teos muistuttaa kielellisen tekoälyongelman tai vanhan apina/Shakespeare-teoreeman sovellusta: satunnaisten yhdistelmien mahdollisuuksista tuottaa merkityksiä.¹⁸⁴

Käsittelen seuraavaksi tarkemmin kahta Niemen digitaalista runoa, *Kaunopuheista saniaista* ja *Little Mermaidia*.

*Kaunopuheinen saniaisen*¹⁸⁵ on ensikatsomalta hyvin yksinkertainen, joskin juuri yksinkertaisuudessaan silmää miellyttävä teos. Kirjaimet ovat ikonisessa roolissa, teksti ei ole luettavissa, ainoastaan katseltavissa. Vaikutelma onkin hyvin visuaalinen ja kuvataiteellinen, ja teoksen voisi hyvin kuvitella seinällä olevana sisustuselementtinä: digitaalisena kuvataiteena tai ohjelmoituna ”maalauksena”.

Kun runon avaa, tummanvihreät A-, G-, T- ja C-kirjaimet alkavat ilmaantua mustalle pohjalle muodostaen saniaisen lehteä muistuttavan kuvion. Teos ei kuitenkaan valmistu, kun kuva saniaisesta on ilmestynyt mustalle ”mullalle”. Kirjaimiston orgaaninen kehkeytyminen jatkuu ja muodostaa elävän ja uudistuvan solukon, jossa toiset solut – kirjaimet – häviävät samalla kun toiset ilmaantuvat. Jos teosta katselee

183 <http://www.unlikelystories.org/07/niemi0107.shtml>

184 Monkey “is a metaphor for an abstract device that produces a random sequence of letters ad infinitum.” Wikipedia: Infinite Monkey Theorem. (Viitattu toukokuussa 2008.)

185 <http://www.nokturno.org/marko/etnodada/luonto/saniainen.html>

kauan, vaikuttaa siltä, että solukko on ohjelmoitu vahvistumaan – toisin sanoen kirjaimistossa häviävä tendenssi kulkee aavistuksen verran lisääntyvän tendenssin jäljessä.

Teos liikkuu tietoisesti runouden ja muun, visuaalisemman taitteen välimaastossa. *Unidentified Language Objectin* tavoin *Kaunopuheinen saniainen* muuntuu ajassa ja käsittelee kieltä olematta sitä itse. Sen voi kuitenkin helposti kytkeä tiettyihin kirjoitetun runouden historiallisiin liikehdintöihin. Visuaaliseen runouteen ja kuvarunouteen teoksen kytkee saniaisen lehti, ikoninen ja tunnistettava kuva, jonka kirjaimet muodostavat. Kirjainten käyttö luonnollisen kielen vastaisella tavalla taas muistuttaa konkretistien ja lettristien lähestymistapoja. Löydetyn tekstin käyttö ja sen algoritminen muuntelu taas ovat proseduraalisen kirjallisuuden ydinaluetta.

Menetelmällisen ja konseptuaalisen kirjallisuuden tapaan kommentaari on olennainen teoksen ymmärtämiselle. Ilman sitä ei lukija *Saniaisen* juurille pääsisi:

Tekstinä on kappale Aristoteleen *Retoriikasta* (suom. Paa-vo Hohti 1997) DNA:n nelimerkkiselle kielelle (A, G, T, C) käännettynä. Kutakin suomalaisen aakkoston merkkiä vastaa DNA:ssa kolmen merkin rypäs, aminohappo (esim. A=AAA, B=AAG, C=AAT jne.).¹⁸⁶

Teos perustuu aina samaan Aristoteles-katkelmaan¹⁸⁷, mutta on lieväs-

186 http://www.nokturno.org/marko/etnodada/luonto_matsku.html

187 *Kaunopuheinen saniainen* muodostuu aina tästä katkelmasta: ”Nyt on siis selvää, että retoriikan kohde ei ole yksi määritelty asialaji, vaan se on dialektiikan kaltainen ja että se on hyödyllinen, sekä edelleen, että sen tehtävänä ei ole saada vakuuttamaan vaan havaitsemaan, mikä kunkin asian yhteydessä on vakuuttavaa, kuten on laita kaikissa muissakin taidoissa. (Eihän lääketieteenkään tehtävä ole tehdä terveeksi, vaan auttaa tervehtymistä niin pitkälle kuin mahdollista, sillä kuuluuhan hoitaa yhtä lailla niitä, jotka eivät voi enää saada terveyttään takaisin.) Edelleen on selvää, että retoriikan tehtävänä on havaita vakuuttava ja näennäisesti vakuuttava, samoin kuin dialektiikan tehtävänä on erottaa syl-

ti ennakoimaton kirjainten sijainnin osalta:

Teksti on aina sama, mutta kirjainten sijainneissa on hieman satunnaisuutta; satunnaisuudella pidetään ymmärtääkseni koodi lyhyempänä kuin ilman satunnaisuutta [...]. Tässä versiossa kirjaimia on teknisistä syistä rajallinen määrä, ja kun tietty määrä kirjaimia on ilmestynyt ruudulle, jokainen sen jälkeen ilmestyvä kirjain korvaa aina yhden aiemman kirjaimen.¹⁸⁸

Vaikka *Saniaisen* kirjaimet eivät muodosta foneettista kieltä, se kuitenkin *käyttää* kieltä – tai tarkemmin sanottuna kieliä. Teoksessa toimii kaksi metakieltä: länsimaisen retoriikan (vanhalta suomenkieliseltä nimeltään kaunopuheisuus) lisäksi DNA, kaiken elollisen luonnon meta- tai ohjelmointikieli.

Kieleen on yhdistetty luonnontieteen malleja aiemminkin, esimerkiksi 1960-luvun strukturalistisessa kielitieteessä.¹⁸⁹ DNA:n periaatteita on yhdistänyt runouteen myös brasilialainen Eduardo Kac, jonka siirtogeenisen (*transgenetic*) runouden periaatteita *Saniainen* muistuttaa. Siirtogeeninen taide ”perustuu geenitekniikkaan, jonka

logismi ja näennäinen syllogismi, sillä argumentointia ei tee sofistiseksi kyky vaan tarkoitus. Sitä paitsi retoriikan alalla tulee puhujaksi joko järjestelmällisen opiskelun kautta tai puhujaksi ryhtymällä, kun taas dialektiikan alalla tulee sofistiksi ryhtymällä sellaiseksi, mutta dialektikoksi ei voi ryhtyä vaan siihen tarvitaan kykyä.”

188 Niemi sähköpostilla tekijälle alkuvuodesta 2007.

189 ”Molekyylibiologiassa, jossa oli juuri keksitty DNA, ja [strukturalistien] diskurssin rakenneanalyysissä oli samanlaista käsitteistöä: koodi, systeemi, informaatio, ohjelma, merkki ja viesti [...]” (Mattelart 2003, 62.) Voi kysyä, kulkikko terminologinen vaikutus mahdollisesti myös toiseen suuntaan. Geeniorientoitunut luonnontiede on kielen ja kirjoituksen metaforien läpäisemää: ”biologi Richard Dawkinsin mukaan elävän olennon sisältä ei löydy mitään ’elämän kipinää’, siellä on vain ’informaatiota, sanoja, käskyjä” (Lehtinen 2004, 25.) Kielellinen ohjelmitavuuden tai koodattavuuden ajatus on laajentunut myös nykyisen fysiikan ja kosmologian aloille, kuten esimerkiksi Seth Lloydin teoriassa universumista kvanttietokoneena tai koodina (*Programming the Universe*, 2006).

avulla organismeihin voidaan lisätä keinotekoisia geenejä tai siirtää luonnollista geneettistä ainesta lajista toiseen” (Lehtinen 2004, 24). Kac joko muokkaa tekstejä oikeiden organismien geneettisen kielen perusteella tai – hämmentävää kyllä – muokkaa elävien organismien perintötekijöitä käyttämällä olemassa olevia tekstejä proseduraalisina algoritmeina. Esimerkiksi teoksessa *Genesis* Kac muunsi morseaakkosiksi muunnetun Raamatun lauseen (”hallitkoon ihminen meren kaloja, taivaan lintuja...”) avulla kolibakteeriviljelmän DNA:ta.¹⁹⁰ ”Bioruouuden” manifestissaan Kac (2004) ehdottaa ”biotekniikan ja elävien organismien käyttöä sanallisen luomisen uutena alueena.” Kac on siis omaksunut melko kirjaimellisesti vanhan avantgarden vaatimuksen ruouuden ja elämän rajan hävittämisestä.

Kacin pyrkimyksiä sekoittaa luonnolliset ja luonnon kielet toisiinsa voi pitää tietoisena yrityksenä kyseenalaistaa tiettyjä luonnontieteellisiä ajattelumalleja. Samansuuntainen eetos on *Saniaisessa*, jossa DNA:n kieli on läpäissyt klassisen retoriikankin. DNA:ta voi pitää nykyaikaisen luonnontieteen symbolisena ytimenä, joka on tuonut mukanaan monia, esimerkiksi geneettiseen manipulaatioon liittyviä eettisiä kysymyksiä. Retoriikan, kielenkäytön vaikuttavuuden taidon ja tieteen, voi taas helposti nähdä yhtenä ihmistieteiden ja humanismin tunnuksena.

Vaikka *Saniaisessa* genetiikka pysyy Kacia paljon temaattisemalla ja ei-konkreettisella tasolla, transgeneettisen taiteen tapaan se kytkee teemansa omaan perustaansa, materiaaliseen ontologiaansa. Kahden näennäisesti toisistaan etäällä olevan, toisiinsa *oksastetun* metakielen – retoriikan ja DNA:n – lisäksi teoksessa toimii myös sen sisäinen metakieli, koko teoksen käynnissä pitävä ja teosta rakenteistava digitaalinen koodi. Generoituvien – erityisesti digitaalisten sellaisten

190 Ks. tarkemmin: Lehtinen 2004. Tunnettu transgeneettinen (joskin ei-kirjallinen) teos on myös *GFP-Bunny* (”GFP-Pupu”) – elävä, tietyssä valossa vihreänä hohtava kaniini, jonka perimään Kac sekoitti fluoresoivan meduusalahin geenejä.

– teosten yleisesti tuottama kehkeytyvyyden vaikutelma korostuu *Saniaisen* luonto- ja kasviteemassa. Teoksen tapahtuvuus ajassa on loputonta ja kehkeytyvää kuin luonto jota se ”kuva”. Ensivaikutelmaltaan yksinkertainen saniainen onkin monihaarainen kasvusto, jossa yhdistyy kolme keskeistä länsimaisen kulttuurin taustakirjoitusta: inhimillisen puheen, luonnon ja mediateknologian metakielet.

*Little Mermaid*¹⁹¹ on lähdetekstiin pohjautuva, generoituva ja enakoimaton runo. Tekijän oma luonnehdinta – ”päättymätön kineettinen hai(na)ku” – viittaa tekstin ajalliseen luonteeseen: teos generoi englanninkielistä tekstiä niin kauan, kunnes lukija sulkee tekstin. Samalla se on myös visuaalisesti muuntuva, kineettinen teksti. Runo muotoutuu kolmena kehänä, spiraalimaisesti, keskuksesta ulospäin noudattaen yksinkertaista numeerista periaatetta: ensimmäisellä kehällä on yksi sana, toisella kaksi ja kolmannella kolme. Jokainen ”kierros” on väriltään eri sävyinen kuin sitä edeltävä ja seuraava. Tällainen visuaalinen muoto (ympyrä, spiraali) käy yksiin sen semanttisen muuntuvuuden loppumattomuuden kanssa.

Samoin kuin *Kaunopuheisessa saniaisessa*, *Little Mermaidissa* ei ole loppua, vaan lukutilanne on sessio: lukija lopettaa lukemisen, kun teos on kulloisenkin istunnon osalta menettänyt kiinnostavuutensa. Alku *Mermaidissa* selvästi on: muutaman kerran teoksen avanneelle lukijalle selviää, että teos alkaa aina tyhjästä (mustasta) taustasta ”far”-sanalla. Toinen sana on aina joko ”away” tai ”out”, jonka jälkeen esiin kiertyy ennakoimattomia sanayhdistelmiä.

Teos muistuttaa rakenteeltaan luuppia tai silmukkaa: lukusuunta palautuu aina ulkokehältä takaisin sisäkehälle. Espen Aarsethin (1999, 264) terminologialla *Little Mermaidin* aika on tekstilähtöistä: skriptonit tulevat itsestään esiin ja katoavat, kun silmukka on kierretty.

191 <http://www.nokturno.org/marko/haynaku/mermaid.html> Hai(na)ku on Eileen Tabiosin kehittämä kolmirivinen runomuoto, jossa ensimmäisellä rivillä on yksi sana, toisella kaksi ja kolmannella kolme. Ks. esim. <http://haynakupoetry.blogspot.com/>.

Tekstin muoto yhdistyneenä sen jatkuvaan generoitumiseen (siihen, että tekstiä tulee koko ajan lisää) asettaa lukemistilanteelle ajallisen haasteen. Vaikka näytöllä ei ole koskaan samaan aikaan paljon tekstiä, silmän pitää pysyä esiin kiertyvien sanojen perässä. Lukuprosessi on elliptisyydessään ikään kuin jatkuvan itsetietoisuuden alla, teksti tuntuu olevan koko ajan ajallisesti hieman lukijaa edellä. Lukija ei pääse koskaan analyyttiseen ”lähilukemiseen” eikä muuhunkaan hallittavaan tekstikokonaisuuteen perustuvaan otteeseen. Samoin kuin *Kaunopuheinen saniainen*, *U.L.O.* ja *Free Afghanistan*, myös *Little Mermaid* tutkiskelee lukemista hankaloittamalla sitä.

Mikäli lukija avaa runon lähdekoodin, hänelle selviää, että runon tekstonivarasto muodostuu H. C. Andersenin samannimisen sadun englanninnoksesta, josta on poistettu välimerkit. Teos ei lisää tähän lähdetekstiin mitään, vaan ainoastaan permutoi sitä, poimii sen 9 134 sanasta 1–3 sanan ketjuja, jotka ilmestyvät näkyviin ja katoavat saman tien tummaan pyörteeseen. Teoksen nimi, joka on identtinen lähdetekstin (englanninkielisen käännöksen) kanssa, korostaa näiden kahden tekstin välisen suhteen tietoista luonnetta.

Little Mermaidin tapaan lähdetekstin ja kohdetekstin aktiivinen ja avoin suhde on oleellinen myös *Saniaisessa* ja *Afghanistanissa*. Nämä suhteet voi esittää tiivistetyssä muodossa sijoittamalla teokset Markku Eskelisen (2009, 66) ehdottamaan lähde- ja kohdetekstin toiminnallisia suhteita kuvaavaan typologiaan (ks. luku II, 3).

| | <i>Little Mermaid</i> | <i>K. Saniainen</i> | <i>Free Afghanistan</i> |
|----------------------------|-----------------------|------------------------------|-------------------------|
| Objektit | sanat/ syntagmat | kirjaimet | kirjaimet/ sanat |
| Operaatiot | siirtäminen | korvaaminen/ monentaminen | poistaminen |
| Näkyvyys | näkymätön | näkymätön | näkyvä |
| Palautuvuus | palautumaton | palautumaton | palautuva |
| Teleologia | loputon | loputon | rajattu |
| Ergodiikka | ei | ei | kyllä |
| Pääsy | ei | ei | ei |
| Lähdetekstien määrä | 1 | 1 | 1 |
| Kohdetekstien määrä | 1 | 1 | 1 |
| Uniikkisuus | kyllä | kyllä | kyllä |

Taulukosta huomaa, että kolmen teoksen käyttäytymisen tavoissa on hajontaa kuudessa muuttujassa kymmenestä. Tämä taulukko kerää yhteen vain teoksen lähdetekstin ja kohdetekstin toiminnalliset, ”objektiiviset” suhteet. Sen ei ole tarkoituskaan kertoa lähdetekstin valinnan tuottamista temaattisista asetelmista tai lähdetekstin ja kohdetekstin tulkinnallisista suhteista. Kuten on osoitettu (Blomberg 2010, 327), lähdetekstin valinta on sinällään strateginen, merkityksiä synnyttävä teko, joka irrottaa lähdetekstejä hyödyntävän (digitaalisen) runouden tulkintahorisontin ”dada-henkisestä” aleatorisuudesta ja kytkee sen

mielumminkin tietoisien konseptualistiseen asetelmaan. Näin keskeiseksi nousee se, miten kohdeteksti aktivoi lähdetekstiä, mutta myös se, miten lähdeteksti aktivoi kohdetekstiä – eli miten ideologinen taustateksti jäsentää *koko teosta* (joka ei ole sama asia kuin algoritmin tuottama kohdeteksti).

Little Mermaidin tuottamat tekstit vaihtelevat satunnaisesta ja mielenkiinnottomasta kielestä luonnollisen, kertovan kielen palasiin ja edelleen näiden ”väliin” sijoittuviin, poeettisesti latautuneisiin yhdistelmiin:

”a glass and sea a single fragment”

”away beyond into the waves unseen”

”dive down dark a number”

”purple brilliancy and gold thought”

”shall we float into the high birth”

Teosta voi halutessaan seurata myös Andersenin sadun – jonka teemoja ovat seksuaalisuus ja halu olla ihminen – koneellisen epäinhimillisenä uudelleenkirjoituksena. Yllättävän usein generoidut yhdistelmät on mahdollista lukea niin kuin ne kommentoisivat kriittisesti Andersenin humanismia, kristillisyyttä, misogyniaa ja perversioita yhdistelevää satua:

”far away in the ocean and cool her burning”

”his prey and her home”

”pain daily for the first blush”

”pretty a human being fitted out”

”prince came to eat from her mouth”

”warm blood she cast”

Niemen teoksen rakennetta ja toimintaa voi kuvata merenneito-figuurilla. Siihen kuuluvat ihmisen ja ei-ihmisen, pinnan ja syvyyden, vertikaalisen ja horisontaalisen liikkeen sekä ilmestyvän ja katoavan symboliset¹⁹² oppositioparit. Ne kietoutuvat yhteen *Little Mermaidin* tekstuaalisten, mediaalisten ja teknologisten periaatteiden kanssa. ”Pienen merenneidon” osat liikkuvat lähdetekstin ”syvyyden” ja kohdetekstin ”pinnan” välillä, nousten näkyville ja kadoten saman tien takaisin tummaan pyörteeseen.

4.7 Markku Eskelisen *Interface*

”Well, the work is always in progress but not theirs.”
(*Interface*)

Digitaaliseen runouteen tai laajemmin ymmärrettyyn digitaaliseen kirjalliseen toimintaan verrattuna suomalaista digitaalista proosaa, hypertekstejä, verkkoproosaa tai -romaneja on edelleen vähän. Historiallisista edeltäjistä voi mainita kaksi: Klaus Oesch teki tiettävästi 1980-luvun loppupuolella jonkinlaisen ”hyperfiktio”; Matti Niskasen *Leporauha* (1998), joka Koskimaan (2000, 22) kuvauksen perusteella oli linkkiperustainen hyperteksti, ei ole enää verkossa. Kummastakaan ei ole saatavissa juurikaan tietoa. Trilleristi Ilkka Remes on ollut kiinnostunut painetusta kirjasta irtoavista muodoista. Kirjailijan verkkosivuilla julkaistiin lukijoiden kanssa kollaboratiivisesti kirjoitettu jänni-

192 Vesikategoriaan kuuluviin käsitteisiin kuuluu myös lähde (engl. *source*, *fount*, *spring*): lähdeteksti tekstin lähteenä, ”alkuperänä” (*”point of origin”*) mutta myös ”generoivana voimana” (*”a generative force”*) (*”source”*; *Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary*).

tysnovelli. Lisäksi Remes on suunnitellut verkkoa hyödyntävää, kustomoitavaa romaania, josta lukija voi saada itse muovaamansa version.¹⁹³

Interface, Markku Eskelisen romaani (painettu kirja 1997, digitaalinen versio päivitetty vaiheittain, edelleen verkossa) päättää romaanitrilogian, jonka kaksi ensimmäistä osaa ovat *Nonstop* (1988) ja *Sem-text* (1990). *Interface* on hybriditeos, joka yhdistää painetun romaanin ja sen verkkoversion yhdeksi kokonaisuudeksi. Se on edelleen laajin suomalainen kirjallinen hyperteksti. Se koostuu leksioista, proosakatkelmista, jotka on linkitetty muihin leksioihin tietyistä sanoista lähtevien linkkien avulla. Näillä hyperteksti-terminologian ”ankkureilla” on kaksi eri funktiota. Painetusta *Interfacestä* peräisin olevia katkelmia voi halutessaan lukea samassa järjestyksessä kuin kirjassa käyttämällä katkelmien ensimmäistä (taaksepäin) tai viimeistä (eteenpäin) sanaa ankkurina. Muut ankkurit tuovat esiin uuden leksian lähinnä teemattisten yhteyksien nojalla – esim. henkilöhahmon nimi ankkurina vie yleensä leksiään, joka kertoo saman henkilön toiminnasta. Jokaisessa leksiassa on yleensä useita linkkisanoja, joten haarautumia ja mahdollisia lukemisyjärjestyksiä on paljon.

Interface on myös ensimmäinen suomalainen romaani, jossa ergodisuus on keskeinen osa teoksen ideaa. Ergodisuus toteutuu hypertekstin osien välillä liikkumisena, jossa lukijan täytyy valita linkki saadakseen uutta luettavaa silmiensä eteen. Tällainen hypertekstiin kuuluva, Aarsethin terminologialla luotaava (eksploratiivinen) käyttötapa ei tosin voi olla lukijan taholta järin strategista: lukija ei voi tietää, minkä katkelman ankkuri tuo esille, eikä vaikuttaa linkityksiin.

Ergodisuus toteutuu teoksessa linkkien valinnan lisäksi huomattavasti suurempana muokattavuutena ja rakenteellisena avoimuutena. Painettu romaani (1997) sisälsi tilauskupongin, jolla lukijalle tarjottiin mahdollisuus kaikkiaan 11 eri muokkausvaihtoehtoon.¹⁹⁴ Yhden tai

193 Tämä hanke on telakalla teknisen toteutuksen haasteiden vuoksi. (Remeksen sähköposti tekijälle 26.8.2008.) (Joensuu 2008b, 115–116.)

194 1. Jaksojen vaihto uusiin; 2. jaksojen laajennus; 3. jaksojen muunnelma; 4.

useamman muokkauksen tilaaminen tuotti lisäksi kirjoitusoikeuden, jonka nojalla lukija saattoi lisätä romaaniin kirjoittamiaan jaksoja eli kybertekstin terminologialla toteuttaa tekstonista (kirjoittavaa) käyttäjäfunktiota. Romaanin ilmestyessä käytin luonnollisesti myös itse harvinaista tilaisuutta hyväkseni ja tilasin erään todellisen henkilö-hahmon mukaan *Interfacen* fiktiivisten hahmojen sekaan. Hyödynsin myös tilauksen tuottaman kirjoitusoikeuden ja kirjoitin romaaniin lisäjakson. Molemmat ovat edelleen verkko-*Interfacen* kokonaisuudessa. En kuitenkaan paljasta, mistä katkelmista on kyse, koska mielestäni vierasperäisten, ergodisten osien pitää sekoittua anonymisti teoksen kokonaisuuteen.

Myöhemmässä, vuonna 2000 toteutetussa vaiheessa eli ”täysimitaisessa verkkototeutuksessa” verkko-*Interfacessa* on kaikki painettuun romaaniin sisältynyt aineisto, kirjailijan tuottamat lisäjaksot ja lukijoiden täydennykset. Linkitys risteilee kirjasta peräisin olevien ja uudempien leksioiden välillä. Teos on viimeisessä vaiheessa siis siirtynyt kokonaan pois paperilta, ja muokkaussääntöjä on hieman muutettu. Korrespondenssi perustuu sähköpostiin, interaktiivisuus taas painetun *Interfacen* periaatteisiin verrattuna enemmän lukijan aktiivisuuteen kirjoittajana. Kaikki annetut vaihtoehdot – *fantasia, fiktio, todellisuus, muunnelma, laajennus, supistus, yhteys* – perustuvat lukijan tekemään tekstuaaliseen muokkaukseen.¹⁹⁵ Romaani on ajallisesti

linkittävät jaksot; 5. lisätieto henkilöahmoista; 6. täydennetyt sivujuonet; 7. tietyn teeman syvennykset; 8. uuden henkilön tai tapahtuman (todellisen tai kuvitellun) sijoittaminen romaaniin; 9. kirjaa koskeva kysymys kirjailijalle; 10. jatko-osat. (Ks. Eskelinen 1997, 167–168.)

195 1. FANTASIA. Lukija voi yhdistää minkä tahansa *Interfacen* jakson omiin fantasioihinsa. Lukijan kirjoittaman uuden jakson täytyy kuitenkin alkaa samalla lauseella kuin alkuperäisenkin jakso.

2. FIKTIO. Lukija voi yhdistää minkä tahansa *Interfacen* jakson toisiin fiktioihin esimerkiksi tuomalla niistä henkilöitä tai tapahtumia *Interfacen* henkilöiden ja tapahtumien sekaan. Lukijan kirjoittaman uuden jakson täytyy kuitenkin alkaa samalla lauseella kuin alkuperäisenkin jakso.

3. TODELLISUUS. Lukija voi yhdistää minkä tahansa *Interfacen* jakson to-

dynaaminen: se on paitsi täydentyvä, myös korvautuva:

Muunnelmat, laajennukset, supistukset ja yhteydet muuttuvat pysyviksi osiksi Interfacen verkkototeutusta. Fantasia-, fiktio- ja todellisuustäydennykset ovat luonteeltaan tilapäisempiä, koska ne korvautuvat uusilla fantasia-, fiktio- ja todellisuustäydennyksillä sitä mukaa kun niitä tarjotaan samoihin kohtiin [...].¹⁹⁶

Yksi relevantti *Interfacen* tarkastelutapa on sen suhteet trilogian kahteen edelliseen itsenäiseen osaan. Näin teosta voi katsoa romaanin (varsinkin postmodernin romaanin) tuottamaa lajitaustaa vasten. Nämä kolme teosta ovat kytköksissä toisiinsa monella tapaa, temaattisesti ja operationaalisesti.

Lyhyesti kuvattuna *Nonstop* ja *Semtext* koostuvat lyhyistä, yleensä dialogipainotteisista tekstikatkelmista, joissa puhujia tai kertojia ei identifioida. Niissä kuvataan taiteilija- ja/tai terroristiryhmän toimintaa, jonka jäsenet ovat anonyymejä. Nimien sijaan heidät on merkitty kirjaimilla, esim. A, B, C, D, Y ja X. Teksti on ahdettu täyteen itse-tietoisia kielellisiä leikkejä, piilomerkityksiä ja viittauksia kulttuuriteorioihin, kirjallisuuteen, filosofiaan, psykoanalyysiin jne. Teokset ovat myös radikaaleja ja monihahmotteisia metafiktioita ja liittyvät näin postmodernistisen romaanin traditioon. Erityisesti *Nonstopissa* hen-

dellisuuteen eli esimerkiksi parhaillaan tapahtuviin tai joskus tapahtuneisiin asioihin. Tämänkin uuden jakson tulee alkaa samalla lauseella kuin alkuperäisenkin jakso.

4. MUUNNELMA. Lukija voi muunnella mitä tahansa Interfacen jaksoa kunhan säilyttää kyseisen jakson ensimmäisen ja viimeisen lauseen.

5. LAAJENNUS. Lukija voi myös laajentaa mitä tahansa Interfacen jaksoa kunhan säilyttää kyseisen jakson ensimmäisen ja viimeisen lauseen.

6. SUPISTUS. Lukija voi supistaa mitä tahansa Interfacen jaksoa samoin säännön kuin kohdassa 5.

7. YHTEYS. Lukija voi kirjoittaa uuden jakson joka alkaa minkä tahansa Interfacen jakson viimeisellä lauseella ja loppuu minkä tahansa Interfacen jakson ensimmäiseen lauseeseen.

196 <http://www.kolumbus.fi/mareske/page17.html>

kilöiden ja tapahtumien kuvaus saa väistyä sisäisfiktioiden, tekstuaalisten viittausten ja upotusten tieltä, jolloin katkelmien hierarkkista suhdetta on mahdoton koota yhden tai edes useamman koherentin selitysmallin alle.

Nonstopissa ja *Semtextissä* on piirteitä, joita voi pitää *Interfacen* ja sen verkkototeutuksen ennakoiteina. Ensimmäinen piirre on erilaisten kommunikaatio- ja mediateknologioiden jatkuva temaattinen läsnäolo romaanien kerronnassa. Erityisesti *Nonstopissa* erilaisten ääni- ja kuvanauhateknologioiden läsnäolo on katkeamatonta. Monet katkelmat ovat synopsiksia kuvanauhoista, henkilöt puhuvat nauhoituksista tai dialogit esitetään purettuina ja salaa nauhoitettuina äänityksinä. *Nonstopissa* ja *Semtextissä* on toistuvia viittauksia salakuunteluun, viestien vääristymiseen ja katoamiseen. Ne ovat yleisemmän kommunikaation teknologisen välittämisen ja tallentamisen teeman muunnelmia. *Nonstopissa* ja *Semtextissä* erilaiset viestinnän muodot näytetään jatkuvassa muutostilassa olevina, ikään kuin pelattavuuden alaisina. *Nonstopin* ensimmäinen kappale on numeroltaan ”2”, joten prosessi on jo käynnissä, kun lukijaa teoksen. Saman romaanin sivujen 85 ja 119 tekstit katkeavat kesken. Usein viestinnän, tallennuksen ja kirjoittamisen teknologiat tunkeutuvat tekstiin ja kerrontaan, jopa *viraalisilla* tavoilla:

Annoin hänelle tiettyjä ominaisuuksia. Tai luovutin. Tai hän imi ne minusta. Joka tapauksessa joku on niitä vailla. Näissä asioissa pitäisi olla varovaisempi. Tätä sabotoidaan nyt koko ajan, tuokaan lause ei ole minun kirjoittamani. Epäilen, että kyseessä on jonkinlainen virus. (*Nonstop*, 66.)

Kirjailijat olivat jo alun alkaenkin tympääntyneitä kirjan materiaalisuuteen, joka heidän mielestään loi illuusion identiteetistä. He kiinnostuivat tietokoneiden sanomanvälitysjärjestelmistä ja muokkasivat tekstinsä tietokannoiksi, jotka lakkaamatta muuntelivat ja tuhosivat itseään. He kehittivät myös yhä monimutkaisempia viruksia, jotka hävittivät paitsi heidän omia tekstejään

myös vastaanottajan tiedostoja. Teksti on virus on teksti he totesivat. (*Nonstop*, 167.)

Mediahistoria ja kommunikaatioteknologiat tarjoavatkin mielestäni yhden toimivan näkökulman näiden romaanien lukemiseen. Trilogia toisintaa tietoisesti tiettyjä mediahistoriallisia siirtymiä. Eskelinen on itse luonnehtinut *Nonstopia* kirjallisuuden eri lajityyppien ja videon, *Semtextiä* taas kirjallisuuden ja digitaalisten tietoverkkojen kohtaamispaikaksi (joka kyllä sopii paremmin *Interfaceen*) (Helle 2005, 74). Pelkästään romaanien nimet ovat tällaiseen lukutapaan ohjaavia vihjeitä.

”Nonstop” viittaa katkeamattomaan esitykseen, jonka tausta on lähinnä analogisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa.¹⁹⁷ *Semtextin* nimen sanaleikki käärii semiotiikan ja tekstin muoviräjähteeseen (*sem-tex*) ja viittaa teorian (”sem-”) ja kirjallisuuden yhteyksiin. ’Interface’ merkitsee käyttöliittymää ja viittaa suoraan digitaaliseen maailmaan, ihmisen ja koneen rajapintaan, käyttäjien erilaisiin kytkeytyisiin laitteistoihin ja tietoverkkoihin.

Nonstop (ja oikeastaan myös *Semtext*) pysyy teemojen ja fiktiivisten tapahtumien tasolla analogisten ääni- ja kuvanauhatekniikoiden piirissä. Toisin kuin *Interface*, molemmat pysyvät mediaalisella tasollaan painetussa kirjassa. Ne myös hyödyntävät tätä mediaalisuuttaan.

197 Sana viittaa vanhaan käytäntöön esittää sekalaisia lyhyitä filmejä ilman taukoa näytöksessä, johon voi tulla ja josta voi poistua kesken esityksen. ”Myös Nonstop koostuu lyhyistä katkelmista, joista suurin osa on enintään sivun mittaisia, ja tapahtumien epäkronologisen esittämisen vuoksi on periaatteessa yhdentekevää, mistä kirjan lukemisen aloittaa. Tekstin sisältö on varsin heterogeenista, sillä se yhdistelee fiktiivisten alakulttuurien aineksia [...] korkeakirjallisuuteen ja eurooppalaiseen kirjallisuustieteeseen ja filosofiaan.” Toiseksi ’nonstopin’ voi ajatella ”viittaavan jälkistrukturalistiseen käsitykseen merkityksen loputtomasta lykkääntymisestä erojen leikissä, mikä voidaan tulkita lukuohjeeksi.” ”Kolmanneksi nimi viittaa intiimin elämän nonstop-televisiointiin, [...] sillä *Nonstop* esittää osan materiaalistaan olevan videokuva tai salakuuntelutalennetta.” (Helle 2005, 75.)

Varsinkin *Nonstopissa* on monia materiaalista kirjaa hyödyntäviä ominaisuuksia. Kannet (joista takakansi on etukansi väärinpäin) yhdessä viimeiseltä sivulta puuttuvan sivunumeron kanssa tuottavat eräänlaisen silmukkarakenteen. Myös romaanin alussa ”prosessi” on jo käynnissä, kun lukija avaa teoksen: ensimmäinen alaluku puuttuu, kerronnan ajallinen kronologia ja hallittava kokonaisuus on lähtökohtaisesti hajautettu. Ilmoitus ”Englanninkielisestä alkuteoksesta Missing in Fiction suomentanut tekijä” ironisoi kirjojen peritekstien konventiota, samoin kuin *Semtextin* ilmoitus: ”Tässä teoksessa esiintyvät nimet, henkilöt ja tapahtumat ovat fiktiota. Kaikki yhteydet ja yhtäläisyydet muihin fiktiivisiin teoksiin, tapahtumiin tai henkilöihin ovat täysin tahattomia.”

Interface konkretisoi tai realisoi monia *Nonstopin* ja *Semtextin* ”protokyybertekstuaalisia”¹⁹⁸ piirteitä – keinoja, jotka mallintavat tekstuaalista epälineaarisuutta, muuntuvuutta, manipuloitavuutta tai ”pelattavuutta”. *Nonstopin* ja *Semtextin* epälineaarisuus ja kerronnallinen digressiivisyys jättää lukijalle valinta- ja liikkumatilaa. Etenkin *Nonstop* suorastaan vaatii epälineaarista lukemista. Lukijan on pakko ”rekonstruoida” minimaalisista viitteistä tarinallisia jännitteitä. Lisäksi leksiä viittailevat toisiinsa ja peruuttavat toisiaan niin aktiivisesti, että epäkronologinen liikkuminen sivujen välillä on välttämätöntä. Tällaiset piirteet tähtäävät lukemisen aktivointiin ja tekstin prosessinomaisuuteen, johon romaanin nimikin viittaa. *Semtextistä* taas noin 2/3 on täsmädialogia, joiden puhujia, lokaatioita tai ajallisia suhteita ei paljasteta. Nämä vähintään latentit rakenteellisen epäkronologisuuden ja epälineaarisuuden periaatteet konkretisoituvat verkko-*Interfacen* verkostomaisessa rakenteessa, muuntuvuudessa ja ergodisuudessa.

Nonstopissa ja *Semtextissä* performoitu kerronnallinen ja temaat-

198 Eräs protokyybertekstuaalinen yksityiskohta on *Semtextin* lukemisanjan rajoitukset päivämäärillä (*Semtext*, 94; 100–130). Ne jäävät vain lukijan temaattisen tulkinnan armoille, oikean ajallisen rajoittamisen ”ironiseksi simuloinniksi” (Koskimaa 2000, 44).

minen muuntuvuus ja muovautuvuus on *Interfacsessä* vaihtunut digitaalisen tekstin aitoon avoimuuteen ja muovattavuuteen. Ergodisuus on vain yksi osa tätä: se on myös tekijälle kuuluvaa uudenlaista tekstikorpuksen hallinnointia, muovaamista, yhdistelemistä ja manipulointia. Tekijä ja lukija muodostavat potentiaalisen yhteistekijyyden, johon sisältyy uudenlaisia asetelmia (esimerkiksi ristiriitaisten intressien kohdalla). Lukijan rooliin on tullut piirteitä pelaajasta, koska hän pystyy luomaan henkilöitä, kytköksiä, yhteyksiä, koherenssia tai ristiriitaisuuksia romaanin sisälle, pelaamaan romaanin antamien sääntöjen puitteissa tai niiden rajoilla.

Interface on verkosto myös hypertekstiä laajemmassa mielessä. Se sisältää suoria lainauksia Eskelisen muusta fiktiivisestä tuotannosta (romaanien lisäksi novellista ”Tartar baby”), sen muunnelmia ja viittauksia siihen. Esimerkiksi leksiä 138 on *Nonstopin* viimeinen luku (*Nonstop*, 193) muokattuna (alleiviivaukset linkkejä verkkoteoksessa):

Katsoimme sitä videolta yhä uudelleen, pikakelauksella, hidastuksina ja pysäytyksinä, ilman ääntä ja äänen kanssa, mustavalkoisena ja väreissä, suurennoksina ja pienennyksinä, eri tahtiin eri monitoreista samanaikaisesti. Jokaisella oli oma säädin ja oma ruutu. Katsoimme keiden kuolema ei näy. Jotkut yksityiskohdat ovat hauskoja. Musiikki soi vielä jonkin aikaa räjähdysten jälkeen, hautajaissaattue jatkaa eteenpäin, vaikkei arkkua enää olekaan, tv-selostaja tapaa sanoja kuin kiihtynyt kaksivuotias. Post sai tuntikausien jälkeen todistettua, että yhdellä arkkua kantaneista ministereistä oli vääränväriset sukat. Pikakelasimme myös presidentin puheen. Hän liikutti sormusta sormessaan. Vaihdoimme kasettia.¹⁹⁹

Nonstopin tekstistä on muutettu vain ”henkilön” nimi – ”D:n” tilalle on tullut ”Post”. Ensimmäinen linkki vie osaan 137 (”Tähän mennessä hän oli muistanut isästään kaksi asiaa [...]”) joka on peräisin novellista

199 <http://www.kolumbus.fi/mareske/page138.html>. (Viitattu helmikuussa 2012.)

”Tartar baby”. Seuraava linkkisana (”sitä”) vie leksiaan, jossa kuvailaan minuutilleen presidentin salamurhaa. Linkkisana ”samanaikaisesti” taas vie leksiaan joka on uutta materiaalia. Sen tapahtuma-aika on (mahdollisesti) edellisen leksian tapahtumia aikaisempi:

Kun kaikki oli meidän osaltamme valmista aikaa oli vielä yli vuorokausi. Olisin voinut lähteä pois, lentää aurinkoon, mutta käännyn lentokentältä takaisin ja palasin odottamaan sitä minkä olin saattanut alulle, yllättäen halusinkin ottaa todellisen riskin ja kokea sen sisältäpäin. Kuljin ympäri kaupunkia sen näköisenä kuin olisin toimittamassa hyvin tärkeää asiaa vaikka vain sekoi-tin muistikuvii ja menneisiin rakkauksiini mahdollisimman syvätarkkoja havaintoja paikoista, joista yksikään ei seuraavan päivän jälkeen enää koskaan olisi entisensä.²⁰⁰

Kun *Interface* sijoittaa tällä tavalla tietoisesti edeltävien osien elementtejä itseensä, käyttää niitä omana lähdetekstinään, se tekee tekijänsä tuotannosta kokonaisteoksen, jonka osien materiaaliset ja institutionaaliset (kuten yhteys alkuperäiseen kustantajaan) rajat häviävät. Esimerkiksi trilogian ensimmäisen osan, *Nonstopin*, alaotsikko (”Trilogian muiden osien synoptinen marginaali”) saa aikaan aivan erilaisia tulkintoja nyt kuin romaanin ilmestyessä vuonna 1988.²⁰¹

Interfacen loppuvaiheen toteutuksessa on myös konseptuaalinen ulottuvuus, jonka tähtäimessä on teosidentiteettien kyseenalaistaminen. Saman teoksen sisällä tapahtuvan kerronnan tasojen ja tekstuaalisten identiteettien sabotaasin rinnalla digitaalinen media mahdollistaa myös *teosten* välisten rajojen, tasojen ja identiteettien ”horju-

200 <http://www.kolumbus.fi/mareske/page165.html>

201 Romaanin ilmestyessä alaotsikko oli helppo tulkita viittauksena muihin osiin romaanin *fiktiivisinä* osina, koska niitä ei vielä ollut olemassa. Synoptinen voi olla synopsiksesta johdettu sana, jolloin romaani olisi (fiktivisten?) ”muiden osien” luonnosmainen marginaali. Sen voisi lukea myös neologismiksi (syn + optinen), jolloin se viittaisi ”yhdistävään näkemiseen”, monien informaatiokavien yhtäaikaiseen seuraamiseen, joka on toistuva figuuri *Nonstopissa*.

tus- ja leikittelyhankkeet”²⁰² *Interfacen* lopullinen verkkototeutus on näin myös teosrajojen välinen *ontolepsis* tai *metalepsis*. *Interface* on samanaikaisesti joukon (romaanitrilogian) yksi tasa-arvoinen jäsen sekä joukko, joka sisältää muut jäsenet, myös itsensä.

202 Esseekokoelmassa *Digitaalinen avaruus* (1997) Eskelinen kirjoittaa ajatelleensa jo ennen *Jälkisanoja*, että ”postmodernistien teksti-identiteetin horjutus- ja leikittelyhankkeista oli suora yhteys tietokonetekniikan ennemmin tai myöhemmin tarjoamiin mahdollisuuksiin”.

V

Kysymyksiä, seurauksia ja yhteenvetoja

1 Kohti menetelmällisen kirjoittamisen typologiaa

Kuten voi huomata, menetelmällisen kirjoittamisen traditio on hyvin moniaineksinen. Voi kysyä, onko oikeudenmukaista käsitellä niinkin erilaisia kirjoittamisen muotoja kuin sonettia ja cut-upia tai lipogrammia ja hakukonerunoutta saman sateenvarjokäsitteen alla. Tässä luvussa kokoan yhteen niiden yhdistäviä piirteitä ja ehdotan typologiaa – tai typologisia muuttujia, joista ehkä on mahdollista luonnostella typologia.

Typologian tarkoituksena on toimia välineenä, joka edesauttaa ilmiön hahmottamista ja piirtää esiin sen olennaiset piirteet. Typologiassa olevat muuttujat ja niiden arvot eivät ole absoluuttisia, vaan hahmottavat eri teosten, piirteiden ja tekotapojen suhdetta toisiinsa. Tavoitteena ei ole lopullinen tai itseisarvoinen typologia, vaan heuristinen kuvio, joka pyrkii konkretisoimaan tutkimusaineistoon liittyviä ”intuitiivisia” piirteitä.

Proseduraalisen kirjallisuuden tyypittely on haastavaa, ja Brian McHale, joka on tutkinut ilmiötä varsinkin yhdysvaltalaisessa kirjallisuudessa, on käsitellyt tradition luokittelun ongelmia. Hän on kokeillut erilaisia tyypittelyn periaatteita (McHale 2002 ja 2004a) ja päätellyt,

että epäonnistuneetkin tytopogiat voivat tuottaa ilmiöstä uutta tietoa. Seuraavassa McHalen alustavat erottelun periaatteet ja hylkäämisen syyt:

1) Oikean koneen (esim. tietokoneistetun runo- tai tarinageneraattorin) ja virtuaalisen tai metaforisen koneen (kaavan, säännön tms.) välinen erottelu – ei tuo esille olennaista eroa itse teksteissä. Molemmat perustuvat yhtä lailla mekaaniseen kaavaan.²⁰³

2) Satunnaisten ja määrättyjen kirjoittamisprosessien erotteleminen ei myöskään toimi, koska McHalen mukaan kategoriat yhdistyvät useimmissa koneellisen kirjoittamisen käytännöissä. Lisäksi molemmat pyrkivät joka tapauksessa samaan päämäärään, tuottamaan ennakkoimattomia kielellisiä asetelmia. Olen samaa mieltä satunnaisuuden ja määrättyneisyyden käsitteellisestä yhteenkietoutumisesta ja palaan asiaan myöhemmin.

3) Erottelu menetelmien ja rajoitusten sekä valikoinnin ja yhdistelyn kesken hylätään, koska sekään ei ole tarpeeksi selvärajainen: ”Jokainen menetelmä tuo välttämättä mukanaan rajoituksia, kun taas jokainen rajoitus tuo välttämättä mukanaan menetelmiä [...]” (2002, 24). Lisäksi valikoinnin ja yhdistelyn semanttinen ero ei mielestäni ole tarpeeksi selvä.

4) Lukijan tietoisuus menetelmistä tai vaadittava interaktiivisuuden määrä ei ole erotteleva tekijä, koska suurin osa konemuodosteisista runoista ei ole sen vuorovaikutteisempia kuin muukaan runous.

203 Espen Aarseth (1999, 268–269) erottelee ”kyborgitekijyyden” esiprosessointiin, yhteisprosessointiin ja jälkiprosessointiin. Esiprosessoinnissa ”ihminen ohjelmoi, muokkaa ja lataa koneen”, yhteisprosessoinnissa ”ihminen ja kone tuottavat tekstiä vuorotellen”, jälkiprosessoinnissa ”ihminen valitsee joitakin koneen ilmaisuja ja hylkää toisia.” McHalen mielestä jaottelu ei ole tarpeeksi selkeä, koska esiprosessointi on vakio (se tapahtuu aina) ja yhteis- ja jälkiprosessoinnilla ei ole selvää eroa (2002, 25–26). Lisään, että tällä erottelulla voi yrittää kuvata koneavusteisen kirjoittamisen prosessia, mutta ei oikein tyyppitellä tekstien tai teosten joukkoa, koska erot prosessoinneissa eivät välttämättä näy lopullisissa teksteissä.

(McHale 2002, 22–27.)

Parhaiten ilmiöjoukkoa havainnollistavaksi jaotteluksi valikoituu *kirjoittajan osallisuutta* runon tuottamisessa mittava luokittelu. Toisaalla, metodista proosaa käsittelevässä artikkelissa (2004a), McHale ehdottaa luokittelua, jossa erotellaan ”mekaaniset” ja ”geneettiset” tekstit sillä perusteella, käytetäänkö niissä lähde- tai pohjatekstiä, materiaalivarastoa, josta jollain periaatteella tuotetaan uusi teksti. McHalen ”mekaanisiksi” kutsumat tekstit käyttävät ”ennakkoon määriteltyjä sääntöjä tai pakotteita”, ”geneettiset” tekstit edellyttävät *myös* ”olemassa olevilla teksteillä (omilla tai muiden) operointia, niiden leikkelyä ja yhdistelyä, uudestaan ja päällekirjoitusta, joka tuottaa tekstin, joka on jotenkin sama kuin alkuperäiset, mutta kuitenkin eri.” (McHale 2004a, 5 & 8.) Nimitykset (jotka intuitiivisesti ajatellen ovat väärin päin) siinä eivätkään ole tärkeitä, vaan erottelu lähdetekstittömiin ja lähdetekstillisiin menetelmiin.

Mikäli proseduraalisten tekstien kirjoja katsotaan tekijän, kirjoittajan, kirjoittamisen dynamiikan tai *talouden* tasolta, esimerkiksi sonnetti ja cut-up vaikuttavat itse asiassa *vastakkaisilta* toimintatavoilta. Sama pätee esimerkiksi lipogrammin ja hakukonerunouden pariin. Ne näyttävät asettuvan proseduraalisen kirjoittamisen kentän ääripäihin: runomuoto tai kirjainrajoite *rajaa ja säätelee* kirjoittajan ilmaisua ennen kirjoittamista, pakottaa sitä tiettyyn muotoon, kun taas cut-up tai hakuproseduuri *tuottaa* tekstiä ikään kuin kirjoittajasta riippumatta. Samat periaatteet näyttävät pätevän muihinkin tapauksiin, jotka edustavat joko rajoitteen puskuroimaa tai lähdetekstiin perustuvaa kirjoitusta.

Rajoite on tavallaan negatiivinen algoritmi: se kertoo, mitä *ei* saa tehdä, ja uomittaa ilmaisua kapeampaan tilaan. Rajoite voi kohdistua mm. tekstin *graafiseen* muotoon (kuten romaanissa *The Voice in the Closet*; tai kuten kuvarunoissa), verbaalisen ilmaisun yksiköihin kuten *kirjaimiin* tai *äänteisiin* (kuten romaaneissa *Alphabetical Africa* tai *La Disparition*; tai kuten akrostikonissa, anagrammissa, lipogrammissa, palindromissa, loppusoinnussa), tekstin rakenteen keskinäisiin suhteisiin.

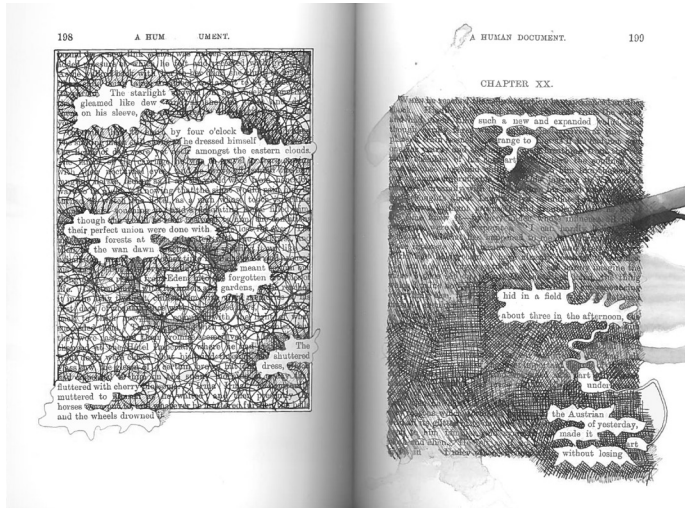
siin (kuten Perecin romaanissa *Elämä Käyttöohje*; tai kuten sonetissa, sestiiinissä ja muissa runomuodoissa) tai kirjoittamiseen käytettyyn aikaan.²⁰⁴

Lähdetekstiin perustuvat menetelmät perustuvat syötteeseen (*input*) ja algoritmin, koneen, mekanismin tai periaatteen tuottamaan tulokseen (*output*). Se, mitä näiden kahden välissä tapahtuu, voidaan hahmottaa tarkemmin erityyppisiksi operaatioiksi. Mahdollisia, olemassa olevia malleja olisivat ainakin Bénaboun objektien ja operaatioiden luettelo sekä Eskelisen (2009, 66) jo esitelty lähde- ja kohdetekstin toiminnallisten ominaisuuksien luettelo, joka sisältää Bénaboun typologian yhtenä osanaan.

Marcel Bénaboun objektien ja operaatioiden typologia ei välttämättä tavoita kaikkia tapoja, joilla lähdetekstejä on mahdollista hyödyntää tai on kirjallisuuden historiassa hyödynnetty. Bénaboun operaatioita voisi täydentää ainakin *readymade*-tyyppisellä (laajan) tekstin (sellaisenaan) *sijoittamisella* uuteen yhteyteen sekä erilaisilla intuitiivisemmilla kielensisäisten käännosten, läpi- tai uudelleenkirjoittamisen tavoilla. Lisäksi esimerkiksi Tom Phillipsin *A Humument*-teoksen (editiot 1973, 1998, 2004) tapainen lähdetekstin *graafinen ja visuaalinen* käsittely jää Bénaboun melko matemaattisen typologian ulottumattomiin.

204 Kuten John Ashbryn ”runoromaanissa” *Flow Chart* (*Vuokaavio*, suom. Leevi Lehto, Helsinki: Jack-in-the-Box 1994) tai Jacques Jouet’n metrorunoissa (ks. Jouet 2005) tai Henriikka Tavin projektissa 12.

Kohti menetelmällisen kirjoittamisen typologiaa



Phillips muuntaa lähdetekstin (W. H. Mallockin viktoriaaninen romaani *A Human Document*, 1892) multimodaaliseksi ja värilliseksi proosan, runouden, taiteilijakirjan, kuvataiteen ja abstraktin sarjakuvan yhdistelmäksi. Tällaiseen lähdetekstin visuaalis-materiaaliseen käsittelyyn voi laskea myös esimerkiksi dadaistien ja surrealistien kollaasit, jotka säilyttävät kohdetekstissä lähdetekstin graafiset erot, kuten André Bretonin runossa vuodelta 1924:

L'Amour d'abord
Tout pourrait s'arranger si bien

PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez

Le feu qui couve

LA PRIERE

Du beau temps

Sachez que

Les rayons ultra-violetts
ont terminé leur tâche
Courte et bonne

LE PREMIER JOURNAL BLANC
DU HASARD

Le rouge sera

Le chanteur errant

OU EST-IL ?

dans la mémoire
dans sa maison
au bal des Ardents

Je fais

en dansant

Ce qu'on a fait, ce qu'on va faire

(Brotchie 1991, 38.)

Ehdottamani erottelun alustavuudesta ja karkeudesta huolimatta haluan korostaa kahden hahmotellun menetelmällisyyden tyypin välissä olevaa perustavaa metodista eroa. Se hahmottuu nimenomaan kirjoittamisen prosessin kannalta. Rajoittava proseduuri ei korvaa, täydennä tai ylitä kirjoittamisen inhimillistä prosessia kuten lähdetekstiin perustuva proseduuri, vaan supistaessaan kirjoittajan käytettävissä olevaa ilmaisun skaalaa se kohostaa kirjoittamisen intentionaalista ja teknistä ulottuvuutta – luomisen tietoista ja rakenteistavaa vaihetta. Kuten monissa yhteyksissä on toistettu, rajoite on – paradoksaalises-

ti – ilmaisullisesti vapauttava tekijä, joka voi saada luovan prosessin kannalta monia ilmenemismuotoja. Jacques Jouet’n mukaan rajoite sisältää positiivista, lisääntyvää ja rakentavaa voimaa (2005, 19). Rajoitteen generoiva voima toteutuu kirjoittajassa, lähdetekstiin perustuva proseduuri taas suuntautuu pois päin kirjoittajasta: periaatteen, menetelmän, algoritmin tai koneen ja kirjoittajan väliseen tilaan.

Lähdetekstiproseduureihin sisältyy kirjoittajan (tai kirjoittamisen) *ulkoistava*, *ylittävä* tai *syjäyttävä* funktio. Se voi olla hyvin määräävä ja definiitiivinen, tai sitten väliaikainen, keinotekoinen ”silmutta”, jota kirjoittaja käyttää sytykkeenä mielikuvitukselleen, luovuudelleen ja ilmaisulleen. Tämä funktio sisältää myös sellaisen automaattisen tai mekaanisen ulottuvuuden, joita ei rajoiteproseduureissa ole. Toisin kuin McHale, kutsuisin *koneelliseksi* tai *konemuodosteiseksi* ainoastaan tällaista lähdetekstiproseduuriin perustuvaa kirjoitusta.

Erottelu rajoitteisiin ja lähdeteksteihin perustuviin menetelmiin ei ole oma keksintöni.²⁰⁵ Erottelun korostamisen tarkoituksena on selkeyttää ajatuksellisesti ja terminologisesti tätä menetelmällisten poetiikkojen kannalta olennaista käsitteistöä. Aiempia teoreettisia muotoiluja on vaivannut käsitteellinen hämäryys. Esimerkiksi Jan Baetensin ehdottama jaottelu ”sääntöön” ja ”rajoitteeseen” ei näe eroa

205 McHalen lisäksi esim. Eskelinen 2009, 66 (alav.): “There is an obvious difference between the oulipian practices that necessarily involve previous texts such as perverbs and those that don’t such as lipograms.” Oulipon menetelmät vaikuttaisivat jakautuvan suhteellisen selkeästi toisaalta rajoitteisiin (kirjainrajoitteet, runomuodot), toisaalta lähdetekstimanipulaatioihin. Rajoitteisiin kuuluvat mm. *beau présent*, *belle absente*, irrationaalisonetti, isogrammi, lipogrammi, pangrammi, palindromi, univokalismi, sestagrammatina ja ”ulcération”. Lähdetekstimenetelmiin kuuluvat mm. antonyyminen käännös, chimaira, homovokalismi, määritelmäperustainen kirjoittaminen (*definitional writing*; *LSD*), Mathews’n algoritmi, S+7 ja poeettinen redundanssi (haikusääntö). Joissain lähdetekstimenetelmissä on voimakas rajoittava ulottuvuus (kuten anagrammissa tai foneettisessa käännöksessä). Jotkin periaatteet toimivat sekä kirjainrajoitteina (akrostikon perinteisessä mielessä) että lähdetekstialgoritmina (akrostinen kirjoittaminen).

näiden esille nostamieni kirjoittamisen *talouksien* välillä.²⁰⁶ Samaan käsitteelliseen epämääräisyyteen sotkeutuu Brian McHale pitäessään muodollisia, rytmisiä ja sanastollisia pakotteita ilmaisua generoivina koneina.²⁰⁷ Mielestäni on kuitenkin outoa väittää, että esimerkiksi sonettimuoto, lipogrammi tai tautogrammi tuottaisi ilmaisua ”itsestään”, samalla tavalla kuin lähdetekstiin kohdistetut operaatiot.

Tämän perusjaottelun (rajoitemenetelmät / lähdetekstimenetelmät) lisäksi menetelmällistä kirjoittamista voidaan hahmottaa kahdella poetiikkaan liittyvällä parametrilla: *kirjoittajan osallisuus*, osuus tai valta tekstin tuottamisessa sekä *konseptuaalisuus*.

Kirjoittajan osallisuutta mittaava arvo mainittiin jo edellä McHalen testityypittelyn viidentenä, toimivana jakoperusteena. Kirjoittajan valtaa tai osuutta mittaava asteikko ulottuu ”suurimmasta määrästä sekaantumattomuutta suurimpaan määrään sekaantumista” (McHale 2002, 26). Kirjoittajan osuus tai päätösvalta on siis menetelmän *asteen* indikaattori.

Rajoiteproseduureihin asteikkoa voi soveltaa sillä periaatteella, että mitä ankarampi, laajempi tai sitovampi rajoite on, sitä enemmän se supistaa kirjoittajan valtaa tekstin tuottamisessa. Esimerkiksi Percin kahdesta romaanista *Les Revenentes* jättää huomattavasti vähemmän ”tilaa” kirjoittajan ilmaisulle kuin *La Disparition*. Anagrammi perinteisessä, ei-koneavusteisessa muodossaan on rajoittavampi kuin kronogrammi tai akronyminen kirjoittaminen.

206 Baetens käyttää sanaa ”rajoite” ”ohjelmasta tai tekniikasta” joka ”ikään kuin tuottaa tekstiä itsestään”: ”In opposition to the general term *rule*, the more narrowly defined term *constraint* indicates any type of formal technique or program whose application is able to produce a sense of its making text by itself, if need be without any previous ‘idea’ from the writer.” (Baetens 1997, 2.)

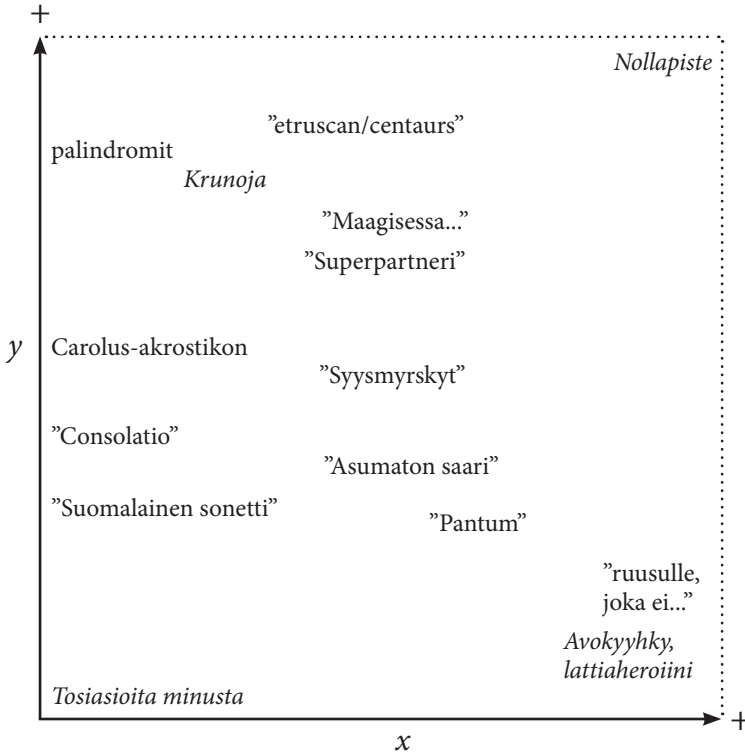
207 ”[O]nce we begin to think of mechanical composition in this extended sense, other, more traditional aspects of poetry appear in a new and estranging light. What, after all, is a fixed form – haiku, sonnet, sestina, canzone, villanelle, pantoum – if not a kind of miniature machine for generating poems?” (McHale 2004b, 254.)

Lähdetekstiproseduureissa osallisuuden asteikko kuvaa sitä, kuinka paljon kirjoittaja on muokannut tekstiä tuottavan tai muuntavan algoritmin tuotosta; eli kuinka *ulkoinen* tai *automaattinen* kirjoittajaan nähden proseduuri ja sen lopputulos on.

Konseptuaalisuus tekstien muuttujana mittaa teosta edeltävän tai jäsentävän *idean*, *teon*, *konseptin painoarvoa* teoksen kokonaisuudessa; *kierrätysarvoa* eli lainatun materiaalin osuutta; sekä *lukukelpoisuutta* (lukukelvottomuutta) kirjallisten arvojen näkökulmasta.

Tässä tutkimuksessa käsitellyt teokset on siis mahdollista sijoittaa yksinkertaiseen karttaan, joka kuvaa menetelmällisen kirjoittamisen poetiikkaa sijoittamalla teokset kirjoittajan päätösvallan ja konseptuaalisuuden janoille. Kuvioita voisi olla kaksi, rajoitteeseen ja lähdeteksteihin perustuvalle kirjoittamiselle omansa.

Rajoitteet

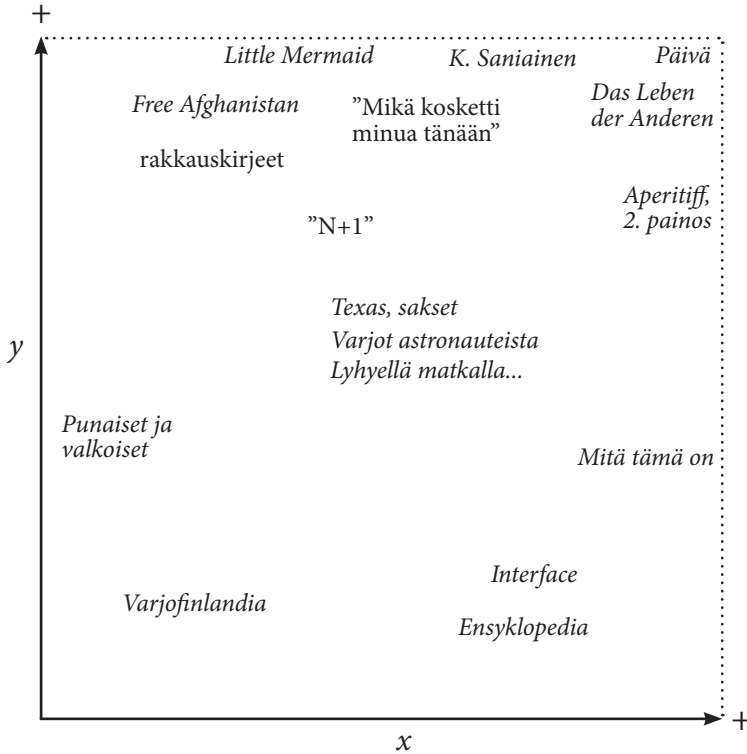


y = rajoitteen sitovuus

x = konseptuaalisuus; idean, teon, konseptin paino teoskonaisuudessa / kierrätysarvo / lukukelvottomuus kirjallisten arvojen näkökulmasta

+ = kasvaa

Lähdetekstiproseduurit



y = proseduurin dominoivuus

x = konseptuaalisuus: idean, teon, konseptin paino teoskokonaisuudessa / kierrätysarvo / lukukelvottomuus kirjallisten arvojen näkökulmasta

+ = kasvaa

2 Menetelmä-efekti vai avoin järjestelmä?

Menetelmien paljastaminen lukijalle kuuluu läheisesti menetelmällisen kirjoittamisen yhteyteen. Roussel-tyyppistä ”Kuinka kirjoitin tietyt kirjani” -kommentaariaperinnettä voi oikeastaan pitää proseduraalisen kirjoittamisen rinnakkaisgenrenä. Se liittyy proseduraalisen kirjoittamisen eettiseen aspektiin: kysymykseen menetelmien paljastamisesta tai avaamisesta.

Kotimaisen aineiston tekijöistä ainakin Jokinen, Lehto, Niemi, Kokko, Tavi, Nummela ja Brygger ovat jakaneet kirjallisessa muodossa tietoa teostensa taustoista ja menetelmistä ja useimmiten yhdistäneet kommentaareihin poeettisia ja teoreettisia kysymyksiä. Ulkomaisista edeltäjistä ainakin Max Ernst, Raymond Roussel, Jackson Mac Low, William Burroughs, Harry Mathews, Italo Calvino ja Kenneth Goldsmith ovat avanneet omia menetelmiään.

Tekstin lukijan, tulkitsijan ja kokijan kannalta menetelmän tiedostaminen on oleellinen kysymys. Oulipolaisen Jacques Jouet’n mielestä ”pakotteen linkittyminen muodolliseen merkitykseen vaatii [...] sen, että pakotetta ei piiloteta lukijalta” (Jouet 2005, 20). Myös tutkija Jan Baetens asettuu vaatimaan menetelmien avoimuutta. Hänen mukaansa metodiseen kirjoittamiseen sisältyy ”vapauttava” tendenssi, joka poistaa raja-aidan kirjoittajan ja lukijan väliltä. Tästä syystä proseduraalisen kirjoittajan *tulee* paljastaa metodinsa lukijalle (Baetens 1997, 6–9).

Eettisen aspektin voi ymmärtää laajempänä ideologisena lähtökohtana, joka liittyy yhteen kaksi kritiikkiä. Ensimmäinen kritiikki kohdistuu tekijäkäsitykseen, jossa kirjallisuuden arvo kytketään tekijän itseilmaisuuksiin ja siihen liitettyihin aitousarvoihin: välittömyyteen, kokemukseen, tuskaan (jne.). Menetelmällisen kirjoittamisen kirjallisuuskäsitys on siis ainakin lähtökohtaisesti hyvin tekstuaalinen, tekstilähtöinen. Kritiikissä on kyse myös tekstin synnyn ja (historiallisesti karkeasti nimitetyn) ”romanttisen” tekijäkäsityksen demystifoinnista.

Toinen kritiikki muistuttaa historiallisen avantgarden ihanteita: se pyrkii Taiteilijan ja yleisön, Taiteen ja elämän välisen rajan rikkomiseen. Sen mukaan kirjallisuus ja kirjoittaminen on kaikille avoin alue.

Jos tietoisuus tekstin koneellisuudesta vaikuttaa tulkintatilanteeseen, myös epäily tekstin *mahdollisesta* koneellisuudesta tekee niin. Baetensin vaatimuksista huolimatta proseduraalisella kirjoittajalla on aina valta pelata lukijan tietoisuudella metodeista ja sen vaikutuksilla lukukokemukseen – ja se voi tapahtua eri syistä. Esimerkiksi Harry Mathews on paljastanut *Cigarettesin* olevan proseduraalinen romaani ja että se perustuu ”tilanteiden permutaatioihin”, muttei enempää. Mikäli lukija tietää Mathewsin Oulipo-taustan, hänelle luultavasti tulee mieleen, että romaanin rakenteen taustalla on ”Mathewsin algoritmi”. Bruce Sterlingin novellin ”Twenty Evocations” itseään manipuloiva, permutatiivinen luonne alkaa paljastua tarkalle lukijalle, joka panee merkille samoja ja samoissa muodoissa toistuvia sanoja (McHale 2004a, 4). Jos Henrik Alceniuksen kustantaja ei paljastaisi kirjan liepeessä kokoelman aloittavan sarjan tekotapaa, lukija ei ehkä huomaisi sitä, ainakaan jos ei tuntisi Saarikosken teosta. Vaikka Raymond Roussel paljasti postuumisti outojen kirjojensa kaksi tekotapaa, jotkut Roussel-tuntijat ovat epäilleet, että ne ovat vain jäävuoren huippu: Rousselin teokset ovat täynnä salaisia merkityksiä ja muodostavat tietoisesti koodatun ”kokonaisteoksen” (Ashbery 1995, xxii).

Kuten jo aiemmin toin ilmi, tietoisuus Alceniuksen teoksen yhden osan tiukasta metodisuudesta voi heijastaa myös muun teoksen päälle epäilyksen koko teosta määräävästä periaatteesta tai algoritmista. Alceniuksen muidenkin runojen epäluonnollinen, disjunkttiivinen tai ”leikattu” sävy voi tukea lukijan epäilystä siitä, että kyseessä saattaa olla kokonaan algoritmeihin perustuva teos. Jos lukija on paranoidisesti asennoitunut, hän voi jatkaa pohdintaa: miksi Saarikoski-sarjan tekotapa paljastettiin, mutta ei kirjan muiden tekstien? Oliko paljastuksen tietoisena tavoitteena tuottaa *vaikutelma* menetelmästä, *menetelmä-efekti*: saada lukija epäilemään tekstin koneellista, algoritmista, aleatorista (tms.) tekotapaa?

Se, että lukija ei saa koskaan tietää tämäntyyppisen tekstin taustaa, että mahdollisuus jää voimaan, on menetelmä-efektin edellytys. Toisin sanoen kirjailijan on mahdollista aktivoida menetelmä myös ”poissaolevana”, mahdollisuutena, sitoa osaksi teoksen strategiaa ja sen poetiikkaa. Menetelmä-efekti on yksi jäsen kirjailijan käytössä olevassa, lukijaa manipuloivien keinojen arsenaalissa. Mahdollinen mutta paikallistamaton menetelmä on eräänlainen *haamuprotokolla*, joka säteilee tekstiin omaa epäluonnollistavaa ja oudontavaa sävyään. Brian McHalen ortopedista proteesi-metaforaa laajentamalla voidaan puhua otaksutun keinojäsenen tuottamasta *aavesärystä*. Se leviää teoksen *tekstisisällöstä* teosta (laajempaan tulkittavana, koettavana ja arvotettavana kokonaisuutena) sävyttäväksi tekijäksi.

McHale leikittelee ajatuksella: entä jos suurin osa lukemistamme runoista onkin koneellisesti tuotettuja? Tällainen hypoteesi saa kysymään tulkinnan ehtoja yleisemminkin. Samat lukijat, jotka teoriassa puolustavat ajatuksia tekijän kuolemasta, merkityksen keskuksellisuudesta luonteesta ja tekstien rakentumisesta muista teksteistä, usein käytännössä kuitenkin tulkitsevat ja arvottavat tekstejä tukeutumalla mielikuviin persoonallisesta tekijästä, hänen pyrkimyksistään ja hänelle ominaisesta, henkilökohtaisesta ilmaisusta (McHale 2002, 27). Onko edes mahdollista päästä täysin tekstilähtöiseen, vain merkityksen tapahtumista seuraavaan ja kunnioittavaan lukutapaan?

Pyrkiessään eri tavoin manipuloimaan tekijän intentiota, menetelmällisten tekstien kirjoittajat itse asiassa nostavat intention huomion keskipisteeksi. Jälleen käy ilmi, että intentiolla on taipumus aina palata taiteeseen liittyvään puheeseen. Mikäli intentio halutaan ymmärtää laajemmin ja avoimemmin kuin pelkästään merkitysten koodaamiseen ja dekodeeraamiseen liittyvänä kontrollina, voidaan todeta, ettei intentiovapaita tekstejä ole. Jokainen kirjallinen teksti on tehty artefakti, jonka nojalla jokainen niistä kantaa mukanaan jonkinlaista intentionaalisuuden auraa. Intention korostamisen voi helposti nähdä ideologisena tekona, kirjalliseen tekijyyteen liitettyjen idealisoitujen ja romantisoitujen piirteiden tietoisena kyseenalaistamisena, kuten

Oulipossa on tehty. Intentio edustaa kaikissa teoksissa inhimillistä ja luovaa aspektia, ne synnyttäneyttä ja liikkeelle panevaa voimaa. Intentionaalisuus on inhimillisen toiminnan perustava ominaisuus, joten täysin intentiovapaata kirjallisuutta olisi ainoastaan *täysin* koneen tuottama teksti, jonkinlaisen Italo Calvinon visioiman täydellisen (ja mahdottoman) kirjallisuuskoneen tuote.²⁰⁸

3 Menetelmä ja psykoottinen tuotanto

Otan lopuksi esille yhden menetelmälliseen poetiikkaan liittyvän sivupolun, jota pohjustin jo luvussa III, 2.1. Psykoanalyysia ja skitsofreniaa paljon käsitellyt filosofi Gilles Deleuze kirjoitti myös kirjallisuudesta sen luomisen – kirjoittamisen – näkökulmasta. Hän oli kiinnostunut siitä, mitä kirjoitettaessa itse asiassa tapahtuu, minkälaista kirjoittaminen on tapahtumana. Deleuze käsitteli teksteissään myös sellaisia (lainausmerkeillä tai ilman) skitsofreenisia kirjoittajia kuin Antonin Artaud, Lewis Carroll, Louis Wolfson ja Raymond Roussel. Heistä kolme viimeistä liittyvät menetelmällisen kirjoittamisen historiaan.

Deleuzen (2007a, 27; 42–43) mukaan psykoosissa²⁰⁹ on aina kyse *menettelytavasta*. Jos näin on, voi kysyä, kulkeeko analogia myös toiseen suuntaan: voiko kaavojen, sääntöjen ja metodien soveltamisessa kirjoittamiseen olla jotain psykoottista?

Kysymys saa pontta biografoista: jotkut menetelmälliset kirjoitta-

208 ”The true literature machine will be one that itself feels the need to produce disorder.” Calvino 1997, 13.

209 Psykoosi on mielisairautta tarkoittava termi, jota joskus käytetään synonyymisesti skitsofrenian kanssa. Toisin kuin skitsofrenia, psykoosi on yleisempi, kulttuurinen tai fenomenologis-psykologinen käsite, jolla ei ole tarkkaa neurofysiologista vastinetta (Cullberg 2005, 41). Tässä mielessä psykoosi-käsitteen vähimmäisvaatimuksena on paranoisuus eli harhaluuloisuus (ajatuksia tai käsityksiä, joita kukaan toinen ei jaa) ja muina oireina lähinnä virhetulkinat ja hallusinaatiot (mt.).

jat ovat olleet psykoottisia joko diagnosoidusti (Wolfson, Unica Zürn) tai ”rajatapauksina” (Roussel). Vaikka en ole kiinnostunut biografisista kysymyksistä, kuten tekstien arvioimisesta kirjoittajan elämän perusteella tai päinvastoin, näyttää siltä, että *menetelmä* on ainakin tietyissä tapauksissa paikka, jossa kirjoittajan mentaalinen todellisuus ja kirjoittamisen tapahtuma nivELYvät.²¹⁰

Yksittäisten tapausten ja niihin liittyvien hypoteesien sijaan kiinnitän huomiota kahteen teoreettiseen kysymykseen: ensinnäkin (alaluku 3.1) erilaisten epäterveiden kielisuhteiden ja poeettisten menetelmien rakenteellisiin yhteyksiin, niitä yhdistäviin *tuotannon periaatteisiin* ja sitä kautta kielifilosofiin ja luovuuteen liittyviin kysymyksiin. Toiseksi (alaluku 3.2) kirjoituksen, menetelmän ja psykoosin yhteyksiä voi lähestyä kokeellisen kirjoittamisen mentaliteettihistorian kautta, jolloin kiinnostuksen kohteena on hyvin vaikea kysymys marginaalin, innovaation ja ”hulluuden” suhteista.

Nämä tutkimuksessani jäljellä olevat luonnostelmat ovat epä-

210 Pari huomiota Rousselin ja Zürnin ”sairaushistorioista” sellaisina kuin he itse ovat niitä tuoneet julki tai sellaisina kuin niitä on kirjallisuudessa käsitelty. Roussel (2004, 14–15) kertoo kokeneensa ensimmäistä teostaan kirjoittaessaan ”epätavallisen voimakasta universaalin loiston tuntemusta”. Teoksen saaman epäsuosion tuloksena oli syöksy ”loiston ihmeellisen huipun korkeuksista” sekä pitkäaikainen ”hivittävä hermosairaus”. Rousselin biografia ei viittaa psykoottisuuteen, mutta kylläkin obsessiivis-kompulsiivisuuteen, narsistisuuteen ja maanisuueteen. ICD-diagnostiikan mukaan obsessiivis-kompulsiivinen (301.4) persoona syventyy yksityiskohtiin, sääntöihin, järjestykseen, organisaatioon tai kaavioihin ja on ”kohtuuttoman omistautunut työlle ja tuottavuudelle”. Maniassa itsetunto ja aktiivisuus ovat epäterveen korkealla tasolla. Rousselin psykiatri Pierre Janet: ”Hän asuu yksin, eristäytyneenä maailmasta, tavalla joka näyttää surulliselta mutta joka silti onnistuu täyttämään hänet onnella, sillä hän työskentelee tauotta... Hän ei hyväksy minkäänlaista neuvoa; hänellä on absoluuttinen luottamus kohtaloon joka hänelle on varattu.” (Salmela 2004, 8.) Unica Zürn vietti useita hoitajaksoja sairaaloissa, ja häntä on yleensä tutkimuksessa ja elämäkertoissa pidetty skitsofreenikkona. Zürnin omaelämäkerrallista kirjaa *Der Mann im Jasmin* diagnostiikan kannalta analysoiva Jennifer Cizik Marshall (2000, 23–26) kuitenkin väittää Zürnin sairauden olleen kaksisuuntainen mielialahäiriö, johon voi kuulua skitsofreenistyyppisiä oireita.

systemaattisia ekskursioita vaikeasti käsitteellistettävälle alueelle. Selkeiden kysymysten ja vastausten sijaan seurailen melko intuitiivisesti tutkimuskysymyksistä avautuneita reittejä.

3.1 Epäterveitä koodauksia

Harry Mathews luonnehti Rousselin menetelmää ”aidosti hulluksi” ja Deleuze ”skitsofreeniseksi”. Millä perusteilla vertaukset ovat oikeutettuja?

Skitsofrenian suhde kieleen on hyvin monihahmotteinen, ja näiden välisestä suhteesta on kirjoitettu paljon. On ehdotettu, että kielellä ja skitsofrenialla olisi rakenteellinen ja lajikehityksellinen yhteys, ja väitetty, että skitsofrenia olisi jopa ”hintaa, jonka *homo sapiens* on joutunut maksamaan kielestä”.²¹¹ Riippumatta siitä, onko tämä spekulatiivinen genealogia uskottava, oireistona tai sairautena skitsofrenia liittyy monella tapaa kieleen.

Skitsofrenia-termin kehittäjän Eugen Bleulerin (1857–1939) neeliosainen perusoireisto on edelleen diagnostiikan perustana (Cullberg 2005, 164). Siihen kuuluvat autismin, ambivalenssin ja affektiivisten häiriöiden lisäksi kieliperustaiset assosiatiiviset häiriöt: muuntunut logiikka, omintakeiset symbolit ja sanat, konkreettinen ajattelu, epämääräisyys, vajavainen yhteyksien hahmottaminen ja pirstonaisuus (mt.). Myös ali- tai ylimääräytynyt metaforisaatio ja symbolisaatio ovat tyyppillisiä oireita. Kielen metaforiset ja symboliset elementit joko puretaan konkreettisesti kirjaimellisiksi sisällöiksi, tai sitten metaforisia ja symbolisia kytköksiä heijastetaan kaikkialle.

Skitsofreenikkojen kielenkäytöstä on löydetty yhteneväisyyksiä runouden keinojen kanssa. Tällaisia ovat vaikea tai käsittämätön kieli, uudissanat, alluusiot, soinnuttelu, kielipelit ja nonsense. Monet skitsofreenikot muovaavat ja järjestelevät kieltä jatkuvasti ja pakonomai-

211 Tästä keskustelusta ks. Covington 2005, 91.

sesti äänneiden, sanojen, tavujen tai kirjainten tasolla. (Varpio 2002, 25.) John Ensslinin (1984, 99) luetteloon kuuluvat mm. automaattipuhe (ketjuuntuva, spontaani höpöttäminen), itsegeneroituva kieli (jossa puhuja on ikään kuin vain kanava), törkeydet, hajanaisuudet, sanaleikit, toisto, ylisanaisuus ja siansaksa.

Tunnettu esimerkki skitsofreenisestä kielestä on newyorkilaisen yleisen kielitieteen opiskelijan Louis Wolfsonin huomiota herättänyt kirja *Le Schizo et les langues*, jonka ranskalainen Gallimard-kustantamo julkaisi vuonna 1970. Siinä Wolfson esitteli menetelmän, jonka avulla hän pakonomaisesti manipuloi äidinkieltään. Menetelmän tarkoituksena on yhdistää kaikki kielet ”epäjärjestykseen” ja ”tuhota systemaattisesti äidinkieli englantia” (Deleuze 2007a, 29), jonka Wolfson kokee hyvin hyökkääväksi ja vihamieliseksi. Deleuzen luonnehdinnan mukaan menetelmän avulla kieli hajotetaan ”foneettisiin elementteihin ja liikkeisiin ja muunnetaan lauseeksi, joka on yhtä tai useampaa eri kieltä samanaikaisesti ja muistuttaa alkuperäistä lausetta äänneellisesti ja merkitykseltään.” Lopputuloksena on jatkuvasti käynnissä oleva lykkäämisen, purkamisen ja kokoamisen prosessi, eräänlainen tuskainen ja loppumaton ”höpötyksen torni” (*tour du babil*). (Mt., 26.) Wolfson hyökkää kielen ruumiillisuutta (ja samalla äitiään²¹², omaa kehoaan, ruokaa sekä trikiiniä, lapamatoja, kihomatoja sekä ”syöpä-Maata”) vastaan kirjaimellisilla ja äänneellisillä räjähdyksillä (*”CouRbaTure”*; *”eRschöpfT”*; *”shshshortening”*). (Mt., 26–27.)

Skitsofrenia on sairauden lisäksi myös kulttuurinen ja semioottinen malli. Yksi esimerkki skitsofrenian, kielen ja kulttuuriteorian yhdistämisestä on Fredric Jamesonin ajatus skitsofreniasta postmodernismin esteettisenä mallina (Jameson 1986, 233; 255–261). Jameson liittää postmodernismiin yhdistetyn kielellisen disjunktiivisuuden skitsofreeniseen kokemukseen. Tämä samastuu semioottiseen malliin, jossa merkityksellistävä ketju särkyy. Jäljelle jää vain ”puhtaasti aineel-

212 Wikipedian tietojen mukaan Wolfson (s. 1931) tuli äitinsä kuoleman jälkeen lottomiljonääriksi ja muutti Puerto Ricoon vuonna 1994.

listen merkitsimien kokemus”, ”kokemus puhtaiden ja irrallisten nykyhetkien sarjasta.” (Jameson 1986, 256.) Tässä kokemuksessa nykyisyys ”nielaisee subjektin [...] musertavalla aineellisuudella. Tapahtuma dramatisoi tehokkaasti eristetyn, aineellisen – tai paremminkin kirjaimellisen – merkitsimen voimaa.” (Mt., 257). Gilles Deleuzen muotoilu skitsofreenisesta kokemuksesta on (yllättävän) samansuuntainen, joskin se korostaa tapahtuman hyökkäävyyttä. Kieli ”menettää merkityksensä, hajoaa fragmenteiksi, purkautuu tavuiksi, kirjaimiksi, ennen kaikkea konsonanteiksi, jotka vaikuttavat suoraan kehoon, lävistäen ja runnellen sen.” (Deleuze 1979, 287.) Tällaisessa kokemuksessa kieli ei enää kannattele olemista sisäisenä todellisuutena, vaan muuttuu ulkoiseksi, epäluonnolliseksi ja hyökkääväksi todellisuudeksi, jota vastaan on taisteltava kielen itsensä – sen aineellisuuden, sen koodauksien – rintamalla.

Deleuzen (2007a, 32) mukaan skitsofreenisessä kielessä jatkuvat erottelut ja erottamiset yhdistyvät persoonattomaan konditionaaliin. Tämä konditionaali, samoin kuin Wolfsonin ”kaikkien mahdollisten erottamisten ja yhdistelmien varasto, jonka ominaispiirteinä on sisäänsulkevuus ja loputon haarautuvuus” (mt.) muistuttaa menetelmällisen kirjoittamisen tuottavuutta ja potentiaalisuutta. Menetelmä on tapahtuma, jonka taustalla oleva periaate on tyhjentymätön. Jokainen toteutus sisältää ajatuksen uudesta, odottavasta toteutuksesta. Potentiaalisuus sisältää itsessään loppumattoman toiminnan idealiin, eräänlaisen ”vaatimuksen” olla lopettamatta käyntiin laitettua kieltä. Tällaisen tuottavuuden epäterve kääntöpuoli on obsessiivisuus tai kompulsiivisuus.

Toinen menetelmällisyyden ja psykopatologian analogia löytyy kielen ja kirjoittamisen *rakenteelliselta* tasolta. Zürnin ja Rousselin menetelmissä kieli on materiaalista ainesta, joka jatkuvasti hajautuu ja yhdistyy uudelleen. Strukturalistisen merkkikäsitteksen kannalta anagrammi tai Rousselin menetelmä tarkoittaa merkitsijän ja merkityn sidoksen purkautumista, leikkiä merkitsevien eli motivoitujen ketjujen hajottamisella. Jatkuva purkautumisen ja kiinnittymisen prosessi

muistuttaa skitsofreenista kieltä ja sen tuottamaa ambivalenssia, loputoman lykkäyksen periaatetta. Laajemmassa mielessä tämä pätee kaikkiin permutatiivisiin tai kombinatorisiin kirjoittamisen menetelmiin, joissa kieli laitetaan aktiiviseen, itsetuottavaan tilaan.

Kolmas analogia liittyy kirjoittamisen ja lukemisen yhteyteen. Esimerkiksi sellaiset kirjainrajoitteet kuin akrostikon, anagrammi ja kronogrammi voivat olla myös lukemisen tai tulkinnan tapoja, merkityksen *projisoinnin* tapoja. Erilaisista ”sanamagioista on lyhyt matka paranoidiin kielisuhteeseen, sillä kombinatorinen kieli sisältää aina äärettömän määrän todennettavissa olevia viestejä.” (Blomberg & Joensuu 2009, 25.) Oulupolaisen Jean Lescuren mukaan ”vaikutelma siitä, että *kielellä itsellään* on jotain sanottavaa, ei ole missään voimakkaampi kuin permutaatiossa” (Mathews & Brotchie 2005, 172). Myös menetelmällisesti tai keinotekoisesti tuotettu kieli on aina mahdollista lukea intentionaalisenä, kommunikoivana tai viestivänä kielenä.

Menetelmien ja psykopatologioiden yhteyksiksi on siis mahdollista hahmottaa kolme toiminnan protokollaa: kompulsiivinen, skitsofreeninen ja paranoidinen. Nämä ovat kielisuhteita, kirjoituksen käytön tapoja tai malleja. Kompulsiivinen protokolla liittyy *toiminnan hallintaan*, skitsofreeninen *informaation rakenteisiin* ja paranoidinen informaation *tulkintaan*. Kielen, kirjallisuuden, kirjoittamisen ja psykoottisuuden keskinäiset yhteydet ovat tietenkin tätä luonnosta huomattavasti monihahmotteisempia ja tilannekohtaisempia.

Psykodynaamikassa *teorialla, menetelmällä* tai *kaavalla* on usein samanlainen tehtävä kuin proteesilla: se on apuneuvo tai jatke, joka korvaa tai täydentää jonkin poissaoloa. Kuten suomen kielen etymologinen kytkös ”tervejärkisyiden” ja ”järjestelmän” välillä²¹³ vihjaa, asetetut säännöt ja sisäistetyn järjestelmän voivat tuottaa eheyttävän vaikutelman tilanteessa, jossa koherenssi tai jatkuvuus häviää. Menetelmällä tai säännöllä voi olla siis terapeuttinen vaikutus, jonka kirjoittamisen

213 Järki, järkeistää, järjestää, järjestelmä. *Nyky-suomen sanakirjan* mukaan ’järjestys’ on A. Meurmanin uudissana (1867), joka on johdettu ’järjestä’.

prosessi aktivoi. Marshallin (2000, 24) mukaan Unica Zürn sai ”vaikeiden kausiensa aikana” helpotusta anagrammin ”kurinalaisesta taidemuodosta”. Edellä kuvaillussa skitsofreenisessä kokemuksessa kieli ”purkautuu tavuiksi, kirjaimiksi [ja vaikuttaa] suoraan kehoon, lävistäen ja runnellen sen” (Deleuze 1979, 287). Tällöin materiaallisen kielen käsittely ja hallinta saattaa tuottaa helpottavan etäisyyden tunteen. Samanlainen periaate on havaittavissa W. S. Burroughsin cut-uptimeissa.²¹⁴ Burroughsin ja Zürnin tapauksessa toiminta tuottaa kuitenkin myös esteettisen vaikutuksen, aukeaa ulospäin.

Menetelmä voi olla myös *farmakon*: samanaikaisesti sekä lääke että myrkkä. Wolfsonin menetelmä ei koskaan tuota tavoittelemaansa helpottavaa etäisyyttä. Wolfsonin kielellinen ohjelmointi perustuu (tai on perustuvinaan) ohjaavien käskyjen sarjoihin. Se on niin yksityinen ja kryptinen, että käskyt liukuvat koko ajan osaksi sitä, mitä ne yrittävät järjestää. Järjestelmä nielee kaiken. Zürnin, Rousselin ja Burroughsin järjestelmä on tekijänsä käytössä, käsillä, kuten teknologia tai työkalu, Wolfson sitä vastoin on oman systeeminsä sisässä.

Vaikka skitsofreenikkojen kieli voi olla kekseliästä ja kirjallisesti kiinnostavaa, se on aina tuskallisen tilan korjausyritys. Se avautuu harvoin sellaiseen latautuneen merkitsevään tilaan kuin kirjallisuudelta voidaan toivoa. Sekä ”skitsokieli” että poeettinen kieli hyödyntävät resursseja, jotka ovat kaiken kielenkäytön perustana: kielen materiaalisuutta ja organisaatiota. Runoilijalle tämä kielen taso on avoin, aktiivinen ja tuottava alue. Menetelmälliset kirjailijat lähestyvät skitsokielen periaatteita siinä, että heidän toiminnassaan kirjoitus on ”kokeiden ja toiminnan protokolla[a]”, kuten Deleuze (2007a, 25) sanoo Wolfsonista. Skitsofreenikolle kielen tuotanto on kuitenkin hätäratkaisu, ikuisen

214 Cut-up-menetelmän olennainen tausta oli Burroughsin kokonaisvaltaisen paranoidi maailmankuva ja käsitys kielestä vihamielisenä, manipuloivana, hyökkäävänä ja *viraalisena* tahona. (Tanner 1971, 125.) Kieli on eräänlainen semioottisen sodan taistelulentä, jossa cut-up edustaa vastarintatoimintaa ja kolonisaation sabotointia.

lykkäyksen alue tai suojaava puskuri ”sisältöjen” hyökkäävyyttä vastaan. Siirtyminen epäterveen kielenkäytön piiriin merkitsee siirtymistä *informaatiosodankäyntiin*.

Deleuzen antipsykoanalyttisessa näkemyksessä kirjoittaja/kirjailija ei edusta sairautta tai analysoitavaa, vaan terveyttä ja ”maailman lääkäriä”. Luovuus on terveyttä, kirjallisuus on pyrkimystä terveyteen. ”Neuroosi ja psykoosi eivät ole elämän läpikulkureittejä vaan tiloja joihin pudotaan, kun prosessi on keskeytynyt, estynyt tai tukittu.” (Deleuze 2007b, 20.) Ankarinkin sääntö tai rajoite – Rousselin, Zürinin, Oulipon mielessä – on vapaasti valittu, jolloin se korostaa luovan prosessin vapaata ydintä. Skitsofreeninen kieli (jota Wolfson tässä on edustanut) on epätervettä juuri siksi, että se on *välttämätöntä*.

3.2 Kokeellisuus ja ”psykiatrian arkistot”

Menetelmän ja psykoottisuuden kytkökset tuovat mukanaan myös kokeelliseen kirjallisuuteen liittyvän kysymyksen marginaalin, innovaation ja hulluuden yhteyksistä. Friedrich Kittler on tehnyt kiinnostavan tulkinnan modernien kokeellisten kirjallisten liikkeiden – dadan, surrealismien ja nonsensin – psykoottisten tyylirekisterien synnystä. Sen taustana on Kittlerin luenta kuuluisasta paranoiatapauksesta: hovioikeuden presidentin Daniel Paul Schreberin (1842–1911) muistelmissa (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, ”Muistelmia hermosairauden ajalta”, 1903), joista myös Sigmund Freud teki tulkintansa (ks. Freud 2006).

Schreber, paranoiidi skitsofreenikko, kärsi seksuaaliluonteisista ja uhkaavista vainoharhoista. Niissä yhdistyivät vapahtaja- ja sukupuolenvaihdosfantasiat, erikoiset teologiset selitysmallit (Jumala/Aurinko) ja kehoharhat. Schreber oli varma, että hänen kaikki hänen puheensa, kirjoituksensa ja ajattelunsa kirjataan muistiin. Tätä ”muistiinpanemista hoitavat ihmismuotoiset olennot kaukaisilla taivaallisilla kappaleilla” ”ilman älykkyyttä; niiden käsiä johdetaan automaattisesti

säteiden avulla”, jotka ”voivat myöhemmin katsoa mitä on kirjoitettu.”²¹⁵ Nämä Schreberin ”kirjaamisjärjestelmät” tai ”diskurssiverkostot” (saks. *Aufschreibesysteme*) Kittler (1990) on siirtänyt koko media-teoriaansa otsikoksi. Sillä hän viittaa kunkin aikakauden materiaaliseen, mediaaliseen ja institutionaaliseen taustarakenteeseen, joka mahdollistaa tiedon tuotannon, valikoinnin, tallennuksen ja prosessoinnin, eli viime kädessä kaiken kulttuurisen toiminnan (Kittler 1990, 369).

Toisin kuin Freud, jonka tulkinta perustuu kokonaan hänen omaan seksuaaliteoriaansa,²¹⁶ Kittler lukee Schreberin tapausta tieteen, teknologian ja mentaliteetin historioiden muodostaman kokonaisuuden läpi. Hänen luennassaan tuomarin diskurssi on peräisin sellaisenaan uuden kokeellisen neurotieteen ja psykofysiikan puhe-tavoista. Niin kuin moni muukin paranoiidi skitsofreenikko, Schreber kävi epätoivoista informaatiosotaa uhkaavaksi kokemaansa (ja myös oikeasti uhkaavaa) hoitojärjestelmää vastaan (Kittler 1990, 301 & 305). Potilas siis turvautui vihollisensa aseisiin.

Kittler kytkee Schreberin laajempaan, alkavan 1900-luvun moderniteetin uuteen kirjallisuuskäsitykseen: *hullu kirjoittaja/kirjailija*; kirjoittaja hulluna, hullu kirjoittajana. Tämä kytkös ei synny porvarilliseen kulttuuriin kohdistetusta provokaatiosta, kuten olisi helppo ajatella. Kittlerin mukaan se on peräisin tieteellisistä diskursseista: psykologiasta ja neurotieteistä. (Kittler 1990, 304–311.) Kognitiota tutkivat uudet kokeelliset tieteet alkavat tunnistaa hulluuden kielellisenä ominaisuutena, ”kielessä itsessään”, joten hulluuden kielelliset simulaatiot muuttuvat samalla kirjallisesti arvokkaiksi (mt., 307). Nonsense (Christian Morgenstern), dada (Hugo Ball) ja Bretonin & Soupault’n automaattikirjoitus, ”kuuluisin ja laajin hulluuden simulaatio” (mt., 411) löysivät ”psykiatrian arkistoista” materiaalin ja menetelmät

215 Käytän Jussi Parikan (2004, 158) suomennosta Schreberin muistelmista.

216 Freudin mukaan ”sairauden syynä oli” yksinkertaisesti ”feminiinisen (passiivisen homoseksuaalisen) toivefantasian ilmeneminen, joka oli ottanut kohteekseen lääkärin henkilön.” (Freud 2006, 378.)

hulluuden *simulakrumin* ja ”puhtaan kielen” tuottamiselle (mt., 309).

Mikäli tämä ekskursio kokeellisen kirjoituksen tieteenhistoriallisille lähteille on oikeansuuntainen, se paljastaa tärkeän ”hetken” nykyaikaisen kirjallisuuden historiassa. Kirjallisen ideaalin, jossa kirjallisuus nähdään puhtaan kielen toimintana, alkuperä löytyy ihmismieltä verbaalisena tuotantoyksikkönä tarkkailevasta, raportoivasta ja tallentavasta tieteestä. Tämän kirjallisuuden *ulkopuolella* käyvän silmukan tuloksena syntyy malli, joka mahdollistaa nykyaikaisen kokeellisen kirjoittamisen ihanteen, jossa tähdätään merkityksen (tai kirjallisuuden) syntyyn ”itse kielen sisällä” (Cayley 1999, 294). Tällaisen produktiivisen mallin toteuttaminen on vaikeaa ilman *menetelmää*.

4 Yhteenvetoja

Tämä tutkimus on käsitellyt proseduraalisen kirjallisuuden pitkää ja moniaineksista traditiota kirjallisuushistorian, erilaisten kirjallisuusteoreettisten ja poeettisten kysymysten näkökulmista. Proseduraalisuuteen olen sisällyttänyt (1) muodollisiin, tarkasti määriteltäviin ja toistettaviin sääntöihin (runomuotoihin, erilaisiin rajoitteisiin) perustuvan kirjoittamisen; (2) olemassa olevaan tekstimateriaaliin eli lähdeteksteihin ja niiden käsittelyyn perustuvan kirjoittamisen; (3) teokset, joiden rakenteeseen ja käyttötapaan kuuluu koodattu toiminnallisuus; sekä (4) konseptuaalisen kirjallisuuden muodot silloin kun ne hyödyntävät joitain edellisistä. Yksittäisissä teoksissa nämä piirteet useimmiten sekoittuvat. Olen myös käsitellyt suomalaisen kirjallisuuden historiasta löytyviä proseduraalisuuden lähi- tai esimuotoja (kuten luetteloa, kollaasia, kuvarunoa), silloin kun olen kokenut niiden sukulaisuuden relevantiksi nykyisen kokeellisen kirjallisuuden tekstuaalisen diversiteetin ymmärtämisen kannalta.

Kaikkia mainittuja proseduraalisuuden tyyppejä määrittää tekstin välineellinen, mediaalinen tai teknologinen ulottuvuus, joka on otettu tietoisesti käyttöön. Vaikka *kaikki* kirjoituksen muodot ovat

perustavalla tasollaan teknologisia ja materiaalisia, proseduraalisuuteen kuuluu tietoinen, kirjoituksen materiaalista, mediaalista, keinotekoisista, teknistä tai teknologista ulottuvuutta kohostava tai tutkiva ote. Proseduuri irrottaa kirjoittamisen tai kirjoituksen vapaasta tai *tunnusmerkittömästä* prosessista ja tuo siihen jonkin keinotekoisien elementtien, joka läpäisee teoksen. Tämä elementti voi paikantua kirjoittamisen traditiosta riippuen eri tavoin – taitoon, hallintaan, teknologiaan, välineeseen, koneeseen.

Tutkimuksen alussa ehdotin *kokeellisuuden* alustavaa määritelmää, joka palautui koetilanteeseen sekä tietoiseen ja avoimeen malliin asetusten ja lopputulosten välillä, josta syntyy jonkinlainen tulos. Tämä malli havainnollistaa rinnastusta *menetelmän, kokeen ja koneen* välillä. Olennaista määritelmässä ja rinnastuksessa oli myös se, että se näki kokeellisuuden *toimintana*, jossa toimii jonkinlainen ”aliohjelma”. Aineiston läpikäymisen jälkeen en ole tuntenut tarvetta määritelmän hylkäämiseen, vaikka en kiellä muita, erilaisia (mahdollisesti enemmän sisällöllisiä ja ideologisia kokeellisuuden ulottuvuuksia huomioon ottavia) näkökulmia kokeellisuuteen. Mielestäni määritelmä kuvaa hyvin kaikkia proseduraalisuutena käsittelemiäni kirjallisia ilmiöitä: menetelmällistä kirjoittamista, toiminnallisia teoksia ja konseptuaalisuutta. Asetusten ja lopputulosten välinen ”aukko” vain paikantuu niissä eri kohtiin.

Ehdotin tutkimuksen alussa tekstuaalisen *median* käsitteen määrittely-yritysten sijaan sen ymmärtämistä mallina, johon ”sijoittuu” eri *mediaalisuuksia*, toisiinsa kytkeytyviä käytäntöjä: media (1) ilmaisen välineenä; (2) varastoinnin välineenä; (3) jakelun välineenä; sekä (4) vastaanoton välineenä. Esimerkiksi erilaiset kirjoittamisen muodot, kaavat, rajoitteet tai menetelmät hyödyntävät *ilmaisen* tai *tuotannon* piiriin kuuluvia mediaalisuuksia. Digitaalisille, muuntuville teksteille taas *tallennuksen* ja *varastoinnin* taso on eri tavoin oleellinen kuin staattisille teksteille, mikäli varastoinniksi ymmärretään ohjelmoinnin ja tekstin käyttämisen koodin ja ohjelmiston kysymykset. Täydennettävät, epälineaariset tai avoimet teokset taas suuntaavat taiteellisen

mielenkiintonsa totunnaisesta, staattisesta kirjaobjektista poikkeavaan toimintaan sekä sitä määrittäviin ehtoihin, jolloin voidaan puhua *talennuksen*, kuten myös *jakelun* tai *vastaanoton* mediaalisuuksien aktiivinnista.

Kukin näistä esimerkeistä ilmentää jonkinlaista *kirjoituksen teknologian* innovatiivista käyttöönottoa (tai *hypersemantisointia*), kirjoittajan ja lukijan kytkemistä tekniseen, formaaliin, operationaaliseen – ja samalla välttämättä sisällölliseen, tulkinnalliseen, poeettiseen ja luovaan – malliin.

Materiaalisuudelle ehdotin neljää tarkennettua merkitystä. Ne ovat (1) tekstien visuaalinen ja typografinen taso; (2) ”ei-visuaaliset” materiaalisuudet: (kirjoitettu) kieli foneettisena tai kombinatorisena aineksena; (3) tiettyä ilmaisuvälinettä määrittävät, ilmaisua edeltävät rakenteelliset ehdot; (4) materiaalisuus tekstien ontologioihin liittyvinä kysymyksinä, edellisiä ”edeltävät” materiaalisuudet.

Nämä merkitykset saattavat olla relevantteja tämän tutkimuksen lisäksi myös muussa menetelmällisen, kokeellisen ja konseptuaalisen kirjoittamisen tutkimuksessa, ehkä myös kirjallisuuden tutkimuksessa ylipäätään. Erilaiset oulipolaiset tai ”kvasioulipolaiset” menetelmät, joissa huomio keskittyy kirjainten sääntöjä luovaan tai rajoittavaan potentiaaliin, hyödyntävät selvästi lähinnä kirjoituksen ei-visuaalisia materiaalisuuksia, kirjoitusta kombinatorisena ja permutatiivisena järjestelmänä. Myös runomuodot ja niiden matemaattiset, rytmiset ja sointuvuuteen liittyvät säännöt kuuluvat tähän ”kakkostyyppin” materiaalisuuteen. Tekstien visuaalisuus ja typografia on kirjallisuudessa, varsinkin runoudessa, aina merkityksellinen taso. Aineistossani keskeinen signifoiva taso se on ainakin kirjoituskonetta ”objektimuusana” hyödyntävissä teoksissa, joita voi pitää eräänlaisina hakukone-runouden edeltäjinä. Niissä kirjoituksen välineen teknisten ominaisuuksien annetaan ”vuotaa” ilmaisuun. Tällöin tuotannon teknologia, teoksen mediaalis-materiaalinen tausta, on havaittavissa typografiasta. Samoin kollaasitekstien perinteessä tekstin visuaalisilla ja typografisilla piirteillä on joskus tehtävänä paljastaa tekstin kollaasiluonne lukijal-

le ja saada aikaan kollaasille herkästynyt vastaanottotajuus. Samaten digitaalisessa runoudessa tekstin visuaaliset ominaisuudet ovat usein keskeisiä.

Myös ilmaisuvälineen taso on käytössä monissa proseduraalisuuksissa. Monet käsittelemäni konseptuaalisiksi luonnehdittavat teokset hyödyntävät *kirjan mediaa* omassa merkityksen muodostamisessaan. Tähän liittyy usein strategisen ja ontologisen ristiriidan periaate, jota kutsuin konseptuaaliseksi paradoksiksi. Peritekstien tietoinen käyttö kuuluu olennaisesti tähän kirjaesineen *aktivoinnin* strategiaan, jota tutkimuksen aineistossa on usein havaittavissa. Teoksissa, joiden taiteellinen konsepti perustuu kirjallisista konventioista poikkeavaan (teksti)sisältöön, peritekstit ovat se välineistö, joka siirtää teoksen kirjallisuuden ”piiriin”.

Avoimiin malleihin ja toiminnallisiin teksteihin liittyvä toiminnallisuus tai koodautuneisuus on ymmärrettävissä monenlaisiksi ja eri tasoilla toimivaksi ohjelmoinniksi. *Ensyklopedia* tai *Interface*, niin erilaisia teoksia kuin ne ovatkin, molemmat ohjailevat lukijan epälineaarista liikkumista omassa rakenteissaan tietyillä keinoilla (ristiviitteillä; tiettyihin leksioihin johtavilla linkeillä). Epälineaarinen teksti on rakenteeltaan dynaaminen myös siinä mielessä, että lukeminen ei koskaan tavoita tekstin materiaalista kokonaisuutta samalla tavalla kuin konventionaalisessa teoksessa, jossa on vain yksi lukemisjärjestys. Avoimista vaihtoehdoista valittu lukemisen järjestys on yksi mahdollinen toteutuma eräänlaisesta potentiaalisesta, äärettömästä teoksesta.

Ensyklopedian lukeminen ja käyttö perustuu olennaisesti sen epälineaariseen muotoon. Ristiviitteet ehdottavat kulkureittejä ja luovat samalla merkityksellisiä tai sellaiseksi kuroutuvia yhteyksiä hyvinkin erityyppisiltä vaikuttavien hakusanojen välille. *Interface* on monien lineaarisuuksien lisäksi rakenteeltaan muuntuva ja manipuloitava. Aarsethin termeillä tekstonisesti ergodininen: lukija voi halutessaan ottaa strategisen ja kirjoittavan roolin teoksen ”järjestelmässä”. *Little Mermaid* ei sisällä ergodista käyttötapaa, mutta se on kuitenkin oleellisella tavalla ajallinen ja toiminnallinen. Se havainnollistaa lähes kouluesi-

merkin omaisesti sellaisia proseduraalisen kirjallisuuden historiallisesti toistuvia piirteitä kuin lähdetekstiin perustuvaa teosta sekä määrätynä satunnaisuuden ja satunnaisuuden välistä suhdetta.

Lähdetekstin ja kohdetekstin välinen suhde on *Little Mermaidissa* dynaaminen, koneellisesti koodattu sekä lukemiskokemuksen kannalta avoin ja tyhjentyvät. Myös *Ensyklopedia* ja *Interface* hyödyntävät lähdetekstejä tietoisesti: ne upottavat itseensä tekijöidensä aiemmin julkaistuja tekstejä. Muiden mahdollisten strategioiden ohella näissä kaikissa tapauksissa on kyse myös teos-, teksti- ja tekijäidentiteettien liittämistä, yhdistelystä ja liikkeelle saattamisesta.

Walter Benjaminin mediateoriassa on aiheen kannalta pari huomion arvoista yksityiskohtaa. Benjaminin ajatus ”esittämiskelpoisuuden”, rituaalikytköksen ohenemisen ja teknisyyden välisestä suhteesta kuvaa yllättävän hyvin nykyisten konseptuaalisten menetelmien suhdetta kirjoituksen teknologisuuteen, mekaanis-automaattisuuteen ja banaaliin epäauraattisuuteen. Toiseksi kiinnitin huomiota Benjaminin kommentteihin mediahistorian toistuvista säännönmukaisuuksista tekstuaalisten medioiden, kirjoittamisen ja kokeellisuuden näkökulmasta. Kutsuin *imaginaariseksi mediaksi* vaikutelmaa, joka syntyy teoksen *idean* ja sen materiaalisen toteutuksen välisestä viiveestä tai katkoksesta. Siihen, kuinka teknologisia tai epäteknologisia erilaiset, historiallisesti toistuvat tekstuaaliset mallit ovat, on mahdotonta antaa tyhjentävää vastausta. Vaikka on olemassa aidosti uusia kirjallisuuden teknologioita ja medioita (kuten voi päätellä vaikkapa tekstuaalisista instrumenteista, kolmiulotteisista teksteistä tai siirtogeenisestä runoudesta), useimmat kokeellisuuden periaatteet löytyvät ainakin jossain muodossa kirjoittamisen historiasta. Tämä ei merkitse kuitenkaan sitä, että ”kaikki on jo tehty”: kokeellisuudet syntyvät väistämättä uudelleen aina uusissa yhteiskunnallisissa, poliittisissa, intermediaalisissa (jne.) yhteyksissä ja tuottavat tapauskohtaisia ja ennakoimattomia vaikutuksia.

Tutkimuksen lopulla ehdotin menetelmällisen kirjoittamisen jakamista *rajoitteisiin* ja *lähdeteksteihin* perustuviin proseduureihin. Eh-

dotus perustui olennaiseen eroon, jonka näen kirjoittamisen *talouksissa*. Rajoittava proseduuri *kohostaa* kirjoittamisen teknistä, intentionaalista tai keinotekoista ulottuvuutta, kun taas generoiva proseduuri suuntautuu kirjoittamisesta *poispäin*, sellaiseen ”aitoon” automaattisuuteen tai tuottavuuteen, jota ei rajoitekirjoittamisessa ole. Molempia yhdistää kiinnostus keinotekoisen ja inhimillisen yhteistoimintaan, joka, kuten teknologia aina, tuottaa tai paljastaa ”jotakin sellaista, joka ei tule esiin muutoin” (Jaaksi 2006, 29).

Lisäksi ehdotin yksinkertaista tyypittelyä, joka perustuu kahteen muuttujaan: McHalelta peräisin olevaan kirjoittajan *päätösvaltaa* mittaavaan muuttujaan sekä *konseptuaalisuutta* mittaavaan muuttujaan. Päätösvalta kuvaa rajoittavissa proseduureissa rajoitteen sitovuutta tai ankaruutta ja lähdetekstiin perustuvissa proseduureissa algoritmin dominoivuutta. Mikäli konseptuaalisuudelle on mahdollista ajatella *asteita*, silloin konseptuaaliset tekotavat voidaan myös, mikäli halutaan, asettaa noita asteita vertailevalle janalle. Tämän tutkimuksen aineiston perusteella näyttää siltä, että kirjallista konseptuaalisuutta voidaan vertailla *konseptin* (idean tai teon) *painoarvolla* lopullisessa teoksessa, *kierrätysarvolla* sekä ”perinteisiin” tai ”konventionaalisiin” kirjallisiin arvoihin suhteutetulla *lukukelvottomuudella*.

Tutkimus ja sen aineisto tuotti myös kysymyksiä ja ajatuksia, joita on vaikea käsitellä analyttisesti tai tyhjentävästi. Mikäli pystyin avaamaan niitä edes jonkinlaisella ymmärrettävyydellä, niiden jatkokehittelylle olisi tarvetta. Yksi tällainen ajatus liittyy sattumaan tai satunnaisuuteen kirjallisen työn ilmiönä. Kuten tutkimuksessa useassa kohtaa kävi ilmi, proseduraalisuuden poetiikassa *sattuman* ja *määräytyneisyyden* oppositiopari nousee usein esiin. Kirjoittamisen, poetiikan ja luovan toiminnan kohdalla sattuma on epätarkka ja monihahmotteinen käsite, jonka käyttöarvo riippuu sen tarkemmasta määrittelystä, esimerkiksi sen vastakohtien kautta.

Toinen vaikeasti käsitteellistettävä kysymys liittyi menetelmien ja psykoottisuuden väliin yhteyksiin sekä kokeellisuuden ja innovaation asemaan kirjallisuuden ulkoreunalla. Käsitellin menetelmäl-

lisestä ja psykoottisesta kirjoittamisesta löytyviä yhteisiä periaatteita ja tuotannon malleja. Niiden välille löytyi analogioita, mutta toisaalta kysymys valaisi myös kirjoittamisen ”tervettä”, avointa ja luovaa ulottuvuutta. Toinen näkökulma kokeellisuuden ja ”hulluuden” yhteiseen alueeseen löytyi tieteen mentaliteettihistoriasta ja sieltä peräisin olevasta kirjoituksen ihanteesta. Se toi ilmi tutkimuksessa toistuvan asetelman, jossa *kokeellisuus* on symbioottisessa yhteydessä johonkin kirjallisuudelle ulkoiseen: muihin medioihin, taiteen tai kulttuurin muotoihin (intermedia, ergodisuus, pelillisuus), tieteeseen, matemaatiikkaan, mystikkaan tai magiaan.

Lähdekirjallisuus

Linkit tarkistettu 24.4.2012.

I Tutkimuskirjallisuus

- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. (Luvut ”What is cybertext?”, ”The Typology” ja ”The Cyborg Author: Problems of Automated Poetics” suomennettu *Parnassoon* 3/1999. Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa. Suomennosta käytetty viitattaessa näihin lukuihin (Aarseth 1999).)
- Airaksinen, Timo (2003) *Tekniikan suuret kertomukset. Filosofinen raportti*. Helsinki: Otava.
- Aronpuro, Kari (2004) ”Montaasiromaani. Henkipaton *Punaiset ja valkoiset*”. Teoksessa *Rappauksia. Esseitä kirjallisuudentutkimuksesta*. Toim. Outi Oja, Kaisa Ahvenjärvi, Elina Jokinen & Marjaana Männikkö. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy. Julkaistu myös nokturno.orgissa: <http://www.nokturno.org/kari-aronpuro/>
- Arthur, W. Brian (2010) *Teknologian luonne: mitä se on ja millainen on sen evoluutio*. Alkuteos *The Nature of Technology* 2009. Suom.

- Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Ashbery, John (1995) ”Introduction”. Teoksessa Roussel (1995).
- Baetens, Jan (1997) ”Free writing, constrained writing: The ideology of form”. *Poetics Today* 18:1 (Spring 1997).
- Baetens, Jan & Poucel, Jean-Jacques (2010) ”Constrained Writing: An Annotated Bibliography of Research”. *Poetics Today* 31:1 (Spring 2010).
- Balpe, Jean-Pierre (2007) ”Principles and Processes of Generative Literature. Questions to Literature”. Teoksessa *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Ed. by Peter Gendolla & Jörgen Schäfer. Bielefeld: transcript Verlag.
- Barthes, Roland (1993a) ”Teoksesta tekstiin”. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1993b) ”Tekstin teoria”. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1993c) ”Kirjailijat ja kirjoittajat”. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Bénabou, Marcel (2007) ”Rule and Constraint”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Benjamin, Walter (1989) ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. (”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936, suom. Markku Koski.) Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Raija Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto.
- Benjamin, Walter (2008) ”The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version”. Teoksessa *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and*

- Other Writings on Media*. Translated by Edmund Jephcott and Harry Zohn. Edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bennett, Andrew (2005) *The Author*. London & New York: Routledge.
- Blomberg, Kristian & Joensuu, Juri (2008) ”Digirunous, lukutilanteet ja kritiikki.” *Tuli & Savu* 4/2008 (54).
- Blomberg, Kristian & Joensuu, Juri (2009) ”KirjaSin”. *Tuli & Savu* 1/2009 (55).
- Blomberg, Kristian & Joensuu, Juri (2012a) ”Traditio, ennakoiva plagioija”. *Tuli & Savu* 69–70.
- Blomberg, Kristian & Joensuu, Juri (2012b) ”Käsitteellinen runous valtaa alaa”. Teoksessa *Nykykirjallisuutemme historia*. Helsinki: SKS. (Tulossa 2013.)
- Blomberg, Kristian & Tavi, Henriikka & Manninen, Teemu (2009) ”Tulentekoa: 2000-luvun runous”. *Tuli & Savu* 4/2009 (58).
Myös verkossa (ilman runoesimerkkejä): <http://tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/>
- Blomberg, Kristian (2010) ”Re: appearing and Disappearing Classics. Case Study on Poetics of Two Digital Rewritings by a Finnish Poet Marko Niemi”. Teoksessa *Transforming Culture in the Digital Age*. Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu: Tartu 2010. <http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/14768>
- Bolter, Jay David (1991) *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Laurence Erlbaum.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2002/1999) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bootz, Philippe (1996) ”Poetic Machinations”. *Visible Language* 30:2, 1996.
- Bootz, Philippe (2006) ”Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms”. *Leonardo Electronic Almanac* Vol 14 Issue

- 05–06. http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/pbootz.html
- Bootz, Philippe (2012) ”From OULIPO to Transitoire Observable: the Evolution of the French Digital Poetry”. *Dichtung Digital* 41 (2012). <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2012/41/bootz/bootz.htm>
- Borràs Castanyer, Laura (2006) ”Ramon Llull. An Ergodic Literary System”. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2006 – Ergodic Histories*. Ed. by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. University of Jyväskylä: Research Centre For Contemporary Culture. <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=5>
- Breede, Manfred (2006) ”Plus ça change... Print on demand reverts book publishing to its pre-industrial beginnings”. Teoksessa *The Future of the Book in the Digital Age*. Edited by Bill Cope & Angus Phillips. Oxford: Chandos Publishing.
- Breton, André (1996) *Surrealism in manifesti*. Suomennos, johdanto ja jälkisanat Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Alkuteos 1924.
- Brygger, Mika (2006) ”Google-runo – yllätyksen mahdollisuus”. *Särö* 1/2006.
- Burroughs, William S. (1978) ”The Cut-Up Method of Brion Gysin”. Alkuteksti teoksessa *The Third Mind* (1978). New York: Viking. http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html
- Cage, John (1988) *Conversing with Cage*. Compiled by Richard Kostelanetz. London & New York & Sydney: Omnibus Press.
- Calvino, Italo (1997) ”Cybernetics and Ghosts”. Teoksessa *The Literature Machine*. Transl. by Patrick Creagh. Vintage. Alkuteksti 1980.
- Cayley, John (1999) ”Koodeksiavaruuden tuolla puolen: kirjallisen kybertekstin mahdollisuudet”. Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa. *Parnasso* 3/1999. Alkuteksti ”Beyond Codexspace: Potentialities of Literary Cybertext.” *Visible Language* 30:2, 1996.

- Cayley, John (2004) "Overboard – an Example of Ambient Time-Based Poetics in Digital Art". *Dichtung Digital 2* (2004). www.dichtung-digital.org/2004/2-Cayley.htm
- Cayley, John (2006) "Time Code Language: New Media Poetics and Programmed Signification". Teoksessa *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Edited by Adalaide Morris & Thomas Swiss. Cambridge & London: The MIT Press.
- Christie, Jason (2006) "Sampling the Culture: 4 Notes Toward a Poetics of Plundergraphia and on Kenneth Goldsmith's *Day*". http://www.ubu.com/papers/kg_ol_christie.html
- Conte, Joseph M. (1991) *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Coste, Didier (1989) *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Covington, Michael A. & al. (2005) "Schizophrenia and the Structure of Language: The Linguist's View". *Schizophrenia Research 77* (2005), s. 85–98. <http://www.ai.uga.edu/caspr/litreviewSR-published.pdf>
- Cullberg, Johan (2005) *Psykoosit. Kokoava näkökulma*. Suom. Tuomo Vätkki. Helsinki: Therapie-säätiö.
- Deleuze, Gilles (1979) "The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud". Teoksessa *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Toim. Josué V. Harari. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Deleuze, Gilles (2007a) "Louis Wolfson, tai menetelmä". Teoksessa *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles (2007b) "Kirjallisuus ja elämä". Teoksessa *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Derrida, Jacques (2003a) "Vaarallinen täydennys". Suom. Tiina Arppe. Teoksessa *Platonin apteekki*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques (2003b) "Allekirjoitus tapahtuma konteksti". Suom.

- Antti Kauppinen. Teoksessa *Platonin apteekki*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques (2005a) ”The Book to Come”. Teoksessa *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford University Press: Stanford, California. Alkuteksti 2001.
- Derrida, Jacques (2005b) ”The Word Processor”. Teoksessa *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford University Press: Stanford, California. Alkuteksti 2001.
- Drucker, Johanna (1995) *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*. London: Thames and Hudson.
- Drucker, Johanna (1998) ”The Future of Writing in Terms of Its Past”. Teoksessa *Figuring The Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York City: Granary Books.
- Eco, Umberto (1989) ”The Poetics of the Open Work”. Teoksessa *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- Elo, Mika (2005) *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elovirta, Arja (1995) ”Happening – fragmentteja eräistä tapauksista”. Teoksessa *Performance Aktio Happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Ensslin, John (1984) ”Schizophrenic Writing”. Teoksessa *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Ed. by Bruce Andrews & Charles Bernstein. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Ernst, Max (2008) ”Kuinka pakottaa mielikuvitus liikkeelle”. Suom. Kristian Blomberg. *Särö* 2–3/2008. Alkuteksti ”Comment on force l’inspiration?” (1933).
- Eskelinen, Markku & Koskimaa, Raine (1999) ”Teknologian tuntu postmodernissa runoudessa. Brian McHalen haastattelu Tampereella 23.4.99”. *Parnasso* 3/1999.
- Eskelinen, Markku (1997) *Digitaalinen avaruus*. Helsinki: WSOY.
- Eskelinen, Markku (1999) ”Tekstin tapahtuessa: John Cayleyn haastattelu”. *Parnasso* 3/1999.

- Eskelinen, Markku (2009) *Travels in cybertextuality. The challenge of cybertext theory and ludology to literary theory.* (Prepublication copy.) Jyväskylä: University of Jyväskylä. Väitöskirja. Ilmestynyt maaliskuussa 2012 muokattuna nimellä *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory.* London & New York: Continuum.
- Feather, John (1986) *A Dictionary of Book History.* London: Routledge.
- Ford, Mark (2000) *Raymond Roussel and the Republic of Dreams.* Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.* Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel (2010) *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia.* Suom. Mika Määttänen. Alkuteos: *Les Mots et les choses* (1966). Helsinki: Gaudeamus.
- Fournel, Paul (2007) ”Computer and Writer: The Centre Pompidou Experiment”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature.* Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press. Alkuteksti 1977.
- Freud, Sigmund (2006) ”Psykoanalyttisia huomioita omaelämäkerrallisesti kuvatusta paranoia-tapauksesta”. Teoksessa *Tapaukset.* Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos.
- Fuller, John (1972) *The Sonnet.* Critical Idiom 26. London: Methuen & Co Ltd.
- Funkhauser, C. T. (2007) *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959–1995.* Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Gaur, Albertine (1992) *A History of Writing. Revised Edition.* London: The British Library.
- Genette, Gérard (1991) ”Introduction to the Paratext”. Reprinted in translation by Marie Maclean from *Seuils* (Paris, 1987). *New Literary History*, 22:2, Spring 1991.

- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.
Translated by Jane E. Lewin and foreword by Richard Macksey.
Alkuteos *Seuils* (1987). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gitelman, Lisa (1999) *Scripts, Grooves, and Writing Machines*.
Representing Technology in the Edison Era. Stanford, California:
Stanford University Press.
- Golding, Alan (2006) ”Language Writing, Digital Poetics, and
Transitional Materialities”. Teoksessa *New Media Poetics*.
Contexts, Technotexts, and Theories. Ed. by Adalaide Morris &
Thomas Swiss. Cambridge & London: The MIT Press.
- Goldsmith, Kenneth (2002) ”Luovuudettomuus luovuutena”. Suom.
Leevi Lehto. *Tuli & Savu* 3/2002. Alkuteksti 2001. <http://www.tulijasavu.net/2011/08/luovuudettomuus-luovuutena-2/>
- Goldsmith, Kenneth (2012) ”Miksi käsitteellistä kirjoittamista? Miksi nyt?” Suom. Henriikka Tavi. *Tuli & Savu* 1/2011 (64). Alkuteksti teoksessa Dworkin & Goldsmith (2011).
- Grauerholz, James & Silverberg, Ira (eds.) (1999) *Word Virus. The William Burroughs Reader*. London: Flamingo.
- Haapala, Vesa (2007) ”Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Haasjoki, Pauliina (2008) ”Painoton julkaisija poettisessa avaruudessa”. *Parnasso* 3/2008.
- Hallyn, Fernand (1993) ”’A Light-Weight Artifice’: Experimental Poetry in the 17th Century”. Transl. by Roxanne Lapidus. *SubStance* Vol. 22, No. 2/3, issue 71/72.
- Harris, Roy (1995) *Signs of Writing*. London & New York: Routledge.
- Harris, Roy (2000) *Rethinking Writing*. London: The Athlone Press.
- Havu, Sirkka (2001) ”Kirjan kosmos”. Teoksessa *Ajan taju*.
Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta. Toim. Eeva-Liisa Haanpää, Ulla-Maija Peltonen & Hilpi Saure. Helsinki: SKS:n kirjaston julkaisuja 18.

- Hayles, N. Katherine (2002) *Writing Machines*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Heiskanen-Mäkelä, Sirkka (1989) *Euroopan kirjallisuuden valtavirtauksia. Keskiajalta esiromantiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hellaakoski, Aaro (1983) ”Vapaasta ja sidotusta”. Teoksessa *Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY. Alkuteksti 1949.
- Helle, Anna (2005) ”Markku Eskelisen *Nonstop* tekstuaalisena tilana”. Teoksessa *PoMon tila: kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Higgins, Dick (1987) *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.
- Hinkka, Jorma (2004) ”Kastin nollapiste eli typografian hiljaisuus”. http://www.gr2.fi/g2sivut/sanoja_nollapiste.html
- Hinkka, Jorma (2006) ”Kirjoituskoneen pitkä varjo”. http://www.gr2.fi/g2sivut/sanoja_kirjoituskone.html
- Hosiaislouma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Huntsperger, David (2010) *Procedural Form in Postmodern American Poetry. Berrigan, Antin, Silliman, and Hejinian*. New York: Palgrave Macmillan.
- Härmänmaa, Marja (2007) ”Italialainen futurismi ja teknologinen kirjallisuus”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Ikonen, Teemu (2003) ”Moving Text in Avant-Garde Poetry. Towards a Poetics of Textual Motion”. *Dichtung Digital* 4 (2003). <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/index.htm>
- Ikonen, Teemu (2004) ”Liikkuvan runouden ensiaskeleet”. *Lumooja* 3/2004. <http://www.nokturno.org/files/lumoavaa-liiketta/ensiaskeleet.htm>
- Ikonen, Teemu (2006) ”Literary Encyclopedia. A User’s Manual”. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2006 – Ergodic Histories*. Ed. by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. University of Jyväskylä:

- Research Centre For Contemporary Culture. <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=5>
- Ikonen, Teemu (2010) *1700-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden ensyklopedia, eli Don Quijoten perilliset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ingarden, Roman (1973) *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, Wolfgang (1995) ”Interaction between Text and Reader”. Teoksessa *Readers & Reading*. Edited and Introduced by Andrew Bennett. London & New York: Longman.
- Jaaksi, Vesa (2006) ”Heidegger ja teknologia – Katso ihmistä”. *Niin & näin* 1/2006.
- Jakobson, Roman (1971) ”Closing Statement: Linguistics and Poetics”. Teoksessa *Style in Language*. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Jameson, Fredric (1986) ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäis-kapitalismissa”. Suom. Erkki Vainikkala ja työryhmä. Teoksessa *Moderni/Postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Joensuu, Juri & Salmenniemi, Harry (2011) ”Kokeellisuuden kokemus: Johdatus Vastakaanoniin”. Teoksessa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*. Toim. Juri Joensuu, Marko Niemi & Harry Salmenniemi. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Joensuu, Juri (2008a) ”Koodiin kirjoitettu. Digitaalinen runo, kirjoittaminen ja ohjelmointi”. Teoksessa *Luova laji. Näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Toim. Juri Joensuu & Nora Ekström, Tuomo Lahdelma ja Risto Niemi-Pynttari. Jyväskylä: Atena.
- Joensuu, Juri (2008b) *Kirjoitus, mediaalisuus, proseduraalisuus. Näkökulmia kirjallisuuden teknologioihin*. Lisensiaatintutkielma.

- Jyväskylän yliopisto: Kirjallisuus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/23012>
- Joensuu, Juri (2008c) ”Proseduraalisen kirjoittamisen perinne ja Leevi Lehdon Päivä”. Teoksessa *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Joensuu, Juri (2009) ”Literal Aurality? Digital Poetry and Temporal Poetics”. Esitelmäpaperi Massachusetts Institute of Technologyn MIT6-konferenssin verkkojulkaisussa. <http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Joensuu.pdf>
- Joensuu, Juri (2010a) ”Digital Poetry and/in the Poetics of the Automatic”. Teoksessa *Transforming Culture in the Digital Age*. Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu: Tartu 2010. <http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/14768>
- Joensuu, Juri (2010b) ”Ergodisuus 2G”. Arvostelu Markku Eskelisen väitöskirjasta *Travels in cybertextuality. The challenge of cybertext theory and ludology to literary theory*. (University of Jyväskylä 2009. Prepublication copy.) *Nuori Voima: Kritiikki II*, kevät 2010.
- Joensuu, Juri (2010c) ”Luuppiruno – silmukkarakenteisen tekstin poetiikkaa”. *Tuli & Savu* 1/2010 (59).
- Joensuu, Juri (2010d) ”Laboratorio: kirjallisten kokeilemisten käsitehistoriaa”. *Nuori Voima* 5/2010.
- Joensuu, Juri (2011a) ”Rune acts”. Arvostelu Mikael Bryggerin runoteoksesta *Valikoima asteroideja*. *Nuori Voima* 2/2011.
- Joensuu, Juri (2011b) ”Kone ja automaatti: kirjallisia (takaisin) kytkentöjä”. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 4/2011.
- Joet, Jacques (2005) ”Pakosta ja ilman”. Suom. Miia Toivio. *Tuli & Savu* 4/2005. Alkuteksti teoksessa *Oulipo: Un art simple et tout d'exécution* (2000).

- Juhola, Helene & Södergård, Caj (2006) ”Hybridimediaan kannattaa panostaa”. *Helsingin Sanomat* 4.4.2006.
- Kac, Eduardo (1999) ”Holorunouden avainkäsitteet”. Suom. Anna-Kaarina Kippola. *Parnasso* 3/1999. Alkuteksti teoksessa *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*. Ed. by K. David Jackson & Eric Vos & Johanna Drucker. Rodopi 1996.
- Kac, Eduardo (2004) ”Biorunous”. *Nuori Voima* 4–5/2004. Suom. Markku Lehtinen. Alkuteksti teoksessa *Cybertext Yearbook 2002–2004*. Ed. by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa, guest-edited by Loss Pequeño Glazier & John Cayley. University of Jyväskylä: Research Centre For Contemporary Culture. <http://www.nokturno.org/eduardo-kac/>
- Kaitaro, Timo (2001) *Runous, raivo ja rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo (2002) ”Surrealistinen automaattikirjoitus – kulttuurin retorinen virta”. *Nuori Voima* 1/2002.
- Kantola, Janna (2004) ”Jälkisana / Nawoord. Nulpunt, een boek van iedereen / Nollapiste, jok’ikisen kirja”. Teoksessa Jokinen, Osmo (2004) *Nollapiste / Nulpunt. Runoja / Gedichten*. Antwerp: Martien Frijns & Vantilt.
- Katajamäki, Sakari (2007) ”Konkreettinen runous”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Keskinen, Mikko (2001) ”Teksti ja konteksti”. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Väinö (2005) ”Muistaakseni”. Teoksessa *Kirjailijan tiet. Esseitä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Kittler, Friedrich A. (1990) *Discourse Networks 1800 / 1900*. Translated by Michael Metteer, with Chris Cullens. Alkuteos *Aufschreibesysteme 1800 / 1900* (1985). Wilhelm Fink Verlag.
- Koponen, Jouni (2007) ”Dadan historiaa ja poetiikkaa”. Teoksessa

- Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Korhonen, Kuisma (2004a) ”Renessanssi@www.leevilehto.net”. Teoksessa *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen. Helsinki: WSOY.
- Koskimaa, Raine (1999) ”Protohypertekstit – painetun kirjallisuuden ääri rajoilla”. *Parnasso* 3/1999.
- Koskimaa, Raine (2000) *Digital Literature. From Text to Hypertext and Beyond*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Väitöskirja. Myös verkossa: <http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>
- Koskimaa, Raine (2010) ”From the Gutenberg Galaxy to the Internet Galaxy. Digital Textuality and the Change of Cultural Landscape”. Teoksessa *Transforming Culture in the Digital Age*. Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu: Tartu 2010. <http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/14768>
- Kostelanetz, Richard (1982) ”An ABC of Contemporary Reading”. *Poetics Today* 3:3, Summer 1982.
- Kupiainen, Reijo (2006) ”Mediateknologia”. *Niin & näin* 1/2006.
- Kuutti, Heikki & Puro, Jukka-Pekka (1998) *Mediasanasto*. Jyväskylä: Atena.
- Landow, George P. (1997) *Hypertext 2.0. [Being a revised, amplified edition of Hypertext:] The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Lanham, Richard (1993) *The Electronic Word. Democracy, Technology and the Arts*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lehtinen, Markku (2004) ”Kuinka selittää kuvia elävälle jänikselle – Eduardo Kacin transgeneettinen taide”. *Nuori Voima* 4–5/2004. <http://www.nokturno.org/eduardo-kac/>
- Lehtinen, Aki Petteri (2008) ”Runo syntyy kaoottisesta massasta. Tytti Heikkinen tekee kokeilevaa runoutta internetin

- hakukoneella”. *Helsingin Sanomat* 15.7.2008.
- Lehto, Leevi (2007) ”Language-runous”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Lehto, Leevi (2008) ”I Love Me, Vol. I. Palindromin tulo Suomen runouteen ja sen merkitys”. Teoksessa *Alussa oli kääntäminen. 2000-luvun poetiikkaa*. Turku: Savukeidas Kustannus.
- Le Lionnais, François (1995) ”The Two Manifestos”. Translated by Warren J. Motte Jr. Teoksessa *Oulipo Laboratory. Texts from the Bibliothèque Oulipienne*. London: Atlas Press. Alkutekstit 1962 & 1973.
- Lewitt, Sol (2011) ”Paragraphs on Conceptual Art”. Alkuteksti: *Artforum* Vol. 10, Summer 1967. http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm
- Lo Bue, Erberto F. (1982) ”John Cage’s Writings”. *Poetics Today* 3:3, Summer 1982.
- Lydenberg, Robin (1987) *Word Cultures. Radical Theory and Practice in William S. Burroughs’ Fiction*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Maksimainen, Kai (2006) ”Runonveistäjä. Janne Nummela tekee runonsa internetin hakukoneiden avulla”. *Suomen Kuvalehti* 28/2006.
- Manninen, Teemu (2011) ”Kokeellisen kirjoittamisen historiaa”. Teoksessa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*. Toim. Juri Joensuu, Marko Niemi & Harry Salmenniemi. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Marshall, Jennifer Cizik (2000) ”The Semiotics of Schizophrenia: Unica Zürn’s Artistry and Illness”. *Modern Language Studies* Vol. 30, No. 2, Autumn 2000.
- Mathews, Harry (2003) ”In Quest Of The Oulipo”. Teoksessa *The Case*

- of the Persevering Maltese*. University of Illinois: Dalkey Archive Press.
- Mathews, Harry (2007) ”Mathews’ algorithm”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Mathews, Harry & Brotchie, Alastair (2005) *Oulipo Compendium. Revised & Updated*. London: Atlas Press, Los Angeles: Make Now Press.
- Mattelart, Armand (2003) *Informaatioyhteiskunnan historia*. Suom. Risto Suikkanen. Tampere: Vastapaino.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McHale, Brian (1999) ”Paperimailmoja”. Teoksesta McHale (1987) luku ”Worlds on Paper”, suom. Raine Koskimaa. *Parnasso* 3/1999.
- McHale, Brian (2000) ”Poetry as Prosthesis”. *Poetics Today* 21:1 (Spring 2000).
- McHale, Brian (2002) ”Runous proteesina”. Suom. (viitteiden osalta lyhentäen) Teemu Ikonen & Jussi Backman. *Nuori Voima* 3/2002. Alkuteksti: McHale (2000).
- McHale, Brian (2004a) ”Mekit/muokkaajat eli proteesifiktioin muotoja. Mathews, Sorrentino, Acker ja muita”. *Synteesi* 1/2004. (Suomentajaa, alkuperäistä ilmestymisvuotta tai -paikkaa ei ilmoitettu.)
- McHale, Brian (2004b) *The Obligation toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- McHale, Brian (2007) ”Vuoden 1966 hermoromahdus eli milloin postmodernismi alkoi?” Suom. Kyösti Niemelä. *Nuori Voima* 4/2007.
- Melander, Toini (1928) *Suomalaista tilapäärinoutta Ruotsin vallan ajalta I – II*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mikkonen, Kai & Mäyrä, Ilkka & Siivonen, Timo (1997)

- ”Kolmiääninen johdanto koneihmiseen”. Teoksessa *Koneihminen. Kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella*. Toim. samat. Jyväskylä: Atena.
- Misa, Thomas J. (2004) *Leonardo to the Internet. Technology & Culture from the Renaissance to the Present*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Motte, Warren (2002) ”Reading Georges Perec”. *Context*. A Forum For Literary Arts and Culture. No 11., online edition. <http://www.dalkeyarchive.com/article/show/262>
- Motte, Warren (2007) ”Introduction”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Ong, Walter J. (1984) ”Orality, Literacy, and Medieval Textualization”. *New Literary History*, Volume XVI, 1.
- Ong, Walter J. (1988) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Methuen. Alkuteos 1982.
- Oppenheimer, Paul (1989) *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Oxenhandler, Neal (1975) ”Listening to Burroughs’ Voice”. Teoksessa *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Ed. by Raymond Federman. Chicago: The Swallow Press Inc.
- Pajak, Andrzej (2010) ”The Polish Way to E-Literature from the Baroque to the 21st Century”. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2010*. Ed. by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. University of Jyväskylä: Research Centre For Contemporary Culture. <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=7>
- Palmgren, Raoul (1983) *Kapinalliset kynät. Itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus I*. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Parikka, Jussi (2004) *Koneoppi. Ihmisen, teknologian ja median kytkennät*. Turun yliopisto: Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitoksen julkaisuja 1.

- Pelo, Riikka (2005) ”Tapaus Unica Zürn ja materiaalisesti aktiivinen runous”. Alustus Helsingin poetiikkakonferenssin sivuilla: <http://poetiikkakonferenssi.wordpress.com/vuosi-2005/riikka-pelo-tapaus-unica-zurn-ja-materiaalisesti-aktiivinen-runous/>
- Perec, Georges (2007) ”History of the lipogram”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Perloff, Marjorie (2004) ”The Oulipo Factor: the procedural poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall”. *Textual Practice* Volume 18, Issue 1.
- Queneau, Raymond (2007) ”Potential Literature”. Teoksessa *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Translated and edited by Warren Motte. Champaign & London: Dalkey Archive Press. Alkuteksti 1964.
- Roubaud, Jacques (2005) ”The Oulipo and Combinatorial Art”. Teoksessa Mathews & Brotchie (2005). Alkuteksti 1991.
- Roussel, Raymond (1995) *How I Wrote Certain of My Books and Other Writings*. Ed. by Trevor Winkfield With an Introduction by John Ashbery. Transl. by John Ashbery, Kenneth Koch, Harry Mathews & Trevor Winkfield. Cambridge: Exact Change.
- Roussel, Raymond (2004) ”Kuinka olen kirjoittanut eräitä kirjoistani”. Suom. Olli Sinivaara. *Nuori Voima* 6/2004. Alkuteksti 1935.
- Rummukainen, Kari (1999) *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaana*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto.
- Ryan, Marie-Laure (2003) ”On Defining Narrative Media”. *Image & Narrative*. Online Magazine of Visual Narrative. Issue 6: Medium Theory. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureryan.htm>
- Ryan, Marie-Laure (2005) ”Media and Narrative”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman & Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge.
- Saarikoski, Pentti (1965) ”Alcenius ja Paavilainen”. *Parnasso* 1/1965.

- Saariluoma, Liisa (2006) ”Kone, organismi, kone: miten metaforat jäsentävät todellisuuttamme”. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 4/2006.
- Sakari, Marja (2000) *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseon tieteellinen sarja.
- Salmela, Aki (2004) ”Raymond Roussel – tähti otsalla”. *Nuori Voima* 6/2004.
- Salmenkivi, Erja (2007) ”Kirja antiikin aikana”. Luku teoksessa *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Toim. Sari Kivistö & al. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Salmenniemi, Harry (2011) ”Menetelmä, rajoite ja pakote kirjoissa *Virrata että, Texas, sakset & Runoja*”. Esitelmä Oriveden Opistolla 19.11.2011 (kirjalliset muistiinpanot). Julkaisematon.
- Salokas, Eino (1942) ”Kirjallisten virtausten heijastelua 1600-luvun ja 1700-luvun suomenkielisessä runoudessa”. *Suomi*, 101:s osa, s. 221–246. Toim. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Schäfer, Jörgen (2006) ”Literary Machines Made in Germany. German Proto-Cybertexts from the Baroque Era to the Present”. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2006 – Ergodic Histories*. Ed. by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. University of Jyväskylä: Research Centre For Contemporary Culture. <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=5>
- Schäfer, Jörgen (2007) ”Gutenberg Galaxy Revis(it)ed. A Brief History of Combinatory, Hypertextual and Collaborative Literature from the Baroque Period to the Present”. Teoksessa *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Transcript.
- Skerl, Jennie (1986) *William S. Burroughs*. Twayne’s United States Authors Series.
- Sukenick, Ronald (2001) ”Fiktio uusi traditio”. Suom. Raine Koskimaa. *Nuori Voima* 4–5/2001. Alkuteksti teoksessa

- Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow.* Ed. by Raymond Federman. Chicago: The Swallow Press Inc.
- Sutinen, Ville-Juhani (2006) ”Jumala koneessa?” *Parnasso* 3/2006.
- Tanner, Tony (1971) *City of Words. American Fiction 1958–1970.* London: Jonathan Cape Ltd.
- Tavi, Henriikka (2011) ”Miten suhtautua näihin opinkappaleisiin?” *Tuli & Savu* 1/2011 (64).
- Valta, Reijo (2010) ”Ajatuksia Nollapisteestä”. <http://poistypoydalta.blogspot.com/2010/03/ajatuksia-nollapisteesta.html>
- Varpio, Yrjö (2002) ”Luova hulluus – Lauri Viidan runous”. *Tieteessä tapahtuu* 8/2002.
- Veivo, Harri (2007) ”Oulipo ja Tel Quel: muoto, politiikka ja potentiaalisuus”. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Virusmäki, Paavo (toim.) (1960) *Graafinen tietokirja*. Helsinki: WSOY.
- Vogel, Steven (2001) *Kissan tassut ja katapultit. Luonnon ja ihmisen mekaaniset maailmat*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Watkin, William (2007) ”’Systematic Rule-Governed Violations of Convention’: The Poetics of Procedural Constraint in Ron Silliman’s BART and The Chinese Notebook”. *Contemporary Literature* XLVIII, 4.
- Wellbery, David E. (1990) ”Foreword”. Teoksessa Kittler (1990), s. vii–xxxiii.
- Wershler-Henry, Darren (2005) *The Iron Whim. A Fragmented History of Typewriter*. London & Ithaca: Cornell University Press.
- Wheatley, H. B. (1862) *Of Anagrams: A Monograph Treating Of Their History From The Earliest Ages To The Present Time*. <http://www.archive.org/stream/ofanagramsmonogr00wheauoft>
- Wiener, Norbert (1969) *Ihmistä, koneista, kielestä*. Suom. Pertti

- Jotuni. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Wunderli, Peter (2004) ”Saussure’s anagrams and the analysis of literary text”. *The Cambridge Companion to Saussure*. Ed. by Carol Sanders. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zweig, Ellen (1982) ”Jackson Mac Low. The Limits of Formalism”. *Poetics Today* 3:3, Summer 1982.

II Kaunokirjallisuus

Mainintaa laajemmin käsitelty; vain painettu: digitaalisiin teoksiin linkit tekstissä.

Alcenius, Henrik (?-?)

(1964) *Mitä tämä on*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Aronpuro, Kari (s. 1940)

(1978) *Aperitiff – avoin kaupunki. Toinen, laajennettu painos*. Helsinki: Kirjayhtymä.

(2010) *Kihisevä tyhjä*. Helsinki: Ntamo.

Bénabou, Marcel (s. 1939)

(1998) *Why I Have Not Written Any of My Books*. Transl. by David Kornacker. Lincoln & London: University of Nebraska Press. Alkuteos *Pourquoi je n’ai écrit aucun de mes livres* (1986).

Breton, André (1896–1966) & Philippe Soupault (1897–1990)

(2002) *Magneettikentät (otteita)*. Suom. Timo Kaitaro. *Nuori Voima* 1/2002. Alkuteos *Les champs magnétiques* (1920).

Brotchie, Alastair (1991) *A Book of Surrealist Games*. Compiled and

edited by Alastair Brotchie, edited by Mel Gooding. Boston & London: Shambhala Redstone Editions.

Brygger, Mikael (s. 1975)

(2010) *Valikoima asteroideja*. Helsinki: poEsia.

Bök, Christian (s. 1966)

(2008) *Eunoia*. Edinburgh, London, New York, Melbourne: Canongate. Alkuteos 2001.

Burroughs, William (1914–1997)

(1999) ”The Exterminator”. Julkaistu 1978 teoksessa *The Third Mind*, lainattu teoksesta Grauerholz & Silverberg (1999).

Dworkin, Craig & Kenneth Goldsmith (2011) *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Eskelinen, Markku (s. 1959)

(1988) *Nonstop. Trilogian muiden osien synoptinen marginaali*. Helsinki: WSOY.

(1990) *Semtext*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

(1997) *Interface, eli 800 surmanluotia*. Helsinki: Provosoft.

Federman, Raymond (1928–2009)

(2001) *The Voice in the Closet*. Buffalo: Starcherone Books. Alkuteos 1979.

Fournel, Paul (s. 1947)

(1996) *Suburbia*. Teoksessa *Oulipo Laboratory. Texts from the Bibliothèque Oulipienne*. London: Atlas Press. Alkuteksti *Banlieue*. Teoksessa *Bibliothèque Oulipienne 3* (1990).

- Frangén, Simo (s. 1963) & Pasi Heikura (s.1963)
(2002) *Aito idiotiA. Alivaltiosihteerin kauneimmat palindromirunot*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Haavikko, Paavo (1931–2008)
(1973) *Runoja matkalta salmen ylitse*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Heikkinen, Tytti (s. 1969)
(2009) *Varjot astronauteista*. Helsinki: poEsa.
- Henkipatto [Kaatra, Kössi (1882–1928)]
(1919) *Punaiset ja valkoiset. Kuvaus Suomen luokkasodasta*. Tukholma: Frams Förlag.
- Hirvonen, Esa (s. 1969)
(2002) *Takana kapakan akat. Palindromirunoja*. Turku: Savukeidas Kustannus.
- Jokinen, Osmo (1938–1985)
(1964) *Nollapiste. Runoja*. Helsinki: Akateeminen Kustannusliike.
(2004) *Nollapiste / Nulpunt. Runoja / Gedichten*. Antwerp: Martien Frijns & Vantilt.
- Joensuu, Juri (s. 1975) & Harry Salmenniemi (s. 1983)
(2011a) ”Metodin esitys: Antonyminen käänös”. *Nuori Voima* 3–4/2011.
(2011b) ”Metodin esitys: Haikusaatio”. *Nuori Voima* 5/2011.
(2012a) ”Metodin esitys: Mathewsin algoritmi”. *Nuori Voima* 1/2012.
(2012b) ”Metodin esitys: S+7 ja sen variantit”. *Nuori Voima*

2–3/2012. (Tulossa 2012.)

(2012c) ”Metodin esitys: LSD / Määritelmäperustainen kirjoittaminen”. *Nuori Voima* 4/2012. (Tulossa 2012.)

(2012d) ”Metodin esitys: Khimaira”. *Nuori Voima* 5/2012. (Tulossa 2012.)

Kirstinä, Väinö (1936–2007)

(1965) *Luonnollinen tanssi. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Kokko, Karri (s. 1955)

(2005) *Varjofinlandia*. Helsinki: poEsa.

(2007a) *Vapaat kädet*. Helsinki: poEsa.

(2007b) *Avokyyhky, lattiaheroïini*. Helsinki: Ntamo.

(2010a) *Das Leben der Anderen*. Helsinki: Ntamo.

(2010b) *Töllötin*. Helsinki: Ntamo.

Lehto, Leevi (s. 1951)

(1997) *Ääninen, eli sonetteja*. Helsinki: Like.

(2004) *Päivä*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Mallander, J. O. (s. 1944)

(1969) *Out*. Söderström & C:O, Förlags AB.

(2004) *More Time – Hits & Variations 1968–1970*. CD. Helsinki: Anoema Recordings.

Manner, Eeva-Liisa (1921–1995)

(1966) *Kirjoitettu kivi. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Mathews, Harry (s. 1930)

(1998) *Cigarettes*. Illinois: Dalkey Archive Press. Alkuteos 1987.

- (2002) *The Human Country: New and Collected Stories*. Illinois: Dalkey Archive Press.
- Montfort, Nick & William Gillespie (2002) *2002. A Palindrome Stroy in 2002 Words*. Urbana, Illinois: Spineless Books.
- Niemi, Marko (s. 1974) & Miia Toivio (s. 1974)
(2012) *Suut*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Nummela, Janne (s. 1973)
(2006) *Lyhyellä matkalla ohuesti jäätyneen meren yli*. Helsinki: poEsia.
- Nummela, Janne & Tommi Nuopponen & Jukka Viikilä (2011)
Ensyklopedia. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Oksanen, A. [Ahlqvist, August (1826–1889)]
(1898) *Säkeniä. Kokous runoelmia. Viides, enännetty painos*. Helsinki: G. W. Edlund.
- Phillips, Tom (2005) *A Humument. A Treated Victorian Novel*. Fourth Edition. London: Thames & Hudson.
- Pylkkönen, Maila (1931–1986)
(1965) *Virheitä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
(1970) *Tarina tappelusta* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Queneau, Raymond (1903–1976)
(1961) *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard. (*A Hundred Thousand Billion Poems*. Transl. by Stanley Chapman. Teoksessa Mathews & Brotchie (2005).)

Roussel, Raymond (1877–1933)

- (1995) *Locus Solus. Chapter 1*. Translated by Harry Mathews. *How I Wrote Certain of My Books and Other Writings*. Ed. by Trevor Winkfield With an Introduction by John Ashbery. Transl. by John Ashbery, Kenneth Koch, Harry Mathews & Trevor Winkfield. Cambridge: Exact Change.
- (2004) ”Mustien keskuudessa”. Suom. Olli Sinivaara. *Nuori Voima* 6/2004.

Ruutsalo, Eino (1921–2001)

- (1990) *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia. Kinetic poems, pictures and paintings*. Helsinki: Aquarian Publications.

Saarikoski, Pentti (2008) *Runot 1961–1966*. Toim. ja jälkisanat Janna Kantola ja H. K. Riikonen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Salmenniemi, Harry (s. 1983)

- (2010) *Texas, sakset*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- (2011) *Runojä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Seilonen, Kalevi (1937–2011)

- (1965) *Tosiasioita minusta*. Helsinki: Tammi.

Tanninen, Seppo-Juhannus (s. 1948)

- (1977) *Krunoja. Runoja ja kuvarunoja*. Helsinki: WSOY.

Tavi, Henriikka (s. 1978)

- (2007) *Esim. Esa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- (2011) ”Mikä kosketti minua tänään”. *Tuli & Savu* 1/2011.
- (2012) *Helmikuu*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010. (2011)
Toim. Juri Joensuu, Marko Niemi & Harry Salmenniemi.
Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Asiahakemisto ja sanasto

Alleiviivaukset ovat ristiviitteitä.

Akronyminen kirjoittaminen. 77, 85, 248. Sanojen valitseminen alkukirjainten perusteella lähdetekstistä järjestyksessä, otsikon tai muun siementekstin kirjainten ohjaamana. Ks. akrostikon, mesostikon, telestikon.

Akrostikon. 14, 74–75, 77, 79, 83, 85–87, 139–142, 144, 243, 247, 260. Teksti, jonka rivien alkukirjaimet muodostavat sanoja, ts. uuden tekstin. Ks. akronyminen kirjoittaminen, mesostikon, telestikon.

Aleatorisuus. 15, 21, 23, 58, 73, 87, 89, 91, 114–115, 121, 123, 126, 133–134, 136, 148, 152, 159–160, 162, 175, 181, 191, 202, 205, 218, 223, 225, 229–230, 242, 253, 268–269. Lat. *alea*: arpakuutio. Satunnaisuus, sattuman hyödyntäminen luomistyössä.

Algoritmi. Toistettava (lasku)kaava.

Allitteraatio. Alkusointu, äänneiden toistuminen säkeiden alussa.

Anagrammi. 23, 27, 41, 65, 74, 80, 82–83, 85–87, 91–93, 127, 144, 208–209, 243, 247, 248, 259, 260, 261. Tekstin muuttaminen toiseksi kirjainten järjestystä vaihtamalla, kirjainten permutaatio. Kaikki kirjaimet käytetään eikä uusia kirjaimia saa lisätä. (Vladimir Nabokov → Vivian Darkbloom; Toivo Kärki → Orvokki Itä).

Automaatti. 55, 102, 105–106, 108, 110, 123, 126, 170, 171, 201, 217,

247, 249, 258, 268–269. ”Koneliikkuja” (F. Ahlman 1883); ”koje, joka itsestään suorittaa tietyn tehtävän, kun sitä lepotilassa pitävä este on poistettu.” (*Nykysuomen sanakirja, lyhentämätön kansanpainos, osat I–II*. WSOY 1978.) Ks. automaattikirjoitus.

Automaattikirjoitus. 15, 110–115, 118, 156, 205, 218, 263. Tilanne, jossa kirjoittava henkilö on vain osittain tietoinen kirjoittamisen tapahtumassa / tapahtumasta.

Avantgarde. 6, 28, 49, 74, 87, 122, 146–147, 148, 151, 156, 226, 253. ”Historiallinen avantgarde” viittaa lähinnä kolmeen 1900-luvun alkupuolen taideliikkeeseen: dadaan, futurismiin ja surrealismiin. Yleisesti: rajoja rikkova, uutta luova suuntaus (alk. etujoukko).

CAVE. 56. Lyh. cave automatic virtual environment. Huone, johon käyttäjälle tehdään projektoreilla kolmiulotteinen keinotodellisuus. CAVE-tekstit ovat tähän suunniteltuja kolmiulotteisia tekstejä.

Cut-up. 119–122, 152, 174, 177, 187–188, 243, 261. Brion Gysin ja William Burroughsin keksimä nimitys ja menetelmä, jossa teksti tehdään leikkaamalla (*cut*) ja uudelleenjärjestelemällä lähdeteksti.

Ensyklopedia. 57, 62, 122, 219–220, 267. Erillisistä artikkeleista tai kappaleista koostuva teksti, jonka kappaleiden aakkostetut otsikot ovat hakusanoja. Niihin ohjaavat muissa kappaleissa olevat ristiviitteet.

Epälineaarinen teksti. 23, 26, 38, 48, 49, 55, 61, 75, 76, 121, 214, 219, 220, 237, 265, 267. Teksti, jonka rakenne tai lukusuunta ei ole lineaarinen. Usein, mutta ei välttämättä sama kuin multilineaarinen (monilineaarinen) teksti. Esimerkiksi silmukkamaiset tai minimalistiset muodot (kuten sanarunot) tai digitaaliset, muuntuvat tekstit voivat olla epälineaarisia olematta multilineaarisia. Ks. luuppi, taiteilijakirja, tekstilabyrintti.

Ergodisuus, ergodininen teksti. 53–54, 57–58, 61, 123, 127, 129, 130, 148, 176, 208, 214, 218–220, 221, 222, 229, 232–233, 237–238, 267,

270. Teksti, joka vaatii lukijalta lukemisen ja tulkinnan lisäksi muutakin toimintaa, esimerkiksi valintoja, tekstimedian aktiivista käyttöä, tekstin yhdistelyä, poistamista tai kirjoittamista.

Esoteerinen. Vain valitulle joukolle tarkoitettu. Vastakohta eksoteerinen: kenelle tahansa tarkoitettu.

Flarf. 174, 181. Amerikkalaislähtöinen, huonosta kielestä ammentava runouden tyyli ja internetistä löytyviä banaaleja kirjoitustapoja (ja usein myös hakukoneita) hyödyntävä kirjoittamisen menetelmä.

Generaattori. Ks. tekstigeneraattori.

Generoituvuus. 33, 52–53, 109, 123–124, 128, 129–137, 210, 226–229, 231. Teksteistä: ilmiö, mahdollisuus tai tilanne, jossa tekstigeneraattori synnyttää uutta tekstiä.

Homovokalismi. 247. Kirjainrajoite, jossa kirjoitettavan tekstin vokaalien tulee olla samat kuin lähdetekstissä.

Hybriditeos. 25, 69, 208, 210, 218, 232. Yhtä useampaa mediamuotoa käyttävä teos, jossa käytöllä on taiteellinen peruste.

Hyperteksti. 18, 47–51, 53, 122, 231–232. Sähköinen teksti, jonka kapaleiden välillä lukija liikkuu linkkien välityksellä.

Inskriptio. 36, 44, 50, 119. Historiallisesti *piirtokirjoitus*: kiveen tms. kaiverrettu kirjoitus. Yleisesti: kirjoitettu teksti alustaansa materiaalisesti piirrettyinä, painettuina, kaiverrettuina tai uurrettuina merkkeinä.

Kirjainrajoite. 33, 39, 65, 74–87, 144, 165, 221, 243, 247, 260. Kirjoittamista ohjaava sääntö tai pakote, joka hyödyntää kirjainta kirjoituksen perusyksikkönä. Ks. akronyyminen kirjoittaminen, akrostikon, homovokalismi, kronogrammi, lipogrammi, mesostikon, palindromi, rajoite, telestikon, univokalismi.

Kirografia. 116. Käsinkirjoitus, käsin kirjoittaminen; tark. kynällä tai muulla piirtimellä asianmukaiselle kirjoituslustalle kirjoittaminen.

Kohdeteksti. 27, 57, 131, 228–231, 244–245, 268. Lähdetekstin työstämisen tuottama teksti.

- Kollaasi.** 3, 22 27, 32, 39, 60, 115, 121, 134, 146–147, 151–156, 158–159, 162, 171, 174, 176–177, 180, 183, 186, 188, 194, 195, 198, 199, 245, 266–267. Taideteos, joka on tehty käyttämällä jo olemassa olevaa, eri lähteistä peräisin olevaa materiaalia siten, että materiaalin heterogeenisuus (eriperäisyys) säilyy ja on vastaanottajan havaittavissa.
- Kombinatorisuus.** 26, 33, 60, 61, 82, 124, 129, 153, 202, 260, 266. Osien (kirjoituksessa esimerkiksi kirjainten tai sanojen) yhdisteleminen kokonaisuuksiksi.
- Konseptualismi, konseptuaalisuus.** 1–3, 6–8, 14, 26, 27, 42, 73, 81, 82, 102, 137, 146, 155, 158, 163–168, 191–194, 196, 202, 206, 210–213, 223, 224, 230, 239, 248–249, 250–251, 264–269. Käsitetaiteesta (*conceptual art*) peräisin oleva käsite. Konseptuaalisen teoksen taustalla oleva idea tai teko on osa teosta, taiteellista kokonaisuutta.
- Koodeksi.** 39, 43, 44, 48, 49. Lat. *codex*, kansien väliin sidotuista arkeista kokoonpantu kirja.
- Kronogrammi.** 78–79, 87, 139, 141, 144, 248, 260. Kirjainrajoite, jossa luku (yleensä merkittävä vuosiluku) sijoitetaan tekstiin roomalaisilla numeroilla (I, V, X, L C, D, M).
- Kuvaruno.** 22, 39, 74–77, 83, 87, 139, 140–141, 146, 156–157, 171–173, 209, 224, 243. Runo, jonka tekstiasu muodostaa tunnistettavan kuvan tai muodon. Ks. pattern poetry.
- Kyberteksti.** 18, 27, 47. Ohjelmoitu teksti. ”Ehdotan termiä *kyberteksti* niille teksteille, joissa skriptonien tuotanto edellyttää suunnitelmallisuutta tai kalkkyä [*calculation*]” (Aarseth 1997, 75).
- Kybertekstuaalisuus.** 18, 50–58, 61–63, 232–233, 237. Espen Aarsethin kehittämä tutkimuksellinen asenne tai teoreettinen näkökulma. Tarkastelee tekstejä materiaalisina koneina, jotka koostuvat merkkijonoista, ilmaisuvälineestä ja käyttäjästä.
- L=A=N=G=U=A=G=E.** 32–33, 195. Yhdysvaltalainen runousliike tai ryhmittymä. Ks. esim. antologia *In the American Tree*, toim. Ron Silliman.

- Lineaarinen teksti.** 40, 49, 121. Lineaarinen: ”riveittäin järjestynyt”, ”kuv. yksinkertainen, mutkaton” (*MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja*). ”Suoraviivainen”, ”*Lineaarinen teksti* tavallisesta tekstistä vars. hypertekstin vastakohtana.” (*MOT Kielitoimiston sanakirja*.) Viittaa yleensä tekstiin, jolla on vain yksi mahdollinen lukemisjärjestys. Tähän liittyen lineaarisen tekstin vastaanoton oletusarvo on sen lukeminen kokonaan, yleensä vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas. Ks. epälineaarinen teksti, multilineaarinen teksti.
- Lipogrammi.** 34, 65–66, 74, 79–80, 83, 84, 87, 144, 165–166, 215, 243, 247. Kirjainrajoite, jossa yksi tai useampi kirjain on käyttökielossa.
- Luuppi.** 51, 53, 71, 76, 109, 114, 153, 213–214, 227, 237. Engl. *loop*, silmukka. Rakenne, periaate tai esitystapa, jossa ei ole alkua ja loppua tai ne sulautuvat yhteen. Ks. takaisinsyöttö.
- Lyonin säkeet, lyon-runno.** 82, 173. Runo, jonka sanat ovat samat alusta loppuun ja lopusta alkuun, sanastoltaan symmetrinen teksti. Ks. palindromi.
- Lähdeteksti.** 8, 26–27, 57, 82–83, 86, 93, 94–103, 115, 129–132, 135, 137, 159–162, 175, 176–190, 190–196, 198–203, 208, 217–218, 221, 227–228, 229–231, 239, 243–245, 246–249, 251, 268–269. Teksti, jota käytetään konkreettisesti uuden tekstin tekemisen materiaalina.
- Löydetty teksti.** 3, 69, 70, 134, 150, 152, 154–156, 174–175, 176–180, 183–186, 195, 206–209, 211–213, 224. Alkuperäisestä (ei-kirjallisesta) yhteydestään sellaisenaan uuteen (kirjalliseen) yhteyteen siirretty teksti. Ks. readymade.
- Media.** 9–12, 18, 24–25, 26, 33–34, 46, 49–54, 57–58, 58–63, 108, 117–119, 130, 173, 176–177, 188–189, 205, 227, 235–237, 239, 265–268. Ilmaisun väline, esityksen ja vastaanoton fyysinen tai tekninen ympäristö.
- Mesostikon.** 77, 140. Teksti, jonka rivien keskimmäiset kirjaimet muodostavat sanoja. Ks. akrostikon, telestikon.

- Montaasi.** Rakenne, joka perustuu leikkauksiin, vaihdoksiin. Kollaasi on sitaateista muodostettu montaasi.
- Multilineaarinen teksti.** 48, 60–61, 62, 75, 76, 220, 237. Teksti, jossa lukusuuntia (lukemisjärjestyksiä) on enemmän kuin yksi ennaltamäärätty. Ks. epälineaarinen teksti, lineaarinen teksti.
- OuLiPo.** 12–16, 33, 68–69, 73, 77, 79, 84, 88, 94–103, 113–114, 165–167, 175, 247, 255, 262, 266. *Ouvroir de Littérature Potentielle*. 1960 perustettu ranskalainen, nykyään kansainvälinen kirjailijaryhmä.
- Oulipolainen.** OuLiPolle ominainen, sen toimintaa muistuttava tai sen kiinnostuksen alueita lähenevä.
- Palindromi.** 23, 75, 80–82, 87, 243, 247. Teksti, jossa on samat kirjaimet alusta loppuun ja lopusta alkuun. Kirjaimistoltaan symmetrinen teksti. Ks. Lyonin säkeet.
- Pattern poetry.** 74–75, 142. ”Kaavoitettu runo”, Dick Higginsin (1987) käyttämä nimitys ennen vuotta 1900 julkaistuista kuvarunoista sekä muista runoista, jotka hyödyntävät kirjoituksen visuaalisia tai tilallisia ominaisuuksia.
- Permutaatio.** 26, 33, 82–83, 98–103, 127, 188, 190–196, 227–229, 253, 260, 266. Lineaarisen joukon jäsenten paikkojen vaihdokset tai kaikki mahdolliset järjestykset.
- Proseduraalinen.** Proseduuriin perustuva.
- Proseduuri.** Toiminnan tapa tai ohje; sarja toimintaa(n) ohjaavia käskyjä.
- Proteus-säkeet, proteus-runo.** 27, 41, 75, 82, 128. ”Sana-anagrammi”. Vanha, yleensä latinankielinen runomuoto, jonka säkeet ovat sanapermutaatioita.
- Rajoite.** 1, 8, 13, 16–18, 23, 65–73, 90–93, 118, 127, 159–160, 165–166, 173, 175, 183, 196, 206, 214–215, 242, 246–250, 262, 266–269. Kirjoittajan itselleen valitsema sääntö, joka tavalla tai toisella säätelee luovaa prosessia.
- Readymade.** 7, 155, 197, 244. Myös *found object*, ransk. *objet trouvé*, esine tai kohde, joka tehdään taiteeksi nimeämällä se uudelleen tai tuomalla se (muutoin) taiteen piiriin. Kirjallinen versio löy-

detty teksti.

Sessio. Istunto. Kestoltaan ennaltamäärämätön tuokio.

Siementeksti. 57. Teksti, jota käyttäen lähdetekstistä muunnetaan kohdeteksti.

Skriptonit. 51–53, 55, 56, 123–124, 227. Kyberteksteissä tekstin ilmitaso, luettava teksti. Rakenteellinen termi, joka ei viittaa (välttämättä) siihen, mitä lukija kulloinkin aktuaalisesti lukee (Aarseth 1997, 62). Ks. tekstonit.

Surrealismi. 15, 27, 32, 87, 110–115, 118, 151, 153–154, 157–158, 171, 187, 205, 218, 245–246, 262. Kirjallisuus- ja taidesuuntaus, joka painotti alitajunnan ja sattuman tuottamia kauneusarvoja.

Taiteilijakirja. 13, 245. Engl. *artists' book*. Yleensä käsintehty ja uniikki kirjaesine, joka laajentaa kirjaan kuuluvaa koodeksin periaatetta hyödyntämällä ergodisia, materiaalisia, esineellisiä tms. periaatteita.

Takaisinsyöttö, takaisinkytkentä. 53–55, 105, 106, 113, 130. Rakenteen tai järjestelmän tuottaman informaation kytkeminen takaisin alkuun, samaisen rakenteen tai järjestelmän ohjaussuureeksi.

Tautogrammi. 23, 77–78, 139–140, 142–143. Kirjainrajoite, jossa kaikki sanat alkavat samalla kirjaimella.

Tekstigeneraattori. 3, 12–13, 16, 41, 53, 55, 58, 60, 62, 68–69, 94, 123–126, 128, 129, 132, 134, 136–137, 210, 217–218. Järjestelmä, laite tai ohjelmisto, joka generoi (tuottaa, synnyttää) uutta tekstiä.

Tekstilabyrintti. 75, 76, 218–219. Sokkelon muotoon ladottu epälineaarinen, joko ei-haarautuva tai haarautuva (multilineaarinen) teksti.

Tekstonit. 51–53, 124, 134, 137, 228, 233. Kyberteksteissä tekstin piiilotaso tai syvätaaso, josta tavalla tai toisella synnytetään lukijalle luettavaksi tuleva teksti (skriptonit).

Telestikon. 77. Kirjainrajoite, jossa rivien viimeiset kirjaimet muodostavat sanoja. Ks. akrostikon, mesostikon.

Univokalisismi. 78, 79, 215–216, 247. Kirjainrajoite, jossa koko tekstissä saa käyttää vain yhtä vokaalia.

